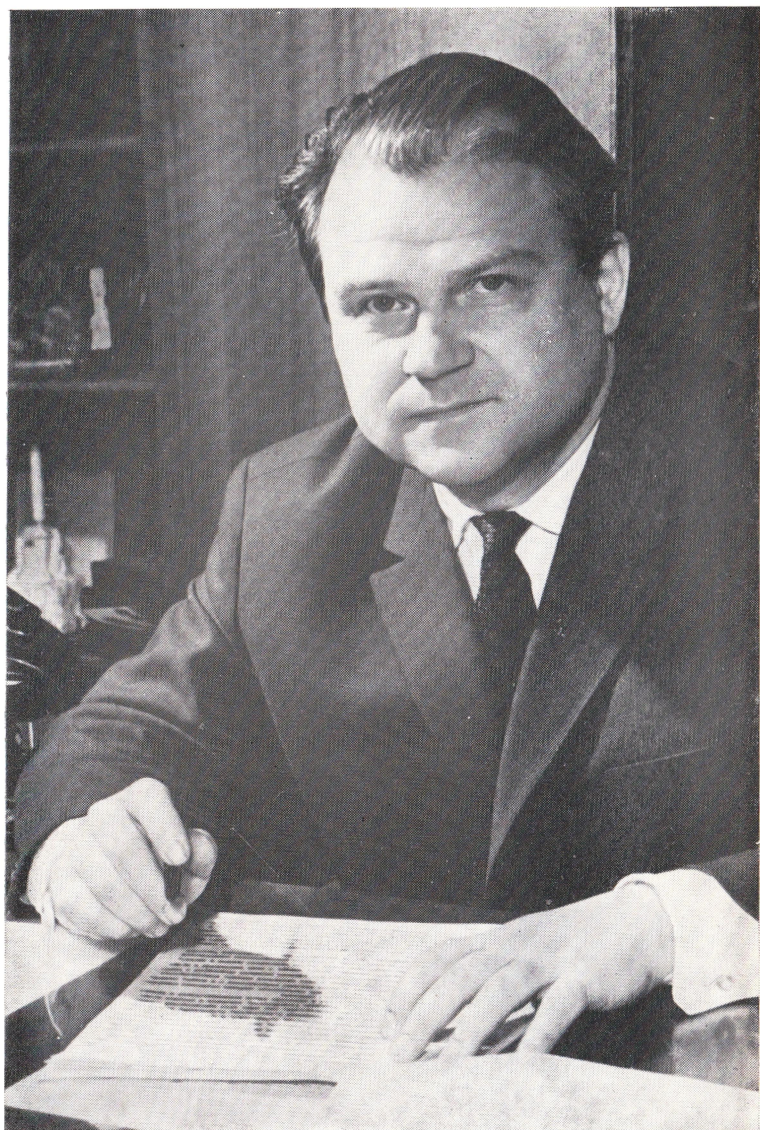


О. ЛЕВТОНОВА

Симфонии
и Концерты

Т. ХРЕННИКОВА





О. ЛЕВТОНОВА

Симфонии
и Концерты

Т. ХРЕННИКОВА

Очерк-путеводитель

*Издание второе,
переработанное
и дополненное*

МОСКВА
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»

1979

Л 90103—377 БЗ—32—9—79
082(02)—79

© Издательство
«Советский композитор», 1979 г.

Октябрь — вулканическая вершина, несомненно, более высокая, чем французская революция 1789—1790 года...— не может не оказаться родителем певучих рек, которые текут, питаемые его ручейками, по долинам, превращая их в сады.

А. В. Луначарский

Во всей совокупности композиторской, артистической, педагогической, музыкально-общественной и государственной деятельности одного из выдающихся советских композиторов Тихона Николаевича Хренникова проявились черты своеобразного облика советского художника нового типа, сформировавшегося в первые десятилетия жизни молодого Советского государства.

Вот уже почти полвека продолжается творческая деятельность Т. Н. Хренникова. За эти годы им создано более ста сочинений разных жанров. Среди них — десять музыкально-сценических произведений, три симфонии, пять инструментальных концертов, музыка к спектаклям и кинофильмам, фортепианные пьесы, хоры, романсы и песни. Таков диапазон творческих интересов композитора. Кроме того, Тихон Николаевич успешно выступает на концертной эстраде в качестве солиста — исполнителя своих фортепианных концертов. Большим артистическим обаянием проникнуто и авторское исполнение песен¹.

Не менее насыщена и многопланова музыкально-общественная деятельность Т. Н. Хренникова. Он является президентом Музыкальной секции Союза советских

¹ В фильме «Поезд идет на Восток» запечатлен один из таких моментов.

обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами, свыше тридцати лет возглавляет Союз композиторов СССР. Немало сил и времени уделяет композитор кропотливой педагогической работе, будучи профессором Московской консерватории.

Но не только как композитор, исполнитель, педагог и музыкально-общественный деятель известен в нашей стране Т. Хренников. В течение нескольких лет он избирался депутатом Верховного Совета, членом Центральной ревизионной комиссии КПСС, в качестве члена Советского комитета защиты мира он отдаст много сил и энергии делу укрепления мира и взаимопонимания между народами.

Советское правительство высоко оценило творческую и общественно-музыкальную деятельность Т. Хренникова. За огромный вклад в развитие советской культуры и музыкального искусства композитору присвоено звание Героя Социалистического Труда с вручением Золотой медали «Серп и Молот». Он награжден тремя орденами Ленина, орденом Трудового Красного Знамени, удостоен почетного звания народного артиста СССР. Многие сочинения Т. Хренникова отмечены Государственными премиями, а в 1974 году ему была присуждена Ленинская премия за Второй фортепианный концерт и Третью симфонию.

Родился Тихон Николаевич Хренников 10 июня 1913 года в старинном живописном русском городе Ельце, славившемся своими садами и известными в Европе искусными кружевницами. Красота родной природы, воспетая Тургеневым, Аксаковым, Пришвиным, способствовала раннему пробуждению художественных склонностей мальчика. На формировании характера будущего композитора благотворно сказалась здоровая трудовая обстановка в большой дружной семье Хренниковых (мальчик рос десятым ребенком). Отец, Николай Иванович, был по натуре общительным, веселым и отзывчивым человеком. Мать, Варвара Васильевна, женщина строгая, волевая, снискала всеобщее уважение за свою безупречную справедливость и доброжелательность. Все свое влияние она употребила на то, чтобы пробудить в детях стремление к образованию, интерес к наукам и

искусству, а также упорство в достижении намеченной цели.

Музыка занимала почетное место в доме Хренниковых, где почти каждый вечер собиралась молодежь, чтобы помузицировать, попеть песни (особенной любовью пользовались народные и студенческие)¹. Маленький Тихон был неизменным участником этих вечеров. Его музыкальные способности проявились довольно рано: уже с первых лет учения — а он пошел в школу шести лет — мальчик стал запевалой в школьном хоре, а с девяти лет начались более серьезные систематические занятия музыкой.

Первым преподавателем, обучавшим его игре на рояле, был воспитанник Московской консерватории, чех по происхождению, Кветон. Его сменил приехавший в Елец даровитый пианист и композитор, ученик К. Н. Игумнова В. Агарков, который всячески поощрял композиторские начинания Хренникова. В 1926 году появились первые опусы: этюды, марши, вальсы и другие пьесы для фортепиано.

Большое влияние на творческое формирование юноши оказала в последующие годы Анна Федоровна Варгунина, под руководством которой Хренников занимался по фортепиано с 1927 года. Как вспоминал затем композитор, «человек высокой культуры, много видевшая и слышавшая выдающихся музыкантов и певцов», она открыла перед ним новый мир великого искусства, увлеченно рассказывая о петербургской музыкальной жизни, выступлениях Шаляпина, Гофмана и других прославленных артистов. В ее доме Хренников прочитал немало книг об искусстве.

Большим событием, имевшим решающее значение в дальнейшей судьбе молодого музыканта, явилась поездка зимой 1927/28 года в Москву, где произошло знакомство с профессором М. Ф. Гнесиным². По его совету

¹ Братья и сестры Т. Хренникова отличались музыкальностью и имели хорошие, сильные певческие голоса. Старший брат Глеб впоследствии был принят на вокальный факультет Московской консерватории (уйдя добровольцем на фронт, он погиб в 1919 году).

² Впоследствии Тихон Николаевич писал: «Наиболее значительное в моей музыкальной юности, наложившее отпечаток на мой дальнейший путь, было связано с семьей Гнесиных. Первый чело-

Т. Хренников, окончив школу, поступил в Музыкальный техникум имени Гнесиных. Здесь он занимался по композиции у М. Ф. Гнесина, по классу рояля—у Э. Г. Гельман и по полифонии—у Г. И. Литинского.

Годы учения в техникуме приходились на тот период, когда наша страна набирала темпы хозяйственного и культурного строительства. Начатая в первые послереволюционные годы коренная перестройка всей духовной и культурной жизни города и деревни продолжалась в конце 20-х годов в еще более сложной и противоречивой обстановке обостренной борьбы старого с новым, неуклонно прокладывавшим дорогу в будущее. Атмосфера конфликтных столкновений различных идейных направлений¹, сопутствовавшая становлению нового социалистического искусства, явилась отголоском первого этапа его развития, особенности которого В. И. Ленин охарактеризовал в беседе с К. Цеткин:

«Хаотическое брожение, лихорадочные искания новых лозунгов, лозунги, провозглашающие сегодня «осанну» по отношению к определенным течениям в искусстве и в области мысли, а завтра кричащие «распни его»,— все это неизбежно.

Революция развязывает все скованные до того силы и гонит их из глубин на поверхность жизни»².

Рождались новые жанры музыки и новые формы музицирования. Они отражали растущую творческую ак-

век, который посоветовал мне избрать музыку своей специальностью, который областал меня, подарил мне много нот для изучения и начал меня обучать теории композиции, был Михаил Фабрианович Гнесин» (Хренников Т. Родная мне школа.— В кн.: 50 лет Государственного музыкального училища им. Гнесиных. М.; Л., 1945).

¹ Среди группировок и объединений музыкантов, появившихся в 20-е годы и искавших новые пути в искусстве, особенно выделялись Ассоциация современной музыки (АСМ) и Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ). Они представляли два крайних направления в идейно-творческом развитии советского музыкального искусства. Первое из них во главу угла ставило новейшую современную музыку, второе—выдвинуло задачу создания особого пролетарского искусства. Оба объединения просуществовали с 1923 по 1932 год, когда были ликвидированы Постановлением ЦК ВКП(б) от 23/IV 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций». Вместо ранее существовавших разрозненных группировок были созданы творческие союзы.

² Ленин В. И. О литературе и искусстве. М., 1960, с. 659.

тивность самых различных слоев народа. Широкое распространение в этот период получает хоровое искусство, а одним из ведущих жанров становится вызванная к жизни революцией массовая песня. Она оказывает обобщающее влияние на все другие жанры советской музыки. В результате возникают новые типы оперной и симфонической драматургии, получившие название «песенной оперы» и «песенной симфонии».

Все это наложило отпечаток на творчество Т. Хренникова, одного из участников общего процесса становления советского музыкального искусства.

Успешные занятия в музыкальном техникуме позволили молодому музыканту пройти его полный курс вместо четырех лет за три года. В 1932 году Т. Хренникова приняли сразу на второй курс Московской консерватории. Здесь ему посчастливилось заниматься под руководством замечательных мастеров — пианиста Г. Г. Нейгауза и композитора В. Я. Шебалина¹. Большое значение для творческого формирования Т. Хренникова имело знакомство с самыми различными произведениями русской и зарубежной классики, а также с новейшими сочинениями современных авторов. Он отдает дань увлечения музыке Чайковского, Мусоргского, Скрябина, Мясковского; с интересом изучает партитуры Стравинского; уделяет внимание произведениям Хиндемита, Шенберга, Берга и других представителей западноевропейской музыки XX века. Однако самыми любимыми композиторами Т. Хренникова были и остаются по сей день Бах и Прокофьев.

Разнообразная и очень интенсивная музыкально-общественная и концертно-театральная жизнь столицы в начале 30-х годов вызвала живой отклик в студенческой среде, заставляя задумываться над путями собственного творчества и над дальнейшими судьбами всего молодого советского музыкального искусства.

К этому времени относятся первые выступления Т. Хренникова на композиторском поприще. Они намечают две основные линии в творческой эволюции моло-

¹ По окончании консерватории Хренников занимался у В. Я. Шебалина также в классе высшего мастерства — нынешней аспирантуре (1936—1938).

дого художника. Одна из них связана с инструментально-симфонической, непрограммной музыкой, другая — с театром и вокально-инструментальными, песенно-бытовыми жанрами.

Блестящим творческим и исполнительским дебютом двадцатилетнего музыканта стал Первый фортепианный концерт (1933). Еще больший успех приносит молодому автору двумя годами позже исполнение Первой симфонии. Имя композитора приобретает широкую известность не только у нас в стране, но и за рубежом.

К этому же периоду относится обращение Т. Хренникова к театральной музыке¹. Чрезвычайную популярность завоевывают замечательные по своей образной яркости и выразительности песни из музыки к пьесе Шекспира «Много шума из ничего», созданной по предложению выдающегося советского режиссера Е. Вахтангова. Так раскрывается еще одна — едва ли не самая существенная сторона творческого дарования Хренникова, связанная со сценическим действием и вокальной музыкой.

Работа в жанрах театральной музыки явилась своеобразной подготовкой композитора к созданию его первой оперы — «В бурю» (1936—1939). Она была написана на основе повести Н. Вирты «Одиночество». Мысль об использовании этого остродраматического сюжета, раскрывающего тему борьбы с кулачеством, подал композитору В. Немирович-Данченко. Он же затем и поставил оперу в своем театре.

И здесь, в области оперной драматургии, так же как и в концертно-симфоническом жанре, Хренников избрал подлинно новаторский путь, опираясь на современные песенные интонации и формы, диктующие новые приемы музыкально-драматургического развития. Переплетение социального и личного конфликтов дало возможность композитору с большой лирической взволнованностью воплотить в опере не только характеры и переживания главных ее героев, но и судьбу народную. Не случайно академик Б. Асафьев назвал оперу «В бурю» «самым талантливым выражением» направления советской опе-

¹ Первой работой композитора в театре была музыка к спектаклю «Мик» в Детском театре, руководимом Н. Сац.

ры, опиравшегося на «непосредственное восприятие... и здравость человеческого чувства массового слушателя»¹. Опера «В бурю», связанная с образом В. И. Ленина, открыла первую страницу советской оперной Ленинианы и прочно вошла в репертуар отечественных и многих зарубежных театров².

Удачно прошел и дебют Т. Хренникова в кино. Его музыка к фильму «Свинарка и пастух» (1940—1941) быстро завоевала успех и была удостоена Государственной премии. В ней отразилось жизнерадостное мироощущение нашего народа в период подъема конца 30-х годов. Особую популярность приобрела «Песня о Москве», ставшая символом патриотизма в годы войны и не потерявшая своего значения, а также непосредственного эмоционально-художественного воздействия по сей день.

Июнь 1941 года круто изменил жизнь всей нашей страны. «Все для фронта, все для победы!» — этот лозунг стал законом жизни советского народа. Хренников откладывает работу над Второй симфонией, начатой им еще в 1940 году, и берется за создание песен, в которых стремится откликнуться на важнейшие события, происходящие на фронте и в тылу. Вместе с другими композиторами он выступает в частях действующей армии. На его «боевом счету» более пятидесяти концертов для солдат и офицеров. Он был вместе с солдатами и в тяжелые дни, стремясь своим творчеством поднимать дух и вселять уверенность в их сердца. Он выступал и в дни, когда наша армия гнала непрошенных гостей. «Я пел свои песни в минуты затишья, — вспоминал впоследствии композитор, — когда ненадолго умолкала победная симфония всесокрушающего огня наших орудий...»³

В эти же годы композитор продолжает создавать музыку для театра и кино. В Центральном театре Красной Армии, где Т. Хренников некоторое время был заведующим музыкальной частью, прозвучала его музыка к

¹ Асафьев Б. В. Опера. Избранные труды. М., 1957, т. 5, с. 70.

² В 1952 г. была осуществлена вторая редакция оперы. Ее премьера состоялась в Театре им. Станиславского и Немировича-Данченко. В конце 50-х годов опера была поставлена в ГДР (Дрезден), Чехословакии (Братислава), Болгарии (Руса).

³ «Советское искусство», 1946, 9 мая.

пьесе А. Гладкова «Давным-давно» (1942). Песни из этого спектакля, как бы связывавшего в единый исторический узел Отечественную войну 1812 года и Великую Отечественную войну, приобрели широкую известность и продолжают звучать в наши дни.

Не меньшим успехом пользовались песни из музыки к фильму «В шесть часов вечера после войны» на тексты В. Гусева (1944), отмеченному Государственной премией. В том же 1944 году композитор завершает Вторую симфонию.

День Победы застаёт Хренникова в Берлине, где ему посчастливилось быть вскоре после водружения Красного знамени над рейхстагом.

Война осталась позади. Страна залечивала нанесенные раны: восстанавливала разрушенное народное хозяйство, возрождала культурную жизнь. В этот момент особенно ощущалась потребность в музыке активной, напоенной радостью жизни.

Не случайно, в первую же послевоенную осень композитор возвращается к осуществлению давнишнего замысла комической народно-бытовой оперы на сюжет из русской жизни XVII века «Фрол Скобеев»¹. Ее герой представлял собой разновидность русского Фигаро с его жизнелюбием, находчивостью и неиссякаемым весельем. Премьера оперы, которая состоялась в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко 6 декабря 1950 года, стала заметным событием в музыкальной жизни столицы.

В конце 40-х годов произошли значительные изменения в музыкально-общественной жизни страны, отразившие всю сложность послевоенного развития музыкального творчества. Важнейшие проблемы этого развития обсуждались на Всесоюзном съезде композиторов (1948), который подвел итоги творческой работы прошедших лет и наметил большую программу деятельности по дальнейшему развитию советского музыкального искусства под флагом социалистического реализма. На этом съезде Т. Н. Хренников был избран Генеральным секретарем Союза композиторов СССР².

¹ Первое упоминание о работе над оперой появилось в 1943 г. (см.: «Вечерняя Москва», 1943, 12 июля).

² С 1956 года — Первый секретарь Союза композиторов СССР.

Несмотря на огромный объем общественно-организационной работы, композитор по-прежнему много времени уделяет творчеству. Он пишет музыку к нескольким фильмам — «Поезд идет на Восток» (1948), «Донецкие шахтеры» (1950), «Кавалер Золотой Звезды» (1951) и «Верные друзья» (1954), где, как всегда, покоряет слушателей искренностью и доверительной задушевностью своих песен.

В 1956 году Т. Хренников заканчивает третью оперу — «Мать» (по повести М. Горького), вскоре поставленную в Большом театре замечательным советским режиссером Н. Охлопковым (тогда же состоялась ее премьера в Ленинграде). «Кажется, я никогда не испытывал такого творческого волнения и не ощущал такого чувства долга, ответственности перед народом, как в эти дни», — говорил композитор накануне премьеры оперы¹.

Конец 50-х и начало 60-х годов проходят в интенсивной творческой и музыкально-общественной деятельности. Композитор неоднократно выезжает за рубеж — на премьеры своих опер и других сочинений, на международные фестивали, где знакомится с видными зарубежными музыкантами, новой музыкой, принимает участие в творческих дискуссиях. Во время музыкального фестиваля в Лос-Анджелесе в 1961 году Игорь Безродный впервые за рубежом исполняет Первый скрипичный концерт.

К этому времени Т. Н. Хренников возобновляет активную концертную деятельность, с огромным успехом выступая перед советскими и зарубежными слушателями. Донбасс, республики Средней Азии, Москва, Ленинград, Ярославль, Новосибирск, Омск, Горький, Новгород, Киев — таковы некоторые маршруты гастролей композитора по Советскому Союзу. Не менее богата и география зарубежных поездок: Болгария, Япония, Англия, Франция, ГДР.

Новый подъем наблюдается и в творческой деятельности композитора. Т. Хренников дебютирует в жанре оперетты, где, как и в опере, его привлекают остросоциальные темы. Первая оперетта — «Сто чертей и одна девушка» (1962) — затрагивает атеистическую тему;

¹ «Театральный Ленинград», 1957, № 37.

«Белая ночь» (1966), написанная по мотивам пьесы А. Толстого «Заговор императрицы», отражает бурную эпоху предреволюционной России.

Наряду с этим Т. Хренников возвращается к ранее созданному произведению, давая ему вторую жизнь: в 1966 году возникает новая редакция оперы «Фрол Скобеев» под названием «Безродный зять».

Огромный международный резонанс получили произведения Т. Хренникова для детей — опера «Мальчик-великан», в основу которой положена пьеса Н. Шестакова «Мик», балет «Первый подвиг» («Наш двор»). Оба спектакля были показаны во время Международной конференции по музыкальному воспитанию, проходившей в Москве в 1970 году.

Пополняется тремя новыми опусами и жанр инструментального концерта: в 1964 году Хренников пишет Виолончельный, в 1972 — Второй фортепианный, а в 1975 — Второй скрипичный концерты.

В 1974 году была завершена Третья симфония, над которой композитор работал какое-то время параллельно со Вторым фортепианным концертом.

Не иссякает интерес Т. Хренникова к киномузыке и музыкальному театру. Яркую музыкальную характеристику, овеянную русской песенностью и юмором, получают герои фильма «Руслан и Людмила» (1972). Два совершенно различных варианта музыкально-сценического спектакля возникают на основе ранее написанной музыки к комедии Шекспира «Много шума из ничего». Один из них — мюзикл «Много шума из-за... сердец» — был осуществлен в 1970 году в учебном театре ГИТИСа, а затем поставлен на сцене только что созданного тогда Московского камерного музыкального театра (декабрь 1972). Другой — балет «Любовью за любовь» — получил свое рождение на прославленной сцене Большого театра (1976). Своеобразным творческим интермеццо между крупными работами явились три пьесы для скрипки и фортепиано (1978).

Следующий опус композитора вновь связан с музыкальным театром: Т. Хренников пишет балет по мотивам пьесы А. Гладкова «Давным-давно». В него вошла до сего времени очень популярная музыка к одноименному спектаклю Театра Советской Армии и созданной на его основе музыкальной кинокомедии «Гу-

сарская баллада». Премьера нового балета состоялась в апреле 1979 года в Ленинграде на сцене Театра оперы и балета имени С. М. Кирова (автор либретто О. Виноградов, постановка О. Виноградова и Д. Брянцева).

Очевидно не случайно упорное возвращение Хренникова в 70-х годах к некоторым ранее написанным сочинениям, где ощутимо действенно-активное, жизнеутверждающее начало, связанное с образами молодых, полных энергии героев. Творческое переосмысление этих образов в более зрелый период наталкивает художника на новые оригинальные решения, раскрывающие тему в ином ракурсе.

Эту особенность Хренникова — не терять ощущения молодости и юношеского задора — очень метко охарактеризовал американский композитор Сэмюэл Барбер. В приветственной телеграмме по поводу шестидесятилетнего юбилея советского коллеги и друга Барбер назвал его «вечно молодеющим композитором». Это свойство сохраняется за Хренниковым и по сей день.

Плодотворную композиторскую деятельность Т. Хренников по-прежнему сочетает с выступлениями на концертной эстраде в качестве пианиста. С большим успехом проходят авторские концерты Т. Н. Хренникова при участии композитора в нашей стране и за рубежом. Они свидетельствуют о неиссякаемом творческом вдохновении и артистизме выдающегося советского музыканта.

Вот что по этому поводу писали рецензенты в зарубежной прессе:

«...Композитор продемонстрировал гигантскую технику и внимание к звуковым тонкостям, которые усиливали впечатление от его музыки» (*«Филадельфия инкуайрер»*).

«...Самое сильное впечатление произвели на меня в этой музыке черты, связанные с романтизмом и импрессионизмом и получившие прекрасное воплощение в эмоциональной, экспрессивной игре Хренникова. Горячий отклик аудитории означал высшую оценку как исполнителя, так и сочинения» (*«Филадельфия дейли ньюс»*).

«Как композитор и личность Хренников излучает поразительную теплоту чувства. Его музыка возбуждает в каждом слушателе глубокие эмоции и высокие мысли,

которые он выразит простым и ясным языком. Призвание художника ведет его к людям, и он переживает вместе с ними их стремления и мечты. Не потому ли музыка Хренникова оказывается одухотворенной?» («Деллотс», бюллетень летних концертных сезонов в Филадельфии)¹.

«Это блестящий исполнитель своей музыки, в совершенстве владеющий фортепиано, обладающий захватывающей властью атаки и неисчерпаемой жизненной энергией» («Ивнинг эхо»).

Наряду с творческой и концертной деятельностью Т. Хренников по-прежнему уделяет много времени и сил государственной и музыкально-общественной жизни страны. В качестве делегата композитор принимает участие в работе последних четырех съездов КПСС. На XXV съезде композитор был избран кандидатом в члены ЦК КПСС.

*

Тихон Николаевич Хренников пользуется прочной славой одного из ведущих советских композиторов, обладающих наряду с острым чувством современности глубоким пониманием и ощущением преемственности классических традиций. Однако его творческий путь, насыщенный неустанными исканиями, не лишен был порой противоречий. Кредо Хренникова формировалось в сложной исторической обстановке, изобилующей противоборствующими тенденциями и крутыми поворотами. Художники разных поколений, обладавшие к тому же различным мировосприятием, неодинаково реагировали на происходившие в стране преобразования. Каждый шел своим путем к осознанию нового мира и своего места в жизни молодого социалистического общества.

Жизнелюбие, духовное здоровье молодого композитора помогли ему выработать творческую позицию, активно противостоящую всему, что направлено против жизни, что несет с собой страдания, препятствует счастью. Композитор словно говорит своими произведениями слушателям: «Да, человек смертен, его жизнь коротка, сложна и порой непомерно трудна. Но она со-

¹ Цит. по журн.: «Музыкальная жизнь», 1976, № 18, с. 18.

стоит не только из страданий. Испытывая их, или сочувствуя и сопереживая им, не надо забывать о тех радостях и минутах подлинного счастья, которые, в конечном счете, приносит нам творческое созидание, в каких бы областях жизни оно ни проявлялось»¹.

Все это в своеобразной форме находит отражение в творчестве композитора, в частности, в его концертно-симфонических произведениях.

Симфониям и концертам принадлежит особое место среди других сочинений Т. Хренникова. Несмотря на то, что они представляют лишь одну из сторон многогранного творчества композитора², их роль в формировании стиля, в определении направления творческих поисков очень значительна. Жанры концерта и симфонии стали своего рода художественно-экспериментальной лабораторией, где обобщалось, синтезировалось, соединялось «горячей плавкой», казалось бы, несоединимое. Подтверждением тому могут служить уже Первый фортепианный концерт и Первая симфония, где композитору удается сочетать «академизм» издавна сложившихся жанров симфонии и концерта с демократизмом и глубиной современностью музыкального языка. Созданные в первой половине 30-х годов, они, в числе произведений других композиторов — Первый фортепианный концерт (1933) и Четвертая симфония (1936) Д. Шостаковича, Пятнадцатая симфония (1934) Н. Мяскового, Второй скрипичный концерт (1935) С. Прокофьева, Вторая симфония (1934) Д. Кабалевского и другие — отстаивали жанр «чистой», непрограммной, симфонии и инструментального концерта в тот период, когда еще не полностью было изжито одностороннее представление о путях развития советского музыкального искусства и культуры

¹ Это заключение автор сделал на основе личных бесед с композитором.

² Концерты и симфонии создавались через неравные промежутки времени. Так, почти друг за другом появляются Первый фортепианный концерт (1933) и Первая симфония (1935). Вторая симфония создана почти десять лет спустя (1944). Пятнадцать лет отделяют от нее следующий опус — Первый скрипичный концерт (1959). Еще через пять лет появляется Виолончельный концерт (1964). Премьера Второго фортепианного (1972) состоялась лишь через восемь лет. За ним довольно быстро следуют Третья симфония (1974) и Второй скрипичный концерт (1975).

и подвергалась сомнению целесообразность и плодотворность дальнейшего развития этих жанров, а в противовес им ведущее и почти исключительное место отводилось новым массовым жанрам — песням, хорам, а также программным, нередко кантатно-ораториального плана симфониям¹.

Молодой Т. Хренников, не отвергая ранее сложившихся форм и систем музыкально-выразительных средств, создает своеобразный тип драматургии симфонического цикла, где находят отражение волнующие идеи, связанные с новой жизнью всего общества. Именно плодотворный синтез всего жизнеспособного из искусства прошлого и настоящего в сочетании с острым чувством современности привел композитора к ряду подлинно художественных открытий в его симфониях и концертах².

Музыкальный язык произведений Хренникова не является радикально новым, резко нарушающим нормы классического. Его особенность состоит не в отказе от ранее существовавших средств выразительности, а в их новом прочтении, в необычном сочетании или качественном переосмыслении их образно-выразительного значения³.

¹ Именно в этот и предшествующий периоды были созданы такие произведения, как Вторая («Посвящение Октябрю», 1927) и Третья («Первомайская», 1929) одночастные симфонии с хором Д. Шостаковича, Двенадцатая («Колхозная», 1932) симфония Н. Мясковского, Третья симфония («Реквием памяти В. И. Ленина», 1933) с хором Д. Кабалевского, драматическая симфония «Ленин» (по В. Маяковскому, 1931) с участием солистов и хора и Третья симфония (с использованием музыки к пьесе И. Сельвинского «Командарм-2», 1934) В. Шебалина, Третья («Дальневосточная», 1932) и Четвертая («Поэма о бойце-комсомольце» с песней «Полюшко», 1934) симфонии Л. Книппера, Четвертая («Ижорская», 1935) симфония с солистами и хором В. Шербачева и др.

² Подробнее об этом см. в соответствующих разделах путеводаителя.

³ Приведем по аналогии слова современного французского композитора Ф. Пуленка о самом себе: «Я хорошо знаю, что не принадлежу к тем музыкантам, которые обновляют гармонический язык, как Игорь (Стравинский.— О. Л.), Равель, Дебюсси. Но мне думается, возможна новая музыка, пользующаяся аккордами, изобретенными другими. Не таков ли случай Моцарт—Шуберт?» (цит. по кн.: Шнейерсон Г. Французская музыка XX века. М., 1968. с. 284).

Так, несомненно вокальная природа тематического материала его концертно-симфонических произведений. Однако эта вокальность имеет свою специфику: интонационная гибкость и почти бесконечность дыхания мелодики граничат с инструментальной виртуозностью. Мелодика Хренникова сочетает в себе, казалось бы, столь разнородные компоненты, как русская песенность и приемы классического полифонического развития, органично спаянные общим для них принципом свободного развертывания. Кроме того, плагальность типично русских славянских оборотов мирно соседствует с хроматическими извивами в мелодическом развитии, что связано отчасти с присущими русской песенности опеванием тонов и переменностью опорных звуков. Как следствие переосмысления ладотональных тяготений возникает ладотональная неопределенность и явственно ощутимая гармоническая неустойчивость некоторых ведущих тем в симфониях и концертах Т. Хренникова, что особенно часто встречается в последних опусах. Такого рода тематизм обладает огромным стимулом к непрерывному развитию, направленному к достижению ускользящей тоники, либо к завоеванию каких-либо иных устойчивых позиций.

В подобных случаях нередко лишь весьма условно и символически можно говорить о присутствии тоники и о существовании одного какого-либо определенного лада хотя бы на небольшом звуковременном пространстве. Чаще всего, как это можно наблюдать во Втором фортепианном и Втором скрипичном концертах, эта ускользящая тоника лишь подразумевается. В других случаях (Вторая симфония, Виолончельный концерт) образуется второй тонический центр в рамках симфонического цикла.

Гармоническое мышление Т. Хренникова, богатое тонкими выразительно-смысловыми оттенками, теснейшим образом связано с отмеченными выше мелодическими особенностями. Для тематизма Хренникова характерны гармонические сочетания, в частности кварто-квинтовые, возникающие в результате относительной самостоятельности отдельных голосов, их линейного движения. Оно образует цепочку альтерированных ступеней, между которыми устанавливается как бы взаимосвязь на расстоянии. Это нечто вроде своеобразных

«слов» и «выражений», присущих композитору и составляющих легко улавливаемую индивидуальность его музыкальной «речи»¹.

Закономерна для композитора и содержащая скрытую динамику внутрिलाдовых тяготений «двуединность» гармонической расшрифровки мелодии темы, где соперничают две тоники (например, в теме вступления из финала Первого фортепианного концерта: ре мажор-минор и соль минор, попеременно вытесняющие и в принципе могущие «подменять» друг друга).

Особенности ладотонального мышления композитора проявляются и в тональных соотношениях между ведущими темами. Чаще всего Хренников прибегает к принципу внезапных сдвигов в далекие тональности (отстоящие на тритон, малую секунду, например, в первой и третьей частях Второй симфонии, во второй части Второго фортепианного концерта).

Немалая роль в создании неповторимо-впечатляющих образов в концертно-симфонических произведениях Хренникова принадлежит метроритмическому многообразию, также во многом связанному и с народными истоками, и с многовековыми традициями профессиональной полифонической культуры. Переменность и нечетность размеров, столь обычная для русской музыки, сочетается в них с импульсивной ритмикой: обостренная пунктирами и синкопами, явными или скрытыми, она и придает упругость музыкальной ткани, способствует динамичности развития.

Характер музыкальных образов и их развития оказывает влияние на особенности трактовки Хренниковым сонатной формы, которую он использует не только в первых частях. Главная ее особенность состоит в динамичности развития тематического материала, образующего очень слитную форму, в которой с самого начала переплетаются моменты экспозиционные с разработоч-

¹ Так, для многих финальных каденций Хренникова характерна V низкая ступень, в которой заложена двойственность: она энгармонически равнозначна IV высокой и может выступать в разных функциях. Нередко в роли доминанты фигурирует специфическая по колориту минорная VII ступень (с той же повышенной IV ступенью), что нередко встречается и в вокальной музыке композитора (например, в Серенаде Клавдио из музыки к комедии Шекспира «Много шума из ничего»).

ными. Иногда это приводит к слиянию экспозиции с разработкой путем перерастания элементов мотивной разработки в рамках побочной партии в собственно разработку всей части.

Еще большей цельности формы и непрерывности развития способствуют часто встречающиеся у Хренникова зеркальные репризы, иногда возникающие в результате перерастания кульминационного проведения темы побочной партии в конце разработки в репризу, когда образуется своего рода «горячая плавка» на стыке двух крупных разделов сонатной формы — разработки и репризы (например, в первой части Первого фортепианного концерта). Неуклонной динамизации развития служит и изложение ведущих партий сонатного аллегро в простой трехчастной форме с динамизированной репризой (например, главная и побочная партии первой части Второй симфонии; главная партия первой части Первой симфонии; побочная партия финала Третьей симфонии) или по принципу ядра и развертывания с элементами мотивной разработки, использованием полифонических приемов или варьирования (главная и побочная партии первой части Первого и второй части Второго фортепианного концертов, побочная партия финала Первого фортепианного концерта, тема главной партии Второго скрипичного концерта).

В иных случаях композитор достигает усиления напряженности звучания путем дву- или трехкратного проведения темы с небольшими изменениями, либо фактурно-динамическими, либо, что бывает реже — мелодико-ритмическими или гармоническими.

В использовании определенных принципов формообразования сказывается близость композитора к традициям русской музыкальной классики, в первую очередь Глинки и Чайковского, и развитие этих традиций на современной основе. Национальные черты симфонизма Хренникова сказываются также в его обращении по примеру многих русских композиторов к интонациям и общему колориту музыки Востока. Эта тенденция отражает в то же время многонациональную и в известной степени интернациональную по духу сущность советского музыкального творчества.

С традициями русских классиков связан и прием коренной трансформации первоначального образа, и ска-

зочно-причудливый характер некоторых тем, позволивший композитору развить несколько необычную разновидность жизнеутверждающего, а не негативного гротеска в музыке¹.

Большую цельность придает каждому из циклов тематическое родство между темами разных частей, использование в качестве единого «строительного материала» сходных интонационно-ритмических элементов. В некоторых случаях речь может идти даже о своеобразной монотематичности, когда характерный интонационный оборот неизменно присутствует почти во всех ведущих темах цикла (например, начальные квинтовые ходы в Первом фортепианном концерте и отчасти обостренные пунктиром характерные интонации темы вступления во Втором фортепианном концерте, целотоновость — во Втором скрипичном и т. п.). В этом сказывается следование романтическим традициям, связанным с принципом лейтмотивности.

Немаловажную роль в яркой очерченности музыкальных образов играет их темброво-колористический облик. Оркестр композитора довольно обычен по составу. Тем не менее и здесь можно ощутить хренниковский почерк, опору на традиции русских классиков и романтиков. Это проявляется в подчеркнутом внимании к отдельным тембрам солирующих инструментов, прежде всего — деревянных духовых, которым в подавляющем большинстве поручаются ведущие темы; в умении чутко и рельефно распределять между различными группами полифонически насыщенное развитие тем и, при сохранении их относительной самостоятельности и прозрачности фактуры, добиваться гармоничного сочетания отдельных темброво-звуковых пластов в едином, непрерывно движущемся целом (особенно в кульминациях). Струнные, как правило, прибегают к композитором для особо выразительных, эмоционально напряженных моментов; используются они и в качестве солирующих инструментов, чаще всего — в посткульминационной фазе развития.

Как мы уже отмечали, Т. Хренников в целом довольно строго придерживается классических композиционно-

¹ Подобный тип жизнеутверждающего гротеска характерен, например, для творчества С. Прокофьева.

архитектонических принципов при создании крупной циклической формы концерта или симфонии. В то же время он придает ей самыми различными способами индивидуальный облик. Помимо уже отмеченных особенностей его стилистической манеры, обратим внимание еще на одну характерную и с годами все чаще встречающуюся черту. Это своеобразная лиризация и связанная с ней индивидуализация функций и характера отдельных частей цикла, появление нетрадиционных для сонатно-симфонического цикла подзаголовков частей: Прелюдия, Ария, Интермеццо.

Но как бы ни был богат и оригинален арсенал композиторской техники Т. Хренникова, он не привел бы к осязательному эффекту воздействия его произведений на слушательскую аудиторию, если бы не находился в органическом слиянии с идейно-художественной концепцией. Именно этим неразрывным единством формы и содержания объясняется неповторимость и впечатляющая сила концертов и симфоний Т. Хренникова. Жизнотрепещущая основа их замыслов зиждется на любви к человеку, на вере в осуществление заветных гуманистических идеалов, в победу добра над злом.

В этом отношении советский композитор солидарен со многими передовыми художниками всего прогрессивного человечества, для которых человек — главная, ведущая тема их сочинений. Слова одного из них — старейшего польского писателя Яна Порандовского, сказанные о самом себе, как нельзя лучше подходят и к определению главной сути творчества Т. Н. Хренникова: «Сопровождая человека в его странствии, я почерпнул уверенность, не покидавшую меня никогда, даже в самые мрачные времена, которые выпали на долю моего поколения, — а именно, что силы созидательные сильнее сил разрушительных. Во всем, что я пишу, я высказываю прямо или косвенно это убеждение вместе с непоколебимой верой в человека»¹.

Подробное ознакомление с каждым произведением в отдельности помогает уяснить его стилистические особенности, а также место и значение как в творческой

¹ Цит. по кн.: Порандовский Ян. Небо в огне. М., 1969, с. 7. (Предисловие Г. Кочура).

эволюции композитора, так и в развитии данных жанров в советской музыке.

В настоящем очерке используется принцип расположения материала по жанровым признакам, причем сначала анализируются концерты, а затем симфонии. Это вызвано тем, что Первый фортепианный концерт явился не только дебютом Хренникова в области крупной формы, но и своеобразной художественно-эстетической заявкой, определившей дальнейшие поиски композитора как в концертно-симфоническом жанре, так и в его творчестве в целом.

Концерты

ПЕРВЫЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ ор. 1, ФА МАЖОР

Посвящение: «Учителю — Виссариону Яковлевичу Шебалину»

Тихону Хренникову едва исполнилось девятнадцать лет, когда он приступил к созданию своего первого крупного произведения с участием оркестра — фортепианного концерта. В процессе сочинения первоначальный замысел претерпел некоторые изменения. Первая часть Концерта, в духе романтических традиций, почти законченная осенью 1932 года, была заново пересочинена в порыве вдохновения чуть ли не за несколько дней в начале 1933 года. Две следующие части появились к весне, и в таком трехчастном варианте произведение было исполнено в Москве в студенческом симфоническом концерте¹. Осенью, когда возникла последняя, четвертая часть (финал), Концерт прозвучал по радио². Спустя полтора года состоялась премьера Концерта в Ленинграде, где весной 1935 года проходил Второй международный фестиваль искусств. За дирижерским пультом стоял А. Мелик-Пашаев. После успешного ленинградского дебюта имя Тихона Хренникова появилось на страницах зарубежной прессы, обратившей внимание на яркое дарование молодого советского музыканта³.

¹ 21 июня 1933 г. Дирижер — Н. Аносов, солист — автор.

² Дирижер — К. Сараджев, солист — автор.

³ Любопытны некоторые подробности этого исполнения, описанные Л. Калтатом: «Юный композитор и пианист так волновался,

Однако несмотря на явный успех Первого фортепианного концерта, было бы большим заблуждением считать начало творческого пути Т. Хренникова легким. Новизна композиторского мышления, свежесть тематизма, захлестывающий темперамент, насыщенность всего произведения как бы внутренними энергетическими зарядами — все это ошеломило критиков и послужило поводом для противоречивых высказываний. С одной стороны, признавался несомненный успех Концерта у публики, с другой — награждались отрицательными эпитетами как раз те стилистические черты Концерта, которые были присущи индивидуальности композитора и свидетельствовали о чутком восприятии Т. Хренниковым биения пульса новой жизни, с ее повышенными темпами, небывалой мускульной энергией, казалось бы несовместимыми контрастами.

Благодаря яркому природному таланту и высокой профессиональной школе мастерства Т. Хренников сумел уже в первом опусе, вобравшем вполне естественные для молодого автора разнородные влияния, со всей очевидностью обнаружить свое собственное композиторское «я» и создать стилистически цельное, художественно впечатляющее произведение. Первый фортепианный концерт Хренникова выдержал испытание временем. Он не только не утратил эстетической привлекательности, но и в значительной мере подтвердил плодотворность творческого эксперимента композитора, эксперимента, показавшегося некоторым на первых порах слишком «левым».

Первый концерт представляет собой четырехчастный симфонический цикл, близкий традициям русской классики: сонатное аллегро первой части сменяется медленной, лирико-эпической частью, затем следуют третья часть в духе русского богатырского скерцо и замыкающий цикл жанрово-танцевальный финал. В Концерте противопоставляются две образные сферы. Одна из них представлена музыкой первой, третьей и четвертой ча-

что никак не мог решиться выйти на эстраду. Мелик-Пашаеву пришлось буквально вытолкнуть его на сцену. Впрочем, все обошлось благополучно. Хренников блестяще исполнил свой концерт и имел большой успех у публики» (Калтат Л. Т. Н. Хренников. М.; Л., 1946, с. 11).

стей, темпераментной, порой причудливо заостренной, насыщенной активным тематическим развитием. Другая сфера — лирико-эпическая, проникнутая раздумьем, приводящим к патетически воодушевленному порыву — представлена образами второй, медленной части.

Первая часть — Allegro, $\frac{6}{8}$, фа мажор — задает тон всему Концерту. Теме главной партии — волевой, упругой, с элементами моторной токатности — принадлежит ведущая роль. Эта тема обладает броским и характерным ядром-«зарядом» (квинтовые нисходящие ходы), из интонационно-ритмических «осколков» которого в дальнейшем возникнут две другие, взаимосвязанные между собой темы первой части. Более того, отдельные попевки главной темы встречаются и в остальных частях Концерта. Это подчеркивает внутреннюю связь между ними и придает цельность всему циклу.

Секрет своего рода «цепной реакции», создающей стимул для непрерывного динамического развития главной темы, заключается в ее своеобразном интонационном строении. Оно сочетает противоборствующие консонантные и диссонантные элементы. Кроме того, путем парной группировки в шестидольном размере создается эффект упругого синкопированного движения:

The image shows a musical score for a piano solo section. It is marked "Allegro" and "P-no solo". The score is in 6/8 time and F major. It features a piano solo section with a "tutti" marking. The notation includes treble and bass staves with various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings like "tutti" and "P-no solo". The music consists of rhythmic, syncopated patterns characteristic of a toccata.

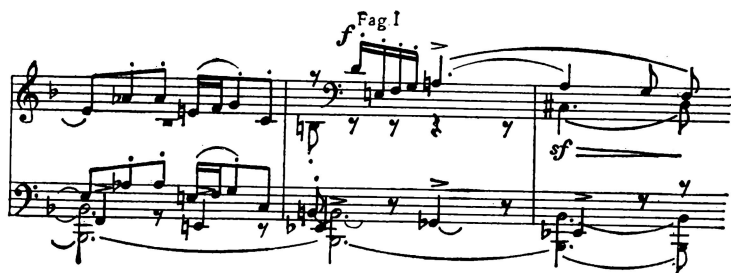
Все это способствует впечатлению нарочитой жесткости и угловатости, как бы намеренно подчеркнутой «антиромантической», в которой упрекали композитора некоторые критики¹. Однако за этой энергичной деловитостью музыкальной речи неизменно ощущается внутренний трепетный нерв, живой и горячий темперамент. В процессе дальнейшего развития он проявляется все более заметно, помогая раскрыть иные, порой почти противоположные стороны первоначального образа — его романтическую возвышенность и порывистую мечтательность. Так, все те же квинтовые интонации главной темы, перейдя от солиста к оркестру, до неузнаваемости меняют свой облик. Легко и маняще загадочно звучат они то у кларнета, то у флейты, теперь уже в смягченной триольной, а не парной группировке, создавая впечатление полетности и некоторой невесомости. В этом им помогает зыбкий, словно колышущийся фон: ажурные фигурации у фортепиано в верхнем регистре²; едва уловимая, подобная тонкой паутине, прерывистая мелодическая линия высоких струнных; рассредоточенно-плавные ходы фагота по замкнутому кругу ладово-нейтральных интервалов.

Связующая партия (ц. 4—6)³, хотя и построена на родственном главной теме мотиве, но обладает совершенно другим, затаенно-задиристым, «ворчливым» характером:

¹ Здесь надо учитывать психологию аудитории слушателей 30-х годов. В наши дни музыка Концерта воспринимается во многом иначе. В ней как раз очень ощутимо романтическое начало.

² В фактуре этого эпизода есть нечто общее с колоритом побочной партии первой части Первого фортепианного концерта Рахманинова, создающей сходный выразительный эффект.

³ Здесь и далее цифры партитуры указываются по изд.: Хренников Т. Концерт для фортепиано с оркестром. М., «Музыка», 1964.



Всеми средствами композитор подчеркивает неустойчивость, переходную функцию этого эпизода. На фоне требующего разрешения (субдоминантового) органного пункта неуверенные «блуждания» коротких, ритмически активных реплик связующей темы как бы исподволь подготавливают вступление побочной темы. Ее облик и характерная «пульсация» намечаются в постепенном «смягчении», «округлении» интонационно-ритмического рисунка.

Побочная партия (a tempo, ц. 7—8), в отличие от развернутой, громогласно заявляющей о себе главной, очень лаконична и камерна: в ней всего двенадцать тактов. Тема проходит дважды — сначала у солиста (фортепиано), затем — у флейты, неизменно в очень легком, прозрачном изложении, преимущественно двухголосном:



Побочная тема, одновременно и контрастная, и родственная главной, является как бы ее качественно новым образным вариантом. Решительная поступь «земной», чувственно вполне определенной главной темы, с ее токатной напористостью, сменяется плавной, лирически смягченной танцевальностью, рисующей очертания хрупкого, словно бесплотного образа. Ладовая неопределенность придает побочной партии оттенок загадочности и неуловимости и служит стимулом для ее дальнейшего развития в центральном разделе всей части.

Разработка (ц. 9—16) состоит из двух эпизодов, двух волн с постепенным эмоциональным нагнетанием к кульминационным вершинам. Одна из них — это довольно протяженная фортепианная каденция на широком дыхании. В ней господствует преображенная тема побочной партии. Ее неизменным спутником, своего рода побудителем к действию, выступает связующая тема. В их тесное полифоническое переплетение включаются попевки из главной партии, придавая еще большую напряженность развитию. Разрядкой после этой насыщенной полимотивной разработки становится эпизод двукратного проведения побочной темы в тонально более определенном, ля-минорном звучании. В сочетании с теплым тембром струнных тональность ля минор вносит в отвлеченно-холодную тему оттенок мягкой задушевности.

Новый напор все той же короткой связующей темы-спутника приводит к ее господству и постепенной перестройке всего развития как бы в обратном направлении — к сближению с главной темой. Образная сфера последней оказывает влияние на побочную тему, которая в момент кульминации не только обретает более «полнокровный» облик в сочном, подчеркнуто распевном звучании мощного унисона струнных, но и «перекрашивается» в тональность главной партии, что для большей убедительности подкреплено тоническим органическим пунктом.

Отсюда можно считать начало зеркальной репризы с обратным порядком следования тем: сначала — побочная, а затем — главная партия. Однако на слух более ощутимо наступление репризы в момент возвращения главного образа (ц. 18), тем более что оно подготовле-

но предшествующим торможением доселе почти непрерывного движения.

«Агрессивная» роль связующей темы дает о себе знать и в коде, где она делает попытку новым «натиском» продолжить развитие. Но оно постепенно снижается на интонациях вздохов-задержаний и почти обрывается внезапным вторжением все той же задиристо-упрямой короткой реплики связующей темы.

Знакомство с тематическим материалом первой части и его развитием подтверждает интонационное родство тем и специфичность образного контраста между ними, сглаженного объединяющей их подчеркнутой моторностью. Почти непрерывная ритмическая «пульсация» создает ощущение стремительного бега, единого потока движения, стирающего грани между отдельными разделами части.



Небольшие динамические взлеты и спады создают в целом весьма интенсивный, но довольно стабильный уровень накала (за исключением кульминации на стыке разработки и репризы, ц. 17). Все это в совокупности ставит в привилегированное положение главную тему, которая, как уже отмечалось, задает тон всей части. В результате возникает иной, более ощутимый принцип контрастности — не внутри части, а между соседними частями.

Вторая часть — *Andante*, $\frac{4}{4}$, ре-бемоль мажор — выполняет роль образно-тематического контраста, который уравнивает импульсивно-насыщенную моторность первой части. Основное настроение второй части проникнуто поэтической задумчивостью лирико-философского раздумья и овеяно ярко выраженным русским колоритом. Такого впечатления композитор достигает органическим сочетанием выразительных средств, опирающихся на два взаимодополняющих друг друга источника. С одной стороны, это русская песенность, с ее неизбежной распевностью, ритмической прихотливостью, тончайшими переливами эмоционально-психологических оттенков, переменностью лада и капризной неожиданностью чередования устоев. (Характер этой песенности близок интонационной сфере партии Ярославны из «Князя Игоря».) С другой стороны — величавая строгость и текучая размеренность полифонической фактуры, влияющей отчасти на мелодический склад темы.

Развитие ведущего образа дается в нескольких тематически родственных эпизодах, последовательно вытекающих один из другого¹. Попеременное следование моментов подъема и спада создает атмосферу особой доверительной общительности, своего рода интимной исповеди, которые так характерны для медленной музыки Хренникова². Возникающая в результате этого волнообразность в развитии тематического материала усиливает устремленность музыкального движения к главной кульминации всей части, где происходит коренное изменение первоначального образа.

Проследим основные этапы этого развития.

Начало второй части проникнуто суровой величавостью и эмоциональной сдержанностью. Пассакальная поступь пиццикато струнных в низком регистре и характерная генделевско-баховская ритмическая фигурация

в мелодии —  или  — придают

траурный оттенок теме, порученной фаготу соло. Этот колорит усугубляется альтерированными ступенями, сближающими параллельные ре-бемоль мажор и си-бемоль минор, с некоторым преобладанием мажорной торжественности:

Andante
Fag. I
solo



p espr.

V.c.
C-b.
pizz.

¹ Экспозиция основной темы, развитие ее отдельных элементов и сокращенная реприза образуют сложную трехчастную форму с кульминацией на стыке среднего раздела и репризы.

² Не случайно вторая часть Концерта вызвала единодушное одобрение у критиков самого разного толка. Именно ее считали эталоном искренности и подлинной индивидуальной неповторимости композитора.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a solo line in a bass clef, featuring a long, flowing melodic phrase with many slurs and ties. The lower staff is the piano accompaniment, consisting of chords and bass notes in a bass clef.

The second system continues the musical piece. It features the same solo line and piano accompaniment as the first system. A small box containing the number '1' is positioned above the solo line in the second measure.

Дальнейшее вариантно-импровизационное развитие темы у солиста, с явно выраженной ориентацией на скорбный по колориту си-бемоль минор, приобретает эмоционально более непосредственный русский народно-песенный характер.

Повтор начальной попевки с подчеркнутыми кварто-квинтовыми интонациями невольно вызывает ассоциации с образным строем задушевно-печальных протяжных песен:

The third system begins with a tempo change to *Più mosso* and a dynamic marking of *P-no solo*. The score includes parts for the Cor. (Cornet), V-c (Violin), and C-b. (Cello). The tempo is marked *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The music features a melodic line for the soloist and accompaniment for the other instruments.



Частичная кульминация в пределах темы образуется динамическим взлетом по-рахманиновски полнозвучного арпеджированного аккорда (в левой руке у солиста) к вершине мелодии. Нарушая строгую размеренность предшествующего полифонического движения с остиной ритмической фигурацией, подчеркнутая характерной гармонической окраской V низкой ступени, она создает зону контрастности в данном эпизоде.

Завершение второго эпизода, снова вводя движение в прежнее русло, в то же время синтезирует оба начала — песенное («интонации Ярославны») и полифоническое — с привнесением отголосков кульминационного контрастного («рахманиновского») момента. Возврату к первоначальному образу предшествует сгущение мрачного колорита, путем неожиданных ладотональных сдвигов, и постепенное усиление интенсивности звучания.

В конце части (реприза, ц. 4) происходит коренное изменение ведущего образа. Лирико-философский характер первого изложения главной темы сменяется возвышенно-драматическим ораторским пафосом. Тема впервые поручена солисту и дана в минорном варианте, что исключает необходимость повторения начала второго эпизода. После сильного эмоционального напряжения следует постепенный спад на материале первой кульминации темы, где нарушается прежний характер движения и снимается упорно звучавший на протяжении всего изложения темы в репризе органичный пункт. Завершается вторая часть торжественно-величавой последовательностью нисходящих по тонам мажорных трезвучий. Их откровенно подчеркнутое благозвучие слегка нарушается захватом в мелодии проходящих септим. Это создает, в целом, необыкновенно яркий эмоционально-психологический и колористический эффект чего-то таинст-

венно-прекрасного, завораживающего, неуловимо родящего конец второй части с озаренной внутренним светом атмосферой начала «Авроры» Бетховена.

Вслед за погружением на какой-то миг в состояние глубокого умиротворенно-задумчивого успокоения почти тотчас же возникает чувство нетерпеливого ожидания новой, пробуждающейся от недолгого забытья силы. Эмоционально-психологическая пауза, возникающая при постепенном угасании последнего, ничем не омраченного ре-бемоль-мажорного трезвучия, прерывается решительным вторжением (*attacca*) темы следующей, третьей части.

Третья часть — *Allegro*, $5/4$, до мажор — си-бемоль мажор — переносит действие в атмосферу буйного «богатырского» русского скерцо. Его образное содержание определяется тремя темами. Первой (главной) теме — в крайних разделах — контрастируют две другие в среднем разделе, также контрастные между собой (сложная трехчастная форма с элементами сонатности).

Первая тема, порученная фортепиано, по своему характеру, а отчасти и по фактуре перекликается с главной темой первой части Концерта. Необычайную «мускульную» энергию придает ей импульсивная направленность мелодического движения вверх с постепенным завоевыванием все большей высоты и метроритмическое своеобразие, подчеркнутое в конце совмещением двух ритмических «пульсаций»: четной — в правой руке и нечетной, семичетвертной, — в левой (подобное разномеритическое совмещение более простого порядка — двухдольность с трехдольностью — нередко можно встретить у Чайковского в вальсовой музыке):

Allegro 1
V-ni
V-le P-no solo
V-c. C-b.
f
f *attacca*



Образно-интонационная сфера первой темы вызывает некоторые ассоциации с произведениями Глинки, Бородин, Мусоргского (ср., например, начало хора крестьян из «Ивана Сусанина» на $5/4$, «Песню темного леса», «Спящую княжну» и Скерцо из Первой симфонии Бородин). Эта родственность проявляется в таких особенностях темы, как пентатонический склад мелодии, обилие присущих русскому мелосу квартово-квинтовых попевок и свойственный русской романсовой лирике ход на сексту вверх, свободная непринужденность метроритмического движения ($5/4$, $7/4$). Еще один штрих, усиливающий русский колорит и также вызывающий ассоциации с произведениями русской классики, — это колокольно-праздничное звучание духовых (стаккато деревянных духовых и валторн на педали труб) в последующем развитии, чередующееся с элементами темы в виде характерной квартовой «пробежки» снизу вверх.

Однако при некотором сходстве с названными темами русских классиков, что подчеркнуто прежде всего намеренной архаичностью мелодии, близкой к былинным, исконно русским, первая тема воспринимается как подлинно современная, отражающая дух нашего века. В противоположность этим темам, в основном лирико-героико-эпическим, ведущая тема скерцо Хренникова действительно активна. Скерцо, так же как и первая части

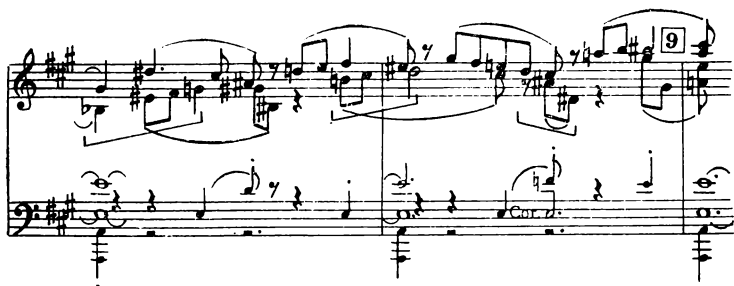
Концерта, свойственно стремление к интенсивности развития путем полифонической разработки тем, нередко — в одновременном сочетании или полифоническом переплетении их отдельных элементов. Все это способствует чрезвычайной насыщенности музыкальной ткани, ее образно-тематической емкости, связанной с многоплановым отражением больших пластов жизненных явлений и событий.

Характерное для начала скерцо приподнятое, хотя и несколько затаенно-сдержанное настроение постепенно нарастает. В музыке ощущается словно предчувствие и нетерпеливое ожидание пробуждения новых сил, поиск выхода к свету. Здесь снова очень уместно использован характерный колорит начальных тактов бетховенской «Авроры», своего рода прием образного «коллажа», ставшего столь распространенным в наши дни. Все это служит эмоционально-психологической подготовкой кульминационного подъема в репризе первого раздела, где тема, переходя от солиста ко всему оркестру, достигает особой значительности звучания. Уравновешенная относительно протяженным спадом, кульминационная волна придает завершенность всему разделу.

Вторая тема — связующая (средний раздел, ля мажор) — носит светлый, игриво-скерцозный характер. Она начинается в звонком высоком регистре рояля с легким, прозрачным по инструментовке сопровождением струнных, поддержанных педалью валторны:

Moderato (alla breve)

The image shows a musical score for a piece titled "Moderato (alla breve)". The score is written for piano (P-no solo) and includes parts for Cor. (Coronet), V-le (Violoncello), V-c (Violoncello), C-b (Contrabasso), and V-c. (Violoncello). The tempo is marked "Moderato (alla breve)". The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The piano part is marked "P-no solo" and "p". The string parts are marked "V-c. C-b" and "pizz.". The score is divided into two systems, with a measure number "7" at the beginning of the first system. The piano part features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the string parts provide a harmonic accompaniment with sustained notes and pizzicato effects.



Присутствие в ее мелодии неоднократно повторенного квинтового хода, еще более откровенно звучащего далее у струнных, создает внутреннюю связь с главной темой первой части Концерта. Полифонические же приемы разработки во многом перекликаются с аналогичным развитием побочной темы из той же, первой части.

В кульминации этого эпизода, построенной на нескольких секвенционно нисходящих волнах (развернутая каденция солиста), происходит значительная драматизация образа, еще более подчеркнутая в момент спада звучанием у солиста интонаций минорного варианта начала главной темы (в обращении). Подобное качественное преобразование темы очень типично для русского симфонизма. В завершение темы вторгается активное начало главной партии с опорой на характерные квинтовые ходы. Оно служит одновременно переходом к третьей теме.

Третья тема (средний раздел, *Più mosso*, соль мажор гармонический) резко контрастирует двум предыдущим. В отличие от них она статична и очень невелика. Характер этой темы, претендующей на роль побочной партии, вызывает невольные ассоциации с образом женственно-хрупкой и в то же время ледянисто-холодной Снегурочки, с ее обаятельно-строгой величавостью:



14

The image shows a musical score for measures 14 and 15. The top staff is the piano part, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to mezzo-forte (*mf*). The bottom staff is the orchestral part, starting with mezzo-forte (*mf*) and moving to piano (*p*). The orchestral part includes woodwinds (C-b, Timp.), strings, and piano (*P.no solo*). The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

«Вкрапление» в конце первого предложения контрастных элементов из двух предыдущих тем заставляет продолжить аналогию и сравнить их с сердитым ворчанием Деда Мороза в ответ на поэтические грезы Снегурочки. Середина этой темы воспринимается как напряженный, постепенно все более накаляющийся диалог струнных и рояля. Восходящей секвенции остро звучащих ходов на большую септиму вниз у струнных отвечают внушительные «всплески» аккордов рояля. Прорыв интонаций из первой темы, о которых шла речь выше, вводит в репризу третьей темы. В ней тема сокращена и звучит совсем по-иному. На ее облик оказало явное влияние предшествующее развитие и прежде всего «сердито-ворчливые» интонации двух других тем скерцо. Перекочевав в репризу третьей (побочной) темы, они постепенно как бы вытесняют ее основной тематический материал.

Значительность контраста (по отношению к остальным) третьей (побочной) темы скерцо потребовала больших тематических преобразований, способных подготовить возврат к первой, ведущей теме. Это осуществляется в оркестровом фугато. Оно построено на второй теме, которая приобретает здесь оттенок тревожной настороженности. Напряженность звучания ей придает контрапункт у альтов, в котором использованы интонации, построенные на диссонирующих интервалах.

Вторжение элементов первой темы создает еще один кульминационный взлет с последующим спадом перед репризой (каденция солиста). Здесь композитор соединяет интонации нескольких тем Концерта (основных тем первой и третьей частей), а также воспроизводит в фактуре общий колорит момента подхода к репризе второй

части. Подобные реминисценции придают бóльшую цельность всему циклу.

В завершающем разделе скерцо (реприза, ц. 27) происходит дальнейшее видоизменение третьей («побочной») темы. В ней раскрывается совершенно иная, по сравнению с экспозицией, сторона образного содержания. Прозрачность колорита, светлая холодноватая безмятежность «девичьего» регистра первой и второй октавы в начале темы сменяется более сумрачным регистром малой октавы. Этот «потускневший» по эмоциональному настроению оборот начинается как бы «блуждать» из октавы в октаву уже без опоры на глубокий бас, взбираясь вверх, словно в поисках хрустально-ледянистых отблесков прежнего света и безмятежности¹. Так и слышатся в этих бесцельных «блужданиях» отзвуки одиноких шагов, повторенных гулким эхом опустевшего дома. Возникает невольное ожидание чего-то, что так и не наступает, не возвращается.

Тихое погружение в далекие воспоминания и даже на какой-то миг некоторая душевная протрация пресекаются отрезвляющей, словно удар хлыста, сердитой «репликой» фаготов с низкими струнными и коротким финальным аккордом *tutti*, смысл которых можно определить следующими словами: «Время не ждет. Пора снова в путь!».

Четвертая часть (финал) — *Andante. Molto allegro*, $\frac{4}{4}$, фа мажор — подводит итог всему циклу, как бы вбирая и синтезируя интонации тем других частей. Его образно-тематическое содержание богато и многослойно. В нем можно определить «крупным планом» два контрастных образа². Один из них — энергично-активный, танцевальный (главная тема) — сосредоточен в крайних

¹ Секвентное передвижение баса и — соответственно — начального оборота по звукам уменьшенного септаккорда на поступенном восходящем движении валторны создает ощущение опустошенности и растерянности. Возникновение мажорной терции между басом и первым звуком мелодии в начале каждой секвенции хотя и «маскирует» зловещий колорит уменьшенного септаккорда, однако не снимает этого психологического ощущения.

² Форма финала представляет собой своеобразно трактованное сонатное аллегро с элементами рондо и вариационности. Ему предшествует вступление, тема которого использована в побочной партии и в коде.

риделах. Другой — составляющий сердцевину всей части (побочная тема), — меланхолически сдержанный, по-славянски медлительный, задумчивый, задушевно-жалобный. Его тематические истоки ведут свое начало от темы вступления, а в репризе претерпевают коренное преобразование и, подчиняясь не только тональности, но и отчасти характеру главной темы, переходят в ликующий апофеоз.

Медленное вступление создает эффект неожиданности. Оно служит эмоционально-психологическим разграничением двух близких по характеру частей с элементами скерцозности и моторности движения. Кроме того, тема вступления играет существенную драматургическую роль. Это своеобразный музыкально-поэтический «эпиграф», который можно отнести не только к финалу, но и — ретроспективно — ко всему Концерту, настолько метко и афористично оно выражает дух произведения — сочетание в нем национального, традиционного и новаторски современного. Очень выразительно звучит тематическая у кларнета соло. Ее привлекательность заключается в ладово-тональной переменности и прихотливости, которая сочетается с простотой и непринужденностью мелодического рисунка. Неповторимую прелесть вносит неожиданное «соскальзывание» каденционного завершения в далекий для соль минора си минор¹:

92 Andante
Cl. I solo

rit.

ppp

В однополосном проведении темы у кларнета отчетливо проявляется ее ладово-тональная двойственность (переменность устоев и чередование характерных интонационных оборотов ре минора и соль минора). В дальнейшей гармонической «расшифровке» темы более определенно подчеркивается соль минор:

¹ Этот штрих сближает Хренникова с романтиками, в частности — с Шуманом и Шопеном. Подобный прием мы встретим и в симфониях композитора.

Piu mosso (alla breve)

96 **1** Ob. I solo

mf

pp

Archi con sord.

Fl. solo *p*

pp

Cl.

V-no solo (senza sord.)

V-ni div. *pp*

В ладотональном отношении здесь нет полной однозначности, несомненности. Уже первоначальный соль минор тяготеет к ре минору и звучит порой как его субдоминанта. То же самое можно сказать и о си миноре. Его в равной мере можно считать минорной доминантой натурального ми минора (ср. эту тему в побочной партии, ц. 9).

Главная тема (фортепиано соло) обнаруживает ярко выраженный жанровый характер. Она остро ритмична, насыщена синкопами, упругим, скачкообразным движением, краткостью фразировки, подчеркивающей ее тематическую «мозаичность». В ней есть что-то дерзкое, дразнящее, интонационно трудно уловимое из-за ладово-тональных колебаний, непрерывно «оминорирующих» полнокровный фа мажор:


10a

2 Molto allegro

f P-no solo

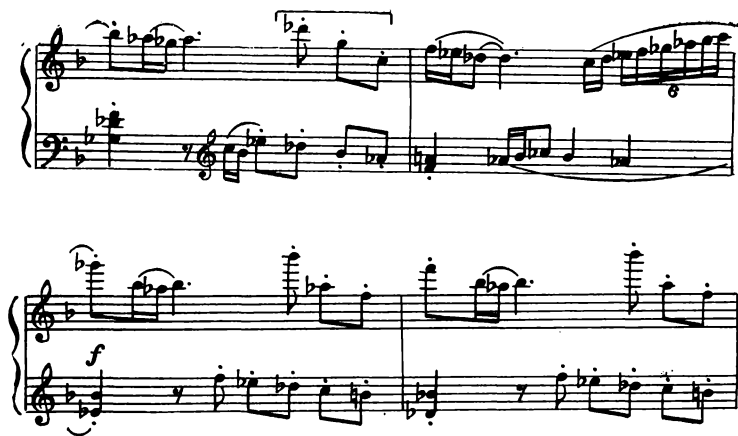


В отдельных попевках темы можно обнаружить сходство с тематическим материалом всех предыдущих частей (см. отмеченные квадратными скобками квинтовые ходы из первой части, характерный ритмический рисунок из второй части —

мелодический оборот из темы второй части) —  мелодический

оборот из темы второй части).
Середина главной партии имеет свою тему (ц. 4—5). Ее вступление оттенено предварительным оstinатным аккордовым «настроением» аккомпанирующих струнных (пунктирная пульсация). Эта тема мелодически гораздо определеннее предыдущей и отличается грациозной легкостью. В ней как бы происходит дальнейшее развитие начальной темы, ее скерцозного «заряда», а также присущей ей ладово-тональной многозначности (в примере, начиная со второго такта, приводится только партия фортепиано):





Двойственность ладотональной природы главной темы усилена в ее репризе (ц. 6). Здесь она звучит с ля-минорным «подтекстом», двумя октавами выше, отчего принимает более легкий и воздушный облик, близкий к предыдущей теме. Композитор дважды воспроизводит видоизмененный в конце первый четырехтакт, но так и не возвращается к исходному образу.

Дальнейшее развитие отдельных интонаций обеих тем главной партии продолжается и в короткой связующей партии (ц. 8).

Побочная партия (ц. 9) — во всех отношениях контрастный главной теме образ. Ее стихия — песенность. Используя в виде тематического материала второе (оркестровое) проведение темы вступления (см. пример 9б), композитор поручает его солисту. В этом варианте темы с особой силой выявлена ее незавершенность, передающая, словно невысказанный вопрос, томительное ожидание: начинаясь в соль миноре, тема заканчивается доминантсептаккордом к ми минору¹.

Дальнейшее вариантно-импровизационное развитие темы, включая выразительный канон флейты и фортепиано, перерастает в разработку (*Più mosso*, ц. 11), непосредственно продолжающую побочную партию. Цент-

¹ См. примечание 2 на с. 40.

ральное место в ней занимает развернутая каденция солиста с патетической кульминацией на теме побочной партии. Композитор создает здесь большую волну эмоционального нагнетания, используя полифоническое развитие тем на широком дыхании на фоне красочного звучания фортепиано в виде звонких, чисто русских «переборов».

Переключение в иное, настороженно-сумеречное настроение (ц. 13) подготавливает вступление главной темы (реприза, ц. 16), которая вновь восстанавливает атмосферу праздничности. На сей раз она прочно утверждает свое господство, влияя на дальнейшее развитие. Оно направляется совершенно по другому руслу. Все подчиняется непрерывности и целеустремленности движения. Отказываясь от репризы побочной темы, что могло бы стать тормозом развития, композитор дает небольшой связующий эпизод, который непосредственно вводит в код. В ней улавливается празднично-триумфальное звучание преобразенного до неузнаваемости мажорного варианта побочной темы:

11 **Più mosso**

Fl. ObCl.
 Tr-be V-ni
 Tutti
 Cor.
 V-le
 Fag.
 V-c. C-b.
 con s

Ликующие «переливы» терций в верхнем, «колокольчатом» регистре рояля в сочетании со светлым «перезвонном» деревянных духовых и гулкой педалью меди вместе с низкими струнными (тонический органнй пункт) создают красочный полнозвучный фон, почти поглощающий мелодию темы у струнных. Во всем этом слышится торжество могучих, по-весеннему головокружительных и радостных сил. Особую торжественность и свежесть завершающей каденции финала придает неожиданный поворот в солнечно яркий по колориту ля мажор. Подобное коренное преобразование в коде исходного образа (темы вступления) составляет одну из традиций русского симфонизма и свидетельствует о ее плодотворном развитии в творчестве Т. Хренникова.

В Первом фортепианном концерте, несмотря на явно ощутимую неоднородность различных творческих влияний, уже достаточно ясно определился индивидуальный стиль композитора. Главная его особенность заключается в органическом сочетании ярко выраженной национальной природы тематического материала, овеянного духом современности, с высоко профессиональными разнообразными приемами развития, составляющими достижения мировой, в том числе русской и советской классики.

Богатство образного содержания Первого концерта для фортепиано отражает широкий охват в нем самых различных жизненных явлений и переживаний, в воплощении которых неизменно ощущается присутствие и как бы непосредственное участие самого автора. В этом смысле Концерт, так же как и почти все произведения Хренникова, можно считать автобиографичным.

Здесь можно уловить образ многоликого, наполненного деловитой суетой, кипучей моторностью и неутомимой энергией города (первая часть, с ее, условно говоря, урбанистическими штрихами). А вслед за тем — контрастные ему и по внешнему и по внутреннему содержанию картины ни с чем не сравнимой русской природы, одновременно и радующей и наводящей грусть, невольно располагающей к глубоким раздумьям (вторая часть). Образы третьей части овеяны духом национального былинного эпоса, как бы вовлеченного в атмосферу и темпы современной, напряженно-динамичной жизни. Завершает весь цикл столь близкая русскому сердцу, характерная для отечественного симфонизма картина всенародного праздничного веселья, в котором сказывается восторженное приятие жизни во всех ее проявлениях и контрастных противопоставлениях. Среди всеобщего ликования нет-нет да и прозвучат печально-томительные нотки, словно невольные вздохи-воспоминания о пережитом, которые тонут в звуках финального апофеоза жизни.

Такой, в целом, жизнеутверждающей, проникнутой действительно-активной энергией была первая творческая декларация Хренникова в жанре инструментального концерта.

**ПЕРВЫЙ КОНЦЕРТ
ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ
ор. 14, ДО МАЖОР**

Посвящен Леониду Когану

За двадцать пять лет, отделяющих этот Концерт от первого концертного опуса Хренникова, им было создано много сочинений различных жанров — две симфонии, три оперы, песни, музыка к нескольким кинофильмам и театральным постановкам, в которых совершенствовалось мастерство, раскрывались новые грани таланта. Особое значение имела работа в области театральной музыки. Специфика образно-выразительных средств театрального искусства оказала существенное влияние на художественный стиль композитора. Это не преминуло сказаться и на особенностях музыкального языка Скрипичного концерта, который был закончен в 1959 году¹.

По сравнению с другими концертами Т. Хренникова он отличается большей традиционностью в трактовке данного жанра и цикла в целом. В нем три части: первая — быстрая, вторая — медленная, ариозного характера и третья — опять быстрая, танцевально-песенного склада. Развернутая кода финала, где использован тематический материал первой части, является итогом всего цикла.

Первая часть — Allegro con fuoco, $4/4$, до мажор — по своему характеру и общему настроению напоминает

¹ Первое исполнение состоялось 21 октября 1959 г. в Москве.

оживленное действие веселой жизнерадостной комедии с острой интригой и напряженно развивающимся действием, которое чередуется с лирическими сценами-интермедиями. Основное содержание первой части составляет противопоставление двух контрастных образов — энергичного, динамически подвижного (главная тема) и лирического, нежно-мечтательного (побочная тема).

Вступительные аккорды струнных пиццикато словно призывают ко вниманию. В них ощутима четкая маршевая поступь, в которой при вступлении солиста проявляется оттенок танцевальности.

Первые же звуки мелодии скрипки — главная тема — вводят в атмосферу энергичного движения, воодушевленной взволнованности высказывания. Особую характерность музыкальной речи придает обилие альтерированных ступеней, как бы вступающих в конфликт с основными в процессе упорного завоевывания мажорной терции. Мелодический взлет к ней создает эффект просветленности:

12 **Allegro con fuoco**
V-no solo

f

cresc.

f *mf*

1

Неоднократное проведение темы у различных инструментов в интенсивном полифоническом развитии создает несколько волн подъема и спада, завершающихся торжественно радостным звучанием темы в оркестре у целого « хора » скрипок.

После оживленной переклички отдельных групп оркестра (два бас-кларнета, альты и др.), создающей ощущение все ускоряющегося бега, происходит некоторое торможение, переход к более плавному и вносящему постепенное успокоение движению. Мелодия словно карабкается по уступам вверх, а затем, накапливая силы в настойчивом кружении почти на одном месте, совершает взлет к вершине (связующая партия, ц. 7—8)¹:

133 7 Poco meno mosso
V-no solo

136 Poco meno mosso
V-no solo

9

¹ Цифры указаны по изд.: Хренников В. Т. Концерт для скрипки с оркестром. М., «Музыка», 1965; пример приводится без партии оркестра.

Распевно-протяженное звучание скрипки в насыщенном верхнем регистре создает ощущение необычайной широты дыхания (побочная тема, ц. 9—16). Словно мелодия наконец-то вырвалась на простор и наслаждается радостным чувством свободного парения. Явно восточный колорит темы еще более подчеркивает переключение в совершенно иную сферу развития¹:

14 9 *Meno mosso* Sil., Fl. I
Picc. con ϵ

V. no solo *molto espressivo*

Archi *p*

V. c solo *p* *rit.*

¹ В этой теме, как верно подметил Ю. А. Кремлев, ощутимо сходство с восточными по колориту темами Римского-Корсакова (см.: Кремлев Ю. Т. Хренников. Цит. изд., с. 39).

Контраст с главной темой подчеркнут и уходом в далекую для до мажора и по тембру более матовую, бархатисто-мягкую тональность ре-бемоль мажор. Короткая восьмитактная тема проходит то у солиста, то в оркестре попеременно в мажорном и минорном «освещении» и постепенно истаивает к концу, что исключает необходимость в заключительной партии.

После такого погружения в забытые, энергичное соло скрипки в активном темпе воспринимается как внезапное пробуждение (разработка, ц. 17—27). Постепенно развитие становится все более интенсивным и выливается в яркую кульминацию всей части (ц. 24). Главная тема, захватив тональность своей соперницы — побочной темы (ре-бемоль мажор), словно стремясь закрепить свое господство, приводит в движение весь оркестр. В наиболее острый, динамически напряженный момент решительные аккорды, подобные резким возгласам, своей категоричностью приостанавливают все движение, предоставляя слово солисту. Его виртуозные пассажи, приобретая все большее воодушевление и эмоциональную взволнованность, прокладывают новое русло (каденция).

Такой неожиданный поворот в развитии, будто умышленно отвлекающий на время от основного тематического материала, приводит к еще одному отступлению — оркестр вступает с совершенно новой темой.

Она объединяет в себе бодрую энергичность главной темы и певучую кантиленность побочной:

15 *Tempo I [Allegro con fuoco]*

Archi *f molto espressivo*

Эпизод в разработке не только служит естественным переходом к следующей за ним побочной теме, но и оказывает влияние на ее характер, как бы срывая с нее экзотические покровы и приближая к более «земному», песенно простосердечному звучанию. Этому способствует и основная тональность части — до мажор — и более сочный тембр солирующей скрипки в октавном удвоении мелодии в высоком регистре (зеркальная реприза, *Meno mosso*, ц. 28).

В отличие от экспозиции тема проходит здесь только у солиста и в значительном сокращении. Повторное проведение темы в насыщенном низком регистре скрипки усиливает экспрессию ее звучания. Длительное господство лирического настроения (эпизод в разработке и побочная тема) потребовало более значительной эмоциональной перестройки для возвращения к главной теме. Эту роль берет на себя сильно разросшаяся и существенно преображенная связующая партия (*Allegro con fuoco*, ц. 33—39).

Оркестровое звучание главной темы (ц. 40) восстанавливает атмосферу радостно-взволнованного оживления и словно предчувствия неожиданных перемен после столь упорного утверждения основной тональности до мажор в обеих ведущих темах. И действительно, вместо предполагаемого по аналогии с экспозицией повтора темы происходит внезапный тональный сдвиг (во II низкую ступень), после чего следует ряд еще более сгущенных по колориту альтераций. Они служат своеобразным контрастным оттенением вновь — и теперь уже окончательно — утверждаемого до мажора (кода). Характерный хренниковский каданс с V низкой ступенью (здесь в минорном — ладово-противоположном — «облачении») предшествует четко «скандируемым» на тонике аккордам *tutti* (включая и солиста). Они создают своеобразное обрамление части, пронизанной огненным задором и бодростью.

Жанровый характер ведущих тем и особенности их развития, создающего некую симметричность и периодичность звучания, при отсутствии драматически заостренного конфликта, сближают здесь сонатную форму с рондо, что обычно более характерно для финалов. Не случайно главная тема первой части, фактически определяющая ее общее настроение, имеет немало сходных

черт с основной темой (рефреном) финала Концерта.

Вторая часть — *Andante espressivo*, $\frac{4}{4}$, ля минор — представляет собой как бы лирическое интермеццо между двумя быстрыми частями¹. По характеру тематического материала и его изложению вторая часть тяготеет к жанру песни-ариозо, переходящему в лирический дуэт. Это подчеркнуто вокальной природой мелодии, обилием вторящих ей подголосков (контрапунктов), сопоставлением партии солиста и оркестра. Так, первые два варьированных проведения темы в виде запева с аккомпанементом, убаюкивающие «раскачивания» которого напоминают колыбельную², сменяются словно режущим и закрепляющим основную мысль инструментальным «отыгрышем». Эффект особой интимной доверительности, ласковой задушевности заключен в повторе очень выразительного начального мелодического оборота темы с опеванием квинты и выразительно эмоциональным ходом вниз, к вводному тону, с длительной остановкой на нем:

Andante espressivo

16 V-no solo
V-ni
p
V-le
V-c.
C-b.
pizz.

¹ Она имеет сложную трехчастную форму с динамизированной (сжатой) репризой и довольно развитой кодой.

² Характер колыбельной роднит начало второй части с побочной темой первой части.

Каждое новое проведение темы композитор оттеняет каким-либо выразительным штрихом: красочной гармонией, переходом в более высокий регистр (октавой выше), подголоском (кларнет соло)¹. Благодаря этому тема звучит более светло и в то же время насыщенно. Своего рода эпическую величавость придают ей специфические по колориту размеренные аккорды арф в сопровождении. Заключительное проведение темы полностью (ц. 5), после развития ее элементов в середине первого раздела (ц. 3), звучит еще более насыщенно и взволнованно благодаря выразительным имитациям (подголоскам) и «вздохам» у валторны и альтов.

Дальнейшее развитие (ц. 6—9) вносит образный и ладовый контраст в виде мягкой лирической юморески в мажорных тонах (одноименный ля мажор, оттененный неизменными хренниковскими альтерациями). Легкое игривое «порхание» мелодии у скрипки переходит в непрерывное волнообразное движение с кульминационными «взлетами», которое, словно вьющаяся ниточка постепенно разматывающегося клубка, образует тонкие причудливые мелодические узоры:

Andante espressivo
V-no solo

¹ В прихотливых изгибах мелодии кларнета намечается тематический материал середины темы с его мажорной окрасченностью.



Они накладывают свой отпечаток на последнее (сокращенное и варьированное) звучание основной темы. Благодаря высокому регистру, создающему эффект значительной удаленности, оно воспринимается как прощание или воспоминание (реприза, Темпо I, ц. 10). Партия солиста включает здесь помимо части контрапункта, ранее проходившего у кларнета (в виде мелодически выразительного пассажа шестнадцатыми, соединяющего три проведения начального мотива темы), новый, обостренный пунктиром контрапункт, подхваченный затем ажурным пассажем флейты. Подобное перенесение в заключительный раздел части характера и общей линии развития среднего раздела нередко встречается в медленной, лирического склада музыке и способствует впечатлению большей насыщенности и эмоциональной полноты высказывания¹.

Несмотря на дальнейшее мажорное просветление колорита и прозрачность фактуры (кода), до конца второй части сохраняется внутренняя эмоциональная насыщенность, которая порой достигает значительной напряженности звучания (*Appassionato, molto espressivo*, ц. 13). Относительное успокоение и эмоциональная разрядка в последних тактах вызывает все же ощущение недосказанности после волнующего «разговора», благодаря чуть оминоренному канансу² и вопросительной, одиноко повисающей без ответа последней реплике фагота.

Третья часть (финал) — *Allegro agitato, 4/4*, ре мажор — до мажор — отличается ярко выраженной танцевальностью и песенностью ведущих тем³.

¹ Яркий пример использования такого выразительного приема — Ноктюрн до минор Шопена.

² Пониженная VI ступень (*фа-беклар*) образует в сочетании с тоническим органым пунктом и мажорной терцией характерное звучание увеличенного трезвучия, которое переходит во II низкую ступень и затем лишь разрешается в мажорную тонiku.

³ Финал написан в форме рондо с чертами сонатности. Его схема может быть представлена следующим образом: вступление — АВАСА₁В₁А — кода.

Вступление вводит в атмосферу оживления и праздничности, которые переданы быстрым движением пассажижей у струнных, поддержанных аккордами духовых. Ре мажор, слегка «расцвеченный» альтерациями, выполняет функцию намеренного отвлечения от основной тональности для большей неожиданности и свежести ее звучания в главной теме.

Главная тема финала (рефрен) полна озорного задора. Танцевальный характер и упругий ритм придают ей веселую лихость. В интонационно-структурном отношении рефрен родственен главной теме первой части Концерта: в нем также ощутима «борьба» за мажорность и осуществляется она тем же способом — путем «разбега» и опевания квинты лада *соль* с последующим «всплеском» мелодического движения вверх к мажорной терции:

legro agitato

18

V-no solo *mf*

V-ni *p*

T-ro

V-c

V-le

C-b. Fag

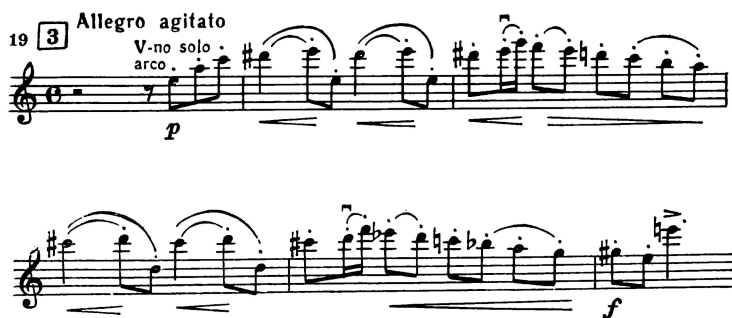
C-b. pizz

tr-ha solo

con sord. simile sempre

Второе проведение темы рефрена приобретает скерцозно-гротесковый характер благодаря сочетанию тембров флейты и фагота и диапазону между ними в три октавы. Это подчеркивается также «скачками» в партии солиста, в которых отчасти намечается характер первого эпизода.

В первом эпизоде (ля минор, ц. 3—4) ощутима своеобразная театральность. Это необычное музыкальное интермеццо словно рисует проходящего по просцениуму одного из характерных персонажей, строящего комичные гримасы и выделяющего причудливые «па». Все это очень пластично, с юмором и остроумной выдумкой выражено в музыке:



После музыкальной «буффонады» возвращение рефрена (ц. 5) невольно окрашивается в новые тона: тема звучит у скрипок (дублированных флейтами и кларнетами) на фоне «экзерсисного» гаммообразного движения в пределах квинты (у фортепиано, альтов и виолончелей), что придает ей некоторую шутовскую тяжеловесность и даже оттенок нарочито ворчливой агрессивности.

Центральный эпизод (*L'istesso tempo*, фа мажор, ц. 6—16) переключает слушателей в совершенно иную, ярко контрастную предшествующему развитию образную сферу. Настает черед лирических героев. Подхватывая кантиленный «запев» ведущего (солист), они вступают с ним в непрестанно развивающийся в пределах большого диапазона (свыше двух октав) песенно-

распевный диалог (подголоски и контрапункт то у струнных, то у деревянных духовых инструментов)¹:

L'istesso tempo

20 Arpa *simile con 8*

V-no solo *p molto espressivo*

Cl. I

V-c. C-b.

V-rii

Одной из характерных особенностей центрального эпизода является то, что в нем сохраняется присущая всей части непрерывная моторность движения (остинатная, хроматически «ползучая», как бы вращающаяся на одном месте, ритмически равномерная фигурация у кларнета в сочетании с периодическими акцентами арфы и пиццикато струнных). На этом фоне очень выразительно звучит неторопливо, но энергично развивающаяся мелодия скрипки. Во втором проведении (ц. 8) роли меняются: тему ведут флейта с кларнетом, им контрапунктирует солист, а остинатная хроматическая фигурация переходит к альтам.

Другая особенность центрального эпизода состоит в том, что в нем происходит интенсивное развитие тема-

¹ Центральный эпизод довольно необычен. В нем имеется не только проведение основного тематического материала (протяженная, 16-тактовая тема), но и его развитие, а также связка («эпизод в эпизоде») разработочного характера на материале рефрена, подготавливающая его вступление в репризе. По своим размерам центральный эпизод почти вдвое больше первого раздела рондо (АВА), который составляет 44 такта, в то время как центральный эпизод (С) — 81 такт.

тического материала не только самого эпизода, но и рефрена, а также решительный отход от основной тональности. Этот отход настолько значителен, что основная тональность — до мажор — появляется лишь в коде.

Тональные «блуждания» в центральном эпизоде приводят к тому, что рефрен и первый эпизод в репризе так и не возвращаются в свою тональность, а проходят на большую терцию выше (ми мажор — до-диез минор).

Такое перемещение в более высокий регистр и «нарядную» по колориту звучания диезную тональность придает рефрену игривую легкость и воздушность, сближая его с грациозно-порхающей темой первого эпизода. Заключительное оркестровое проведение рефрена в ми мажоре отчасти восстанавливает шумную атмосферу его первоначального звучания, но ненадолго. Бравурный низвергающийся пассаж у фортепиано, подобно неудержимому каскаду, словно обрывает тему на полуслове¹.

После такого отклонения от основного направления развития начинается стремительное, почти безостановочное движение к прежнему руслу (кода, ц. 22). Его возглавляет солист с периодической поддержкой всех скрипок. В виде своеобразного переходного мостика к рефрену в основной тональности выступает песенная тема, заимствованная из первой части (эпизод в разработке, см. пример 15). Она звучит здесь у дерева (флейта, гобой, кларнет) и струнных еще более уверенно, радостно-победно, как бы прокладывая дорогу начальному мотиву жизнерадостной озорной темы рефрена финала. Наконец-то она появляется в основной тональности до мажор, которую усиленно подчеркивают, словно «пригвозждая» окончательно к месту, остигатные ходы низких струнных и литавр (Т—D—Т). Прерванный каданс в фа-диез миноре (все та же V низкая ступень!) освежает утверждение тоники в полнозвучных, шестикратно повторенных аккордах tutti, составляющих вместе с аналогичными вступительными аккордами первой части своеобразное броское обрамление всего Концерта.

¹ Он завершается прерванным кадансом (на септаккорде двойной доминанты ми мажора), настойчиво закрепляющим за этой тональностью права новоявленной тоники, создавая тем самым в дальнейшем эффект неожиданности и тонального контраста в момент появления рефрена в главной тональности — до мажор.

**КОНЦЕРТ
ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ
оп. 16, ДО МАЖОР**

Созданный в 1964 году¹ Концерт для виолончели с оркестром Т. Хренникова обогатил репертуар исполнителей, заняв достойное место в числе произведений этого жанра таких выдающихся советских композиторов, как С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Хачатурян, Д. Кабалевский.

И здесь проявилась характерная для творческого метода Т. Хренникова черта — сугубо индивидуальный подход к трактовке драматургии всего цикла, в данном случае продиктованный специфическими особенностями солирующего инструмента. А именно, композитор стремится раскрыть прежде всего темброво-эмоциональное богатство звучания виолончели как инструмента, близкого по своим выразительным возможностям к тембру человеческого голоса. С этим связана предельная лиризация концерта. Преобладание лирического начала сказалось в том, что вначале следуют подряд две медленные части — Прелюдия и Ария, которые завершает подвижный, контрастный во всех отношениях финал в характере жанровой массовой сцены (Соната).

Первая часть — Прелюдия, *Andante (alla breve)*, $\frac{1}{4}$, до мажор — лирический монолог солиста, постепен-

¹ Первое исполнение состоялось 21 октября 1964 г. в Москве.

но переходящий в диалог с солирующими инструментами оркестра. Основное образное содержание части — одухотворенная философская лирика. Подобный характер музыки, как нам кажется, очень подошел бы к воплощению образов и настроений сонетов Шекспира.

Обращает на себя внимание необычность композиционного строения первой части. При всей современности звучания в ней можно обнаружить преобразованные черты старинной музыки времен Баха — Генделя, преломленные через романтические традиции. Это находит свое отражение как в форме всей части, так и в некоторых особенностях ее музыкального языка. В основе Прелюдии лежит одна тема. Ее главный мотив (тематическое «ядро») непрерывно развивается путем варьирования, что создает ощущение «текучести» музыкального движения, напоминающего по своему характеру принцип свободного развертывания в старинных формах полифонической музыки. Особое выразительное значение приобретает проведенный через всю первую часть неизменный тонический органнй пункт в глубоком низком регистре. Он создает в Прелюдии настроение торжественности и величия. На фоне его мерной, неторопливой, но безостановочной «пульсации» возникает широкая по мелодическому дыханию тема у солиста:

21 Andante (alla breve)

V-c solo

p

Timp

V.c div
arco pizz

C-b div, arco pizz
con 8

V. ni
pizz

Cl. I

Fag

Песенная распевность в характере возвышенной мечтательности сочетается в теме со сложностью тонального мышления. Благодаря этому в Прелюдии, несмотря на медленный темп и относительную равномерность и плавность движения, ощущается внутренняя эмоциональная напряженность развития. Уже в начальном «ядре» темы заложены как бы конфликтные стимулы к подобному развитию: с одной стороны — в подчеркнутой опоре на квинтовый тон (*соль*), соперничающий с органичным пунктом тоники (*до*), с другой — в противоречивом сопряжении двух остро диссонирующих тональностей: *до* и *си* мажор-минора. Последняя из них проявляет себя несколько завуалировано, представляя, по существу, лишь мнимую «угрозу» вторжения и соперничества за окончательное господство.

Характерно, что кульминация приходится как раз на момент длительного отклонения в энгармонически равную *си* мажору далекую тональность *до*-бемоль мажор и подчеркнута переходом в более экспрессивный высокий регистр. После ее продолжительного утверждения возврат в основную тональность *до* мажор путем неожиданного сдвига звучит особенно свежо и просветленно (начало репризы). Благодаря же перемещению темы на октаву выше, а также ее имитационно-каноническому проведению у флейты и солиста достигается впечатление еще большей эмоциональной наполненности этого лирического диалога.

К концу части (кода, *Meno mosso*, ц. 15¹) наступает некоторое успокоение. Оно уравнивает предшествующую эмоциональную напряженность. Такое впечатление возникает от постепенно затихающего звучания повторяющегося мелодического оборота, которому, словно эхо, отвечают переливчато-нежные колокольчики. Очень выразительна заключительная каденция, где на какой-то миг как бы возникает крохотное «облачко» в виде едва уловимого «оминоривающего» колорита *ля*-бемоль-минорного трезвучия (равного *соль*-диез минору), в последний раз отдаленно напоминающего о *си*-мажорном «подтексте» всей части.

¹ Цифры партитуры указываются по изд.: Хренников Т Концерт для виолончели с оркестром. М., «Музыка», 1965.

Заканчивается Прелюдия мечтательно и просветленно. В широком охвате звукового диапазона ощущается необозримость манящего в даль простора, а сочетание виолончели с солирующей скрипкой в высоком регистре вызывает впечатление окрыленного единством устремлений душевного согласия. Таким образом, первая часть создает, в целом, светлое, эмоционально-приподнятое лирическое настроение.

Вторая часть — Ария, *Andante espressivo*, $\frac{4}{4}$, ля минор — ля мажор — носит лирико-повествовательный характер, вполне соответствующий названию части. В отличие от Прелюдии, где лирическое настроение носило характер сосредоточенного, философски просветленного раздумья, Ария имеет скорбное и более конкретное по смыслу звучание.

Ария, подобно Прелюдии, отличается своеобразием общей композиции. В ней преобладает свободное вариационно-разработочное развитие в рамках репризной двух-трехчастной формы. Присутствующая и здесь монотематичность способствует впечатлению единого потока развития, расчлененного на отдельные этапы каждым новым повторением темы с какими-либо изменениями (ладово- или тонально-интонационными, гармоническими, фактурными). Подобная вариантность, как бы освещая тему с разных сторон, приводит к ее постепенной динамизации.

Все это, несомненно, связано, с песенной основой ведущей темы. Особую выразительность придают ей красочные интонационно-гармонические обороты, включающие альтерированные ступени, что очень ярко проявляется в конце темы, где улавливаются интонации сердечно-ласкового утешения:

22 *Andante espressivo*
V-c. solo

The musical score shows the beginning of the 'Aria' section. The upper staff is for the Violoncello (V-c. solo) and the lower staff is for the Archi (Archi). The V-c. staff begins with a melodic line marked 'p espressivo'. The Archi staff has a pizzicato accompaniment marked 'Archi pizz.' and 'pizz.'.

1

mf espressivo molto

mp

Cl. b. solo

Песенный характер мелодии согласуется с типом развития, напоминающим варьированную куплетность. Композитор сочетает ее с полифоническими приемами. Вначале тема дается как одноголосный запев с очень лаконичной аккордовой поддержкой на слабых и относительно слабых долях. Но уже со второго предложения вступает фагот с мелодией встречного движения.

Второму проведению варианта темы у солиста сопутствует кларнет, а затем и другие деревянные духовые, придающие ей оттенок печали и задумчивости. Здесь тема приобретает более широкое дыхание, разрастаясь из восьми тактов до двенадцати (ц. 2—3). Ее тонально-гармоническое развитие приводит к новому проведению в более скорбном по колориту фа миноре.

Порученное дереву в высоком регистре это третье проведение, благодаря выразительному подголоску у виолончели соло, перерастает в своеобразный диалог. Дальнейшее интенсивное развитие начальных интонаций темы приводит как бы к ее самоотрицанию и преобразованию отдельных попевок в зародыш новой, ля-мажорной темы¹. Еще более осязаемый контраст по отно-

¹ Она отчасти предвосхищает тему побочной партии финала.

шению к предшествующему и последующему развитию создает проведение в оркестре наиболее характерной начальной интонации этой темы в виде стретто. Контраст подчеркнут изменением темпа (*Più mosso*), лада, фактуры, динамики, тембра (появление труб и других медных), учащением «дыхания» и, что особенно ощутимо — продолжительной паузой у солиста, когда впервые виолончель умолкает на несколько тактов:

Казалось бы, такое интенсивное динамическое нагнетание должно привести к возвращению первой темы. Однако, восстанавливая далее прежний характер мелодического движения на широком дыхании, композитор закрепляет в кульминационно-приподнятом звучании на *fortissimo* предшествующее ладово-тематическое «отступление», поручая развитие интонаций новой мажорной темы солисту. Сочный и эмоционально озаренный колорит ми мажора в сочетании с насыщенной подголосками фактурой, где исподволь подготавливается возврат к главной теме, создает еще более контрастную для ее появления сферу.

В репризе (*Meno mosso*) ощущается некоторая двойственность. Тема воспринимается как эпилог-воспоминание о скорбных переживаниях, и в то же время, как реакция на них, приводящая к состоянию душевного оцепенения. Такому впечатлению способствует резкий динамический спад после кульминации, замедление темпа, камерный характер звучания (введение солирующих инструментов в разных регистрах) и «чуждое» основной тональности темы и всей части ладово-тональное «освещение» (си мажоро-минор). Столь настойчиво утверж-

давшееся главенство мажора едва успевает блеснуть в первом аккорде сопровождения, как тотчас же гаснет в минорном развитии мелодии темы¹. Ощущение некоторой «невесомости» создает звучание солирующей скрипки, с ее плавно, но целеустремленно восходящей линией мелодии, которой вторит бас-кларнет. Опорой для ансамбля солистов служит глубокий органнй пункт на новой, временной тонике *си*, выступающей попеременно то в мажорном, то в минорном «облачении».

Возвратом к более реальному восприятию происходящего является проведение темы, близкое ко второму варианту с его мажорной «окраской» (ср. ц. 2 и 16). В этом ощущается как бы постепенное зарождение нового, более светлого чувства. Дальнейшее утверждение мажорной тоники (ля мажор), как результата постепенного преодоления скорбного начала и завоевания светлого, происходит на материале второй темы (кода, а *tempo*²). Некоторое «замутнение» светлого колорита и нарушение внутренней уравновешенности вносит обострение гармоний в самом конце части и появление сумрачного замедленно-арпеджированного аккорда V низкой минорной ступени.

Первые две части Концерта последовательно отражали лирические переживания. Их развитие шло от светлого настроения — через драматические коллизии и временный отход от него — к его обретению вновь в процессе интенсивной внутренней борьбы. Дальнейший этап — переход к действительному началу, к утверждению радости бытия. Этим завершающим этапом развития является финал Концерта.

Третья часть — Соната, *Allegro con fuoco*, $12/8$, до минор — до мажор. Финал ярко контрастен обоим предшествующим частям. Его основные образы носят отчетливо выраженный массово-жанровый характер. Музыкальные темы опираются на песенно-маршевые и тан-

¹ Не случайно этот мажорный аккорд особо выделен: здесь он впервые дан на сильной доле одновременно с началом мелодии, которое ранее, во всех предыдущих проведениях, одиноко звучало на паузе в аккомпанементе.

² Этот момент говорит в пользу трехчастности, для которой характерно использование в коде тематического материала и тоналности средней части.

цевальные ритмоинтонации. Они придают энергичность и бодрую упругость музыкальному развитию всей части. Две ведущие темы как бы взаимно дополняют друг друга: песенно-маршевый колорит начала части (главная тема) сменяется танцевальным (побочная тема)¹.

Главная тема напоминает несколько суровую, но энергично-подвижную песню-марш (в примере, начиная со второй строки, партия оркестра опущена):

24 **Allegro con fuoco**

V.le V.le

Archi V.c. V.c.

V.c. solo

1

2

Форма темы точно согласуется с ее характером. Она воспринимается как куплет с запевом солиста, которому

¹ Особенности образного содержания финала, где преобладает жанровое начало, влияют на трактовку сонатной формы: в нее проникают черты рондообразности, что вполне соответствует характеру тематического материала.

предшествует краткое вступление, и хоровым припевом (оркестровое проведение темы).

Особую, словно пружинящую гибкость и волевою активностью придает мелодии танцевальный склад сопровождения. Эта танцевальность возникает от проникновения в маршевый, по своей сути, четырехдольный размер триольного дробления каждой четверти.

Именно эти черты танцевальной моторики в процессе дальнейшего целеустремленного движения (связующая партия, ц. 6—9) постепенно вводят в настроение следующей, побочной темы¹.

В отличие от собранной и целеустремленной главной темы в побочной размашистые мелодические ходы чередуются с упрямым топтанием на одном месте. В ней есть что-то озорно-дразнящее, как бы намеренная «разноголосица» в мелодии, а вместо чеканного шага — ритмический «разнойбой»²:

25 **Allegro con fuoco**
Tr. ba *con sord.*
V. c. solo *frespessive molto*
V. ni
V. c. C. b

¹ Побочная партия (ля мажор, ц. 10—14) начинается, так же как и главная, с «фона» аккомпанемента, в который вносится необычная тембровая краска фортепиано. Побочная партия невелика. Она занимает всего лишь 15 тактов и состоит из двух проведений темы (восьмитактный модулирующий период): сначала — у солиста, а затем (усеченный семитакт) — в оркестре.

² Такой эффект достигается тем, что IV повышенная ступень (*ре-диез*) соседствует с обычной IV ступенью (*ре-бемоль*) как в мелодии, так и в аккомпанементе. Сочетание же дуолей у солиста с триолями и синкопами в аккомпанементе вносит оттенок как бы разгульной дерзости, еще более подчеркнутой дальнейшими широкими мелодическими ходами, словно «заблудившимися» и ненароком попавшими в другую, далекую тональность.

Краткая и стремительная заключительная партия (ц. 14), закрепляя тональность ля мажор, вносит опять активность движения, свойственную главной партии:

Allegro con fuoco



Дальнейший этап развития (разработка, ц. 15—27), продолжая линию активного «наступательного» движения (на материале главной и заключительной партий), приводит к качественному видоизменению главной темы. Она приобретает победно-героический характер благодаря мажорному звучанию. В результате дальнейшего развития ее отдельных интонаций, а также элементов двух других тем, рождается еще одна, новая, также мажорная тема (эпизод в разработке, ц. 21—24), в которой преобладает песенно-танцевальное начало¹.

Кульминация всей части, которая приходится на развернутую каденцию солиста (ц. 27), не имеет ярко выраженной связи с какой-либо темой и, за исключением вступительных, как бы «настраивающихся» аккордов, развивается на едином дыхании. И как это нередко бывает в концертах и симфониях Хренникова, в момент наивысшего кульминационного нагнетания вступает главная тема (реприза, ц. 29—39). В ней еще более подчеркнут маршевый характер: смягчающее танцевально-триольное движение сменяется четкой «поступью» аккордов с триольным дроблением первой доли (эта фактура заимствована из связующей партии, ср. ц. 6 и 28), что ассоциируется с походной барабанной дробью.

Дальнейшее развитие (побочная партия, ц. 35—38) приводит к неожиданной модуляции в си-бемоль мажор. Основная тональность будто намеренно изгоняется, а в последующем разделе (заклучительная партия, ц. 39) осуществляется еще один необычный тональный сдвиг — в тональность фа-диез мажор. Дальнейший ход «собы-

¹ Она воспринимается как центральный эпизод рондо между двумя проведениями главной темы (в начале разработки и в репризе), которая выступает как бы в роли рефрена. Обращают на себя внимание черты интонационного-жанрового родства между начальным разделом этого эпизода и главной темой. Середина же перекликается с побочной. «Скрепляющим» это родство элементом становятся отголоски пассажей из связующей партии.

тий» объясняет появление этой далекой для до минора (или до мажора) тональности: она служит доминантой к си мажору, еще более оттесняющему основную тональность. Здесь музыкальное развитие финала вступает в свою завершающую фазу (кода, *accelerando* *rosso* а *rosso*, ц. 40—50). Кода очень развернута и занимает такую же «площадь», как и реприза (44 такта). Это вполне оправдано и объясняется тем, что она, по существу, выполняет две функции, совмещая подведение итогов не только третьей части, но и всего цикла. Отступление же в си мажор в начале коды — не что иное, как напоминание о втором тональном центре первой части (ср. репризу первой части в тональности си мажоро-минор). Устремленным и довольно продолжительным «разбегом» на одном дыхании (16 тактов) композитор подготавливает эмоционально-обновленное звучание главной темы в си мажоре у солиста. Взволнованно приподнятый характер придает ей появившийся в начальном мотиве пунктир вместо триолей и фигурация шестнадцатыми у струнных, подхватывающая и продолжающая стремительный «бег», начатый в коде солистом.

Следующий эпизод коды (*a tempo*, ц. 46) соединяет воедино три момента Концерта: центральный эпизод в разработке и побочную партию финала (тематически и фактурно), а также — вторую часть цикла, о которой напоминает общая с побочной партией финала (в экспозиции) тональность ля мажор и плавность движения одного из подголосков в оркестровой партии.

Своего рода «кодой в коде» является завершающее финал оркестровое проведение главной темы в тональности до мажор (с присущими Хренникову альтерациями), вновь синтезирующее черты маршевости и танцевальности. Небольшая двухтактовая каденция солиста приводит к настойчиво и прочно закрепляющим в сознании завоеванную тонику заключительным аккордам Концерта.

Таким образом, драматургия Концерта определяется развитием от светлого лирического начала первой части через лирико-эпический образ второй части (скорбный ля минор и «проблески» ля мажора, как прообраз будущего возрождения) к жанрово контрастному, активно-действенному финалу.

ВТОРОЙ КОНЦЕРТ
ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ
op. 21, ДО МАЖОР

Появлению Второго фортепианного концерта предшествовал период интенсивной творческой работы композитора в области музыкально-театральных жанров и киномузыки. Большим стимулом к созданию произведения концертного жанра и именно для фортепиано послужили успешные выступления Т. Хренникова с исполнением Первого фортепианного концерта во многих городах и республиках нашей страны, а также за рубежом — в Болгарии, Японии, Франции, Польше, Италии, Англии, Чехословакии и других.

Второй фортепианный концерт был завершен в clavire осенью 1971 года. Его исполнение намечалось на декабрь в одном из концертов фестиваля «Русская зима». Одако работа над партитурой несколько затянулась, и премьера состоялась лишь 8 февраля 1972 года в Большом зале Московской консерватории. Государственный симфонический оркестр под управлением Е. Светланова и автор в качестве солиста блестяще исполнили новое произведение, горячо встреченное публикой. Пресса отметила глубоко национальный русский характер музыки и современность средств ее выразительности, сочность оркестрового звучания и насыщенность фортепианной партии.

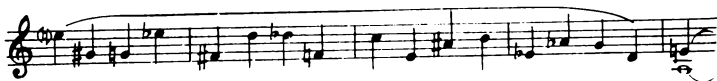
Музыкальные образы Второго фортепианного концерта Хренникова как бы вбирают в себя различные

черты всех предыдущих концертов композитора: динамическую напористость Первого фортепианного концерта, красочность и гармоничную жизнерадостность мироощущения Скрипичного, философскую углубленность, поэтичность и жанровую характерность Виолончельного концертов. Однако эти черты выступают в ином качестве и соотношении.

В чем же проявляется это новое качество, составляющее неповторимую особенность Второго концерта, секрет его художественного открытия? Чтобы ответить на этот вопрос, ознакомимся вкратце с образным содержанием каждой из трех частей и проследим в общих чертах развитие основных музыкальных образов.

Первая часть — Интродукция, *Moderato*, $\frac{4}{4}$, ля минор — до мажор. По своему образному содержанию Интродукция складывается из двух элементов (двухчастная безрепризная форма) — лирико-философской речитации, в начале сдержанной, а затем постепенно приобретающей все более страстный, напряженно-целестремленный характер (развернутое соло фортепиано), — и патетического апофеоза в характере возвышенного поэтического ноктюрна, где большая роль, помимо солиста, принадлежит струнным и ударным с их характерным звучанием и тембром (колокола и ксилофон).

Начало Концерта с первых тактов поражает своей необычностью: при полном молчании оркестра у солиста звучит одnogолосная, размеренная, как четкие шаги, мелодия в среднем регистре рояля. В ней ощущается внутренняя собранность, энергия и в то же время философская созерцательность. Это как бы тема волевого раздумья:



Особенности тематического развития Интродукции в первый момент наводят на мысль, что композитор «заговорил» новым, даже несколько чуждым ему языком. Однако чуткий слушатель постепенно убеждается, что индивидуальная неповторимость хренниковского мелодизма присутствует и здесь. Она лишь облеклась в иную, несколько непривычную для нее форму.

Уже с самых первых звуков Интродукции сквозь внешний «аскетизм» одноголосного изложения темы, состоящей из двенадцати неповторяющихся звуков, и строго дисциплинирующую размеренную поступь равными длительностями проглядывают черты, присущие композиторскому почерку Хренникова. Это и задушевность начального мелодического оборота (терцово-квартный ход в пределах малой сексты), а также прихотливое «опевание» этих интервалов, столь характерное для русской песенности и для многих других тем Хренникова. И «околотональная» и «окололадовая» игра в виде сопоставления отдельных мелодических ходов, опирающихся на характерные интервалы из далеких по родству, но близких по расположению звукорядов. И наконец, непринужденно льющееся, напоминающее импровизацию мелодическое развитие, которое образует многочисленные изгибы и захватывает к концу все больший диапазон¹.

Типично для Хренникова и неуклонное нарастание звучности, а также коренная трансформация образа или появление нового образа в момент высшего напряжения². Так, первоначальный «запев» Интродукции, начинаясь одногласно, подобно тонкой струйке родника, в ходе развития постепенно вбирает новые и новые голоса с различной, все более дробной, словно подстегивающей его ритмической пульсацией (восьмые и шестнадцатые) и превращается в мощную лавину звуков.

¹ В таком принципе мелодического развития, как уже отмечалось, немало общего с приемами старинной полифонии (структура «ядра» и свободного развертывания). У Хренникова этот принцип, возрожденный на качественно новой, современной основе, органически обусловлен природой дарования, отличительная черта которого — способность насыщать тематический материал своего рода энергетическим «зарядом», действующим на далекие расстояния.

² Ср., например, преобразование лирической темы вступления в ликующий апофеоз в финале Первого фортепианного концерта.

Именно в этот кульминационный момент подготавливается вступление новой темы, связанной с лирико-патетическим образом. Отсюда начинается второй, заключительный раздел первой части (*Meno mosso*), который выполняет особую, драматургически важную роль во всем Концерте. Не случайно композитор всеми средствами выделяет его, противопоставляя не только первому разделу Интродукции, но и всему остальному кругу образов Концерта, и поднимая его, словно на гребне звуковой волны, на недостижимую высоту.

Начало этого эпизода подчеркнуто резкой сменой фактуры: сквозь «плотину» строго полифонического развития музыкальной мысли неожиданно прорывается совершенно иное, по-рахманиновски полнозвучное волнообразное движение по тону до-мажорного трезвучия (в партии левой руки у солиста), создавая очень выразительный эмоционально-колористический фон. Композитор словно намеренно задерживает на нем внимание, будто любясь и наслаждаясь игрой набегающих друг на друга волн, раз от раза все более заинтриговывая слушателей невольным ожиданием появления главного героя.

Он заявляет о себе краткими октавными возгласами в верхнем регистре рояля, словно прорезывающими плотные слои волнообразной звуковой массы. В них звучит настораживающий призыв, устремленный вперед, ввысь:

Poco meno mosso

28a

Piano solo

f

V-ni

f molto espressivo

V. 1^a
V. c.

286

rit.

p

pp *morendo*

Sil.

con

rit.

Archi

pp *morendo*

Timp.

pp *morendo*

attacca

Особая впечатляющая сила и своеобразная пронзительность этих возгласов во многом объясняется характерностью резко звучащего (диссонирующего) интервала малой ноны, который возникает на двух полюсах: между глубоким тоническим басом (*до* — в левой руке) и верхним звуком (*ре-бемоль* — в правой руке). Этот неустойчивый по своей природе интервал, как ни парадоксально, не только не требует здесь немедленного разрешения, а наоборот, как бы утверждает свое господство. В нем хоть и улавливается оттенок тревоги (он усилен в конце прерывистой ритмической пульсацией у ксилофона, см. пример 28б), но это тревожное беспокойство не связано со «злым роком». Оно, скорее, выражает порыв в неизведанное, ощущение опасности и в то же время радости поиска, открытий, предчувствие великих свершений.

Настойчивое повторение одной и той же высокой ноты (*ре-бемоль*), порученное звонкоголосому по тембру ксилофону, как бы имитирует позывные космических кораблей. Эта невольная ассоциация в сочетании с охватом большого звукового диапазона (при относительной прозрачности способа изложения) еще более усиливает впечатление безграничности пространства, в котором, словно постепенно отдаляясь, растворяются последние

звуки столь многозначительного символического сигнала — неизменного спутника нашего века.

Однако композитор и здесь остается верен себе и не ограничивается тем, чтобы, идя «с веком наравне», запечатлеть лишь его внешние приметы. Для Хренникова характерно неизменное присутствие (даже в «космическом пейзаже») человека. Его красоте, мужеству, неустанному стремлению к достижению счастья, к осуществлению заветных мечтаний многих поколений и посвящен этот вдохновенный апофеоз. Одушевленность музыки во многом определяется характером мелодизма этого эпизода и его инструментовкой. Наложение на гармонический фон и короткие реплики фортепиано напевной, вокального плана мелодии струнных, близких по выразительным свойствам и отчасти по тембру к человеческому голосу, придает особую теплоту и эмоциональную взволнованность всему финалу Интродукции.

Так, самыми различными средствами композитор дает почувствовать слушателю, что наступил наиболее важный момент, который он хочет как можно ярче закрепить в его памяти¹. Поэтому так настойчиво повторяет он выразительные возгласы у солиста на неизменном фоне разложенного трезвучия, перемещая его то вниз, то вверх, но всегда выделяя диссонирующим интервалом по отношению к опорному глубокому басу, придающему колорит мощного органного звучания. И действительно, этот эпизод прочно врезается в память и как бы простирается где-то в незримой вышине над дальнейшим развитием, образуя вместе с эпилогом всего произведения музыкальную арку, на которую, по существу, опирается вся идейно-художественная концепция Концерта. Смысл ее со всей очевидностью раскрывается по мере ознакомления со всем циклом, первая часть которого может быть приравнена к прологу, где представлены главный герой и общая идея произведения.

Вторая часть — Соната, Allegro con fuoco. $\frac{4}{4}$, до мажор, — переключает развитие в совершенно иное русло. Здесь господствует стихия активного действия,

¹ Музыка этого фрагмента прозвучит в третьей части, образуя финальное обрамление Концерта в виде коды-эпилога.

почти безостановочного движения. В музыке переданы энергия, напористость, упругость, столь свойственные облику нашего молодого современника — волевого, целеустремленного, по-спортивно собранного, готового к любому жизненному «броску», будь то трудовой или геройский подвиг.

Здесь дается не только разительный образный контраст с первой частью, настроение которой было связано как бы с зарождением мечты, идеала, с порывом к счастью и его предчувствием. В Сонате вновь происходит коренная психологическая перестройка, словно герой спустился на землю из заоблачных далей (конец первой части) и окунулся в наполненные беспрепятственным вдохновенным трудом и поиском кипучие будни, ибо в них — залог будущих свершений и завоеваний.

В неукротимом стремительном беге, сменяя друг друга, словно кадры гигантской панорамы, проносятся, непрерывно развиваясь, ведущие темы. Их три (тема вступления, главная и побочная), и каждая из них, представляя новый образ, в то же время как бы вырастает из предыдущей. Объединяющим для всех трех тем моментом служат ритмически заостренные, маршево-танцевальные интонации. Они способствуют исключительной непрерывности развития и слитности отдельных разделов части¹. По существу, в ней почти нет цезур, остановок движения, кроме одной (перед началом побочной партии).

Во второй части Концерта даже моменты размышления проникнуты действительно-активной энергией, волевой целенаправленностью. Таким моментом, составляющим главную кульминацию всей части, является каденция солиста (с трехголосной фугой). К ней и направлено все развитие в неукротимом потоке движения.

Проследивая отдельные этапы этого развития, можно уяснить, как композитор подготавливает главную кульминацию и какой «строительный материал» использует он при сооружении столь сложной и внушительной

¹ Этим же объясняется относительная сглаженность контраста между темами, который ощущается лишь «постфактум». В тот момент, когда вступает новая тема, она воспринимается как несколько видоизмененное, но непосредственное продолжение предшествующего.

конструкции целого, опираясь на традиционную схему сонатного аллегро.

Поток все ускоряющегося движения прорывается наружу исподволь. Тема вступления — несколько суровая, деловито-насупленная¹ — возникает на постепенно угасающем звучании последнего аккорда Интродукции:

Allegro con fuoco

Piano solo
mf *cresc.*
Archil

И сразу же, словно отталкиваясь от него импульсивно-порывистыми волнообразными движениями, мелодия устремляется вперед и ввысь — к своеобразной вершине, усиленной унисонным звучанием в несколько октав. Неоднократное настойчивое подчеркивание тонического унисона представляет собой нечто вроде музыкальной «визитной карточки» тоники до мажора, время от времени символизирующей власть почти неуловимого, а иногда откровенно отсутствующего «хозяина», поскольку вступлению (как и всему тематическому материалу Сонаты) свойственна тональная многозначность. Она выражается в типично хренниковской «околотональной» и «окололадовой» игре, о чем речь уже была

¹ Этому впечатлению способствует обилие тревожно-настораживающих уменьшенных и увеличенных интервалов в мелодических ходах, острый (пунктирный) ритм, ладовая нейтральность с переменным преобладанием то минорного, то мажорного колорита.

выше (ср., например, главную тему первой части Скрипичного концерта и др.).

О своеобразной дальности радиуса действия внутренних процессов развития можно судить по тонально-гармоническому облику темы вступления. Происходящие в ней мгновенные отклонения и сдвиги являются, как покажет дальнейшее, предвестниками будущих этапов развития. Так, между двумя отмеченными выше унисонами «чистой» тоники (*до*), незамутненной никакими диссонансами, хотя ладово и нейтральной (в ней нет терции, а именно по ней, как известно, определяется мажорность или минорность лада), развитие внезапно переключается в чуждую для до мажора, сугубо диэзную сферу (ладово неопределенный до-диез — и сочный ля мажор). Подобный сдвиг в более широких масштабах звучит затем в начале каденции солиста в разработке.

Вступление, по существу, является тематическим эмбрионом всей части, из которого прорастают различные элементы (отдельные интонации, ритм, гармоническая основа и т. п.) двух других ведущих тем¹.

Тема главной партии — танцевальная, тарантелльного характера² — является как бы непосредственным продолжением линии развития, намеченной во вступлении, но в несколько ином образном преломлении:

30 Allegro con fuoco

mp
Piano solo

V.c. C-b. pizz.

¹ Как будет видно из дальнейшего, в прихотливой переменности ритмического рисунка вступительной темы намечаются контуры тем и главной, и связующей, и побочной партий.

² Тарантелльный характер и угловатость мелодического рисунка темы роднят ее с некоторыми темами фортепианных произведений С. Прокофьева.

8

Здесь еще более ощутима тональная неопределенность. Тема начинается не в основной, а в побочной тональности (ре минор). После небольшого (двухтактного) «кружения» на одном месте, в виде своеобразного разгона, следует стремительный взлет, сопровождаемый мимолетными отступлениями в различные, родственно иногда довольно далекие тональности. Все это служит стимулом для непрерывного развития. Характер исполнения (стаккато) и относительно высокий регистр придают всей теме особую легкость, прозрачность и полетность, что заставляет на какой-то миг почти забыть о суровом колорите вступления.

Звонкие короткие реплики в высоком регистре у фортепиано, которые звучат смутным отголоском аналогичных «возгласов» из Интродукции (с заметным уско-

рением:  вместо , еще более



усугубляют этот отход. Однако вскоре в мелодии и в оркестровом сопровождении вновь появляются знакомые интонации и непрерывно пульсирующий органнй пункт, напоминающие о теме вступления.

Дальнейшие «события» разворачиваются в гораздо более насыщенной и динамичной атмосфере (связующая партия, *Mezzo mosso*). Собственно говоря, здесь происходит, как это нередко бывает в сонатных аллегро Хренникова, нечто вроде частичной мотивной разработки первых двух тем. Как мы видим, композитор использует все тот же «строительный материал», стремясь к непрерывности движения и развития. На этот раз оно идет как бы в обратном направлении: от образных элементов главной темы к характерным ритмоинтонациям

(пунктирные «ходы») темы вступления. Первые из них подготавливают частичную кульминацию, где наступает господство темы вступления¹. Напряженность развития достигает высокого накала, словно происходит схватка с разбушевавшейся стихией. Тема вступления, напоминающая трубный клич, звучит как властный призыв. Эта довольно протяженная кульминационная зона важна еще потому, что в ней как бы вызревают ростки будущей темы фуги из центрального раздела Сонаты — разработки (мелодический оборот, напоминающий звуки фанфар и построенный на восходящем ля-бемоль-мажорном трезвучии). Здесь намечается также свойственный фуге характер волевой маршевой устремленности. Все это создает естественную потребность в дальнейшей некоторой разрядке. И она действительно наступает, хотя и очень ненадолго.

Вступление новой темы (побочная партия, Темро I, ми-бемоль мажор) композитор предваряет единственным во всей второй части торможением и почти полной остановкой движения. Всеми способами создается ощущение цезуры, паузы, во время которой осуществляется психологическая перестройка. Однако тенденция к непрерывности движения и развития настолько сильна, что не дает новой теме по-настоящему развернуться и сказать свое слово. Побочная партия предельно лаконична (в ней всего шесть тактов). Фактически она состоит лишь из ядра темы. Контрастная двум предшествующим темам, она в то же время вбирает в себя, правда, в смягченном, игриво-гротесковом виде, характерные для них танцевальные и маршевые интонации. Для усиления контраста с главной партией композитор использует здесь весьма далекий для ре минора (тональность главной партии) ми-бемоль мажор и пору-

¹ Особенную роль приобретает настойчивое звучание измененного варианта одного из мотивов, где вместо ритмического рисунка

 появляется более напряженная триоль , а

вместо размашистого интервала октавы — более сжатые, сковывающие движения кварта, терция и секунда. Эти интонации подчеркнуты инструментальной — резко звучащий высокий регистр деревянных духовых вместе с «цокающим» ксилофоном.

чаёт начало темы (тоже впервые!) оркестру. Мягкий тембр кларнета в сопровождении струнных звучит весьма миролюбиво, с оттенком кокетливой шутливости. Это еще более подчеркнуто витиеватостью мелодии, где не обходится без типично хренниковских альтераций:

31 *rall.* Tempo I ♩ = 132

Piano solo *p* *mf* V-ni pizz.

Cl I solo 3 3 3

Archi 3 3 3

V-c C-b pizz.

Piano solo *espressivo*

Обратим внимание на последние два такта темы (у солиста), где завуалированно (в целотоновой «окраске») вновь проглядывают очертания дальнейшего мелодического развития будущей темы фуги в разработке. Так постепенно подготавливается еще одна важная по своему удельному весу тема, к которой устремлено предшествующее развитие.

Наиболее насыщенным «полем» активного действия является центральный раздел второй части — разработ-

ка. Она непосредственно сливается с мимолетной побочной партией, поскольку заключительная отсутствует вовсе. И это вполне оправданно, так как она тормозила бы общий ход движения.

Первый этап разработки построен по принципу соревнования солиста и оркестра. Постепенное нарастание создается все более интенсивным звучанием, порой в одновременности всех трех ведущих тем экспозиции. Оно выливается в своеобразный предыкт к каденции солиста на материале настойчивого звучания унисона из вступления, но теперь уже не на тонике (*до*), а на ее доминанте (*соль*). Такой поворот в развитии воспринимается на какой-то миг слухом как ложная реприза. Создается ощущение невольного ожидания главной темы. Однако ее появление оттягивается резким сдвигом в сферу торжественно-приподнятого по колориту ля-бемоль мажора. Подобно зычным выкрикам глашатаев, перекрикивающих гул толпы, броские аккордовые реплики у солиста на фоне взмывающего вверх триольного движения в оркестре предвещают нечто значительное и необычное. Их подхватывают плотные, тяжеловесные, словно призывающие ко вниманию аккорды в низком регистре у рояля на *fortissimo*, заставляя смолкнуть все остальные голоса и создавая некий психологически-звуковой барьер. Так начинается каденция солиста.

В каденции веско утверждается контрастное предшествующему суровому колориту сочное и яркое одновременное звучание аккордов ля мажора (с терпкой «примесью» диссонирующей секунды *ре-диез*) и до-диез минора. Выразительное неоднократное повторение этого аккорда перебрасывает еще одну слуховую арку к началу экспозиции, о чем была речь выше.

Allegro con fuoco

32

Piano solo

The image displays two systems of musical notation. The upper system includes parts for Clarinet (CL), Violins (V-ni), Violas (V-le), Cellos (V-c), Flute/Oboe (Fl. Ob.), and Bassoon (Fag.). The lower system is a piano solo, marked 'Cadenza', 'Tutti ff', and 'ff Piano solo'. Both systems feature a consistent rhythmic motif of eighth notes with triplet markings.

Лишь после такой солидной подготовки появляются, наконец, характерные очертания главной темы. Но это уже не та легкая, чуть иронично колющая и в то же время обаятельно женственная тарантелла, а нечто сердито-воинственное, угрожающе топчущееся на одном месте (неизменная триольная фигурация в низком регистре рояля) в каком-то настороженном ожидании. Появление на этом «галопирующем» фоне видоизменной темы побочной партии — ее начальный мотив заострен пунктирным ритмом, заимствованным из вступления, — не меняет настроения. Это как бы вынуждает побочную тему вместе с «ворчливыми» триолями в басу уступить место долгожданной теме фуги — центральному эпизоду каденции солиста. Торжественно-величавым шагом (равномерные четверти) она открывает триумфальное шествие, в которое вовлекаются в той или иной мере все ведущие «персонажи» Сонаты.

Фуга составляет один из наиболее контрастных всему остальному образному содержанию части эпизодов. Правда, тема фуги незаметно вызревала в экспозиции и во многом использует строительный материал пред-

шествующего развития, но в качественно новом освещении. В отличие от ведущих тем экспозиции fuga начинается тонально очень определенно — в до мажоре (хотя и слегка «оминоренном» характерными хренниковскими альтерациями) широким, размашисто-уверенным мелодическим ходом вверх по звукам тонического трезвучия:



В фуге наступает момент некоторого внутреннего равновесия, какое обычно возникает при осуществлении намеченного, от сознания достигнутой победы. Не случайно в слуховой и эмоциональной памяти рождаются ассоциации с заключительным эпизодом Интродукции, аналогичным (при всем различии образов) по состоянию необычайного подъема и воодушевления. И здесь и там — господство до-мажорного трезвучия и отголоски «позывных сигналов».

Оба эпизода создают так называемые тоникальные зоны в Концерте, уравновешивая общую тональную многоликость и непрерывное лавирование между родственно далекими, хотя «территориально» и близкими тональными комплексами. Постепенное нарастание внутренней напряженности, учащение дыхания (разработка фуги) предвещают близкую кульминацию всей части (реприза фуги). В ней тема звучит еще торжественнее, проходя словно победным маршем в октавном

удвоении и более высоком, эмоционально напряженном регистре¹.

Такое длительное напряженное развитие тематического материала в фуге потребовало некоторого переключения, внутренней разрядки, которая наступает в оживленном диалоге солиста и оркестра в конце разработки. Правда, внешне интенсивность движения не ослабевает и здесь (обилие синкоп, имитаций, восходящих октавных ходов и т. п.). Она приводит к характерному и для других произведений Хренникова аккордовому нагнетанию (у солиста), а затем — к знакомому по вступлению, словно подводящему итоговую черту октавному унисону. На сей раз композитор освежает его звучание некоторым обманом слуха. Он создает ощущение «ложной» тоники путем смещения унисона на тон вниз (*си-бемоль* — вместо *до*). Это дает возможность оттенить появление главной темы в основной, хотя и минорной тональности (до минор), сохранив секундовое соотношение между началом темы и предваряющим ее кратким органным пунктом унисона на *си-бемоль*. В этой способности находить логически оправданные и эмоционально воздействующие стимулы для постоянного развития заключается еще одна из особенностей музыкально-драматургического мышления композитора².

В репризе первый тарантелльный элемент главной темы вновь меняет свой облик. Теперь он проходит в оркестре (*tutti* на *fortissimo*) в сумрачном до миноре и благодаря призывному звучанию труб на тонической октаве *до* приобретает иной, сурово-воинственный характер. Эта новая краска в главной теме влияет на побочную тему и как бы вынуждает ее принять вызов и вступить в борьбу за восстановление мирного и более светлого настроения. Побочная тема вполне справляется с этой ролью и звучит теперь в высоком регистре в оркестре очень уверенно и утвердительно, выполняя, по

¹ Вступление темы подготовлено своеобразным разбегом, в котором намечаются интонационно-ритмические элементы главной темы (рефрена) следующей части — Рондо.

² В данном случае Т. Хренникова можно сравнить с драматургом, умеющим остроумно и динамично развивать интригу в своих пьесах.

существо, функцию лаконичного, несколько помпезного и блестящего завершения (кода). Многократное скандирование в самом конце характерного для второй части унисона тоники в несколько октав (*tutti*) с динамическим нарастанием воспринимается как веское и убедительное резюме, создающее четкий эмоционально-конструктивный рубеж. Он отделяет слитые воедино две первые части цикла от его финала.

Эта слитность первых двух частей подчеркнута уже самим их названием — Интродукция и Соната. Кроме того, она проявляется в характере образного и тематического содержания каждой из частей и в их концовках. Так, в Интродукции налицо неполная завершенность. В конце ее словно повисает вопрос или создается своего рода эффект бесконечности («примесь» *ребемоль* в до-мажорном заключительном, постепенно истаявшем аккорде, символизирующем уход в неизвестность, в еще неразгаданное).

В Сонате, напротив, категоричность утверждения тоники (без каких-либо диссонансов) не оставляет никаких сомнений в полной завершенности. Правда, в этой завершенности есть своя двузначность и недосказанность. Ведь октавный унисон (при отсутствии определяющей лад терции) звучит ладово-нейтрально. Но эта недосказанность вполне закономерна, так как вытекает из ладовых особенностей части, где идет борьба за господство между мажором и минором.

В третьей части Концерта — Рондо, *Giocoso*, $\frac{4}{4}$, соль мажор — до мажор — композитор обращается к контрастному по отношению к обоим предыдущим частям кругу образов. Финал — это сочная, проникнутая радостным упоением жизнью жанровая картина в форме рондо с эпилогом. В нем много общего с театральной музыкой Хренникова, вызывающей перед мысленным взором почти зримые образы комедийных и лирических персонажей.

Партитура финала, его оркестровое звучание очень нарядно и отличается колоритностью и блеском, что как раз соответствует танцевально-скерцозному характеру рондо.

Рефрен — ведущая, главная тема рондо (восьмитактный модулирующий период) — выделяется броским тематизмом с оттенком шутивно-озорной помпезности.

Гроздья звонких, залихватски задорных секундовых созвучий в высоком регистре фортепиано, аккордовые перезвоны и топтанья, сменяющиеся фейерверком коротких арпеджированных пассажей с неожиданными скачками в мелодии — все это вызывает невольные ассоциации с народным гуляньем, ярмарочной сутолокой, весельем и гомоном оживленной и возбужденной толпы:

34 *Giacoso* Piano solo

The musical score is written for Piano solo and Archi (strings). It consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef for the piano and a bass clef for the strings. The piano part features a series of chords in the upper register, while the strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system shows the piano part with a melodic line featuring triplets and a bass line with chords. The third system continues the melodic development in the piano part with more triplets and a steady bass accompaniment. The tempo is marked 'Giacoso' and the dynamics include 'f' (forte) and 'Piano solo'.

Постепенно мелодическое движение приобретает несколько большую плавность (первый эпизод — ми минор):

Giocoso
35 a **Piano solo**

con 8

con 8

Fl., Cl. *mf*

Archi *mf*

Sil. Ob. Fag. Str.

con 8

cresc.

cresc.

В него проникают черты песенности. словно два лирических дуэта, две пары неугомонных певцов вступают в состязание, пытаясь не обращать внимание на окружающее их веселье, праздничный гам и свету¹:

¹ При всей общности рефрена и темы первого эпизода в них намечаются и черты контраста: смена тональности и лада (ми минор вместо соль мажора), характера движения (двухдольность вместо триольей, параллельные терции взамен унисона в октаву), фактуры (появление имитаций и т. д.).

Giocoso
Piano solo
356

Центральный эпизод отделен от второго проведения рефрена паузой. Композитор старается подчеркнуть его значительно большую контрастность к предшествующему. Это выражается в смене темпа (*Poco meno mosso*), лада и тональности (до минор), а также общего настроения и характера тематического развития:

36a *Poco meno mosso*
Piano solo
Orch.
f

Здесь, хотя и не исчезает танцевальность¹, но в корне изменяется характер образа. В теме появляется

¹ Характерную настройку в начале эпизода создает танцевальный аккомпанемент, в котором слышатся поддразнивающие, будто нарочито фальшивые нотки.

маршево-гротесковый, почти зловещий оттенок. Ощущение некоторой таинственной фантастичности, мелькания призрачных видений, своеобразных дразнящих «светлячков» вносят ходы по черным клавишам у солиста с неоднократным повторением, словно мерцанием каждого звука (триоли). Они воспринимаются как предвестники приближения необычного шествия, выполняя и в дальнейшем роль своеобразной связки, «мостика» между основными разделами всей части.

Шествие начинается энергичная, подвижная, но несколько мрачная тема фугато (каденция солиста), которая постепенно разрастается и приводит к кульминации всей части:

Poco meno mosso
366 *f* Piano solo

Orch.

Кульминация достигает значительного размаха, перерастая в неудержимое вихревое движение, своеобразный парад неведомых сил, который вливается затем в еще более мощный поток вновь нахлынувшего праздничного веселья. Вскоре оно вытесняет все остальное, заставляя почти окончательно забыть о только что пережитых тревожных минутах и волнениях¹.

¹ В последнем разделе рондо (репризе) композитор дает опять сопоставление рефрена и первого эпизода (между двумя проведениями рефрена), что выявляет некоторое тяготение финала к форме рондо-сонаты, но без типичных для нее тональных изменений и образных контрастов. В данном случае схема рондо приобретает следующий вид: АВА₁ СА₁ ВА.

Однако «события» на этом не кончаются. Как это и свойственно многим произведениям Хренникова, в коде рондо происходит неожиданный поворот в развитии. С помощью все тех же таинственных «мерцающих» триолей, в которых улавливаются отголоски «позывных сигналов», и решительных аккордов, словно раздвигающих занавес и призывающих взглянуть в открывающиеся взорам дали, осуществляется переход к лирическому образу ноктюрна-апофеоза из Интродукции.

Так рождается кода — эпилог всего цикла (*Andantino*), который представляет собой еще более развернутый по сравнению с первой частью до-мажорный эпизод лирико-патетического характера.

Подобное завершение является образно-эмоциональным контрастом по отношению к динамически насыщенному предшествующему развитию. Оно создает уравновешивающее и придающее большую цельность всему Концерту обрамление. Благодаря ему возникают «крупным планом» две полярные образные сферы: одна из них, маршево-танцевальная, устремленно активная, насыщенная полифоническим развитием — в центре (Соната и рондо). Другая — лирическая, на широком протяженном дыхании (Интродукция и кода-эпилог) — по краям. Этим необычным эпилогом ко всему циклу композитор подчеркивает главную идею произведения, связанную с мечтой о счастье и неустанным, действенным порывом к его достижению.

Таковы в общих чертах особенности трактовки цикла во втором фортепианном концерте Т. Хренникова.

За короткое время после своего возникновения Концерт завоевал прочный успех у советской и зарубежной публики. Его исполнение в Ленинграде и других городах нашей страны, а также за рубежом — в Праге (на «Пражской весне» 1972 года), Берлине, Париже, Триесте, Софии и других городах неизменно вызывало горячее одобрение у слушателей, свидетельствуя о расцвете творческого и исполнительского таланта замечательного советского музыканта. Второй фортепианный концерт Т. Н. Хренникова, включенный в программу пленума Союза композиторов СССР к 50-летию со дня образования Союза Советских Социалистических Республик как одно из наиболее значительных произведений наших дней, был отмечен Ленинской премией.

**ВТОРОЙ КОНЦЕРТ
ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ
ор. 23, ДО МАЖОР**

Посвящен Леониду Когану

Второй скрипичный концерт, законченный в 1975 году¹, был задуман почти одновременно с Третьей симфонией (1974). Параллельно шла работа над балетом «Любовью за любовь» (1976). В этот период также значительно активизируется музыкально-общественная и концертно-исполнительская деятельность композитора. Однако, по его мнению, столь напряженный жизненный регламент не только не мешает художнику, но как раз, наоборот, нередко служит даже стимулом в творческой работе, давая богатую пищу для наблюдений, подсказывая новые замыслы, наталкивая на интересные творческие решения.

Второй скрипичный концерт Т. Хренникова является прекрасным образцом творчески-индивидуального преломления классических традиций сквозь призму современного композиторского мышления. Сохраняя, в целом, архитектуру трехчастного цикла инструментального концерта, Хренников в соответствии с духом времени значительно динамизирует его форму. Характерно, что композитор использует в этих целях самые различные стилиевые средства, присущие этому жанру в разные периоды его развития. Таким образом, про-

¹ Первое исполнение состоялось 31 декабря 1975 г. в Ярославле. В Москве Концерт впервые прозвучал 10 июня 1976 г.

шедшие через горнило творческого «я» художника, казалось бы, общеизвестные истины получают в Концерте новое, индивидуальное освещение. Своеобразным художественным открытием Второго скрипичного концерта можно считать удивительно естественное сочетание и взаимопереплетение таких компонентов, как русская народная песенность, приемы строгой и классической полифонии и современные ладогармонические и интонационно-ритмические структуры. Все это создает неповторимый, богатый и выразительный облик Концерта.

Первая часть — *Allegro con fuoco*, $3/4$, — динамически устремленное, пронизанное энергией почти непрерывного движения и развития сонатное аллегро. В этой тенденции к неустанному развитию и состоит драматургическая особенность первой части. Центр тяжести развития падает на обе экспозиции, где уже намечается частичная трансформация ведущих образов. В связи с этим разработке, как таковой, отведено довольно скромное место, а реприза дана в сокращении.

В отличие от классического цикла инструментального концерта, в Концерте Т. Хренникова, по существу, нет строгого разграничения между сольной и оркестровой экспозициями, хотя и ощутимо преобладание партии солиста или оркестра в каждой из них. Так, в первой экспозиции главенствующая роль принадлежит солисту, что подчеркнуто уже в самом начале.

Подобно Второму фортепианному концерту произведение начинается решительной и целеустремленной одноголосной темой вступления (соло скрипки). Она как бы является эмбрионом, из которого произрастают другие темы первой части. Стимулом к непрерывному развитию темы служит ее ладотональная переменность, в которой можно усмотреть признаки рассредоточенной тоники. Неуловимость ладотонального облика темы возникает благодаря своеобразному сочетанию небольших отрезков различных звукорядов, среди которых особенно выделяется необычностью звучания целотональная гамма:

37 *Allegro con fuoco*
V. tie solo





Именно она придает теме вступления оттенок некоторой торжественности, вызывая в то же время ощущение скрытой в ней чудодейственной силы. Здесь также заметны и черты, свойственные русскому народно-песенному творчеству. Особенно ярко это проявляется в самом начале, где происходит как бы неоднократное опевание устоя *ре*, выступающего в роли ложной тоники. Дальнейшие диссонантные по отношению друг к другу смещения интонационных отрезков словно передают неустанные поиски ускользающей тоники. Строение темы по принципу ядра и его развертывания отражает закономерности, свойственные полифоническому стилю. В завершении темы вступления появляются интонации, предвосхищающие отдельные мелодические обороты главной темы.

Главную партию (ц. 1)¹, начало которой совпадает с заключительным взлетом вступительной темы, можно рассматривать как производный контраст к ней. Она также полифонична по своему складу, но значительно более развернута и обладает более индивидуализированным, чуть ироничным началом (как и во вступлении, здесь ощутимо присутствие *увеличенного лада*):

Allegro con fuoco

1 Ob. I solo

mf S:1

C.I. I solo

V-ne solo

pizz.

V-c
C-b
mf

¹ Цифры партитуры указываются по изд.: Хренников Т. Второй концерт для скрипки с симфоническим оркестром. М., «Советский композитор», 1977.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three staves. The top staff is marked 'Tr. con sord. sola' and 'mf'. The middle staff is marked 'Arpa' and 'mf'. The bottom staff is marked 'Arpa arco' and 'f'. The score includes dynamic markings like 'cresc' and 'f', and a section marked with a '2' in a box.

Подобно большинству тем инструментальных концертов Т. Хренникова главная тема и здесь включает все двенадцать звуков хроматической гаммы. Однако это не превращает ее в математически сухую комбинацию, тема не теряет полнокровности, ясно очерченной линии мелодического развития. Она не имеет никакого отношения ни к додекафонии, ни к какой-либо другой разновидности сериальной музыки. Особую характерность, некоторую экзотичность звучанию главной темы придает вкрапление хрустально звенящих «капель» ксилофона и таинственно приглушенного пиццикато арфы.

Довольно продолжительное развитие интонаций главной темы, сходное с характером развертывания темы вступления, образует связующий эпизод (ц. 2—3). Постепенное нагнетание завершается вступлением новой темы.

Побочная партия имеет две темы, как бы взаимодополняющие друг друга. Первая побочная тема (ц. 4—6) контрастна всему остальному тематическому материалу первой экспозиции — расчлененность структуры, аккордовый склад, ритм мазурки, мощное оркестровое звучание на фортиссимо (деревянные духовые, валторны с акцентированием сильной доли струнными, дублировкой мелодической линии ксилофоном и поддержкой малым барабаном):

Allegro con fuoco

39 4 8

Sil., Fl.,
Ob., Cl.,
Arpa, Timp., T-ro

V-no solo

f

Однако побочная тема так же, как и предшествующие, вынуждена завоевывать и отстаивать свою ладо-тональную определенность: «колющие» диссонирующие аккорды в оркестре, перемежаясь как бы нейтральными квинто-квартовыми «пробежками» в партии солиста, словно лишь ненароком приводят на мгновение к консонантно-устойчивому звучанию ля-бемоль-мажорного трезвучия в начале второго секвентного проведения темы (ц. 5). Динамичное, напряженное звучание первой побочной темы составляет кульминацию первой экспозиции.

Вторая побочная тема (ц. 7—8), продолжая развитие танцевального начала в ином плане — грациозного вальса, — как бы вновь подхватывает эстафету целеустремленного движения вперед, начатую темой вступления. Не случайно, очевидно, в ней проявляется и интонационное родство с двумя первыми темами — вступительной и главной:

40 **Allegro con fuoco**

7 V-no solo

mp

V-ni pizz

Fag. 4
V. lc
V-c. pizz



Характер этого равномерного движения восьмьюми намечается уже в небольшой четырехтактной связке между двумя темами побочной партии (ц. 6). Политональный и полиладовый характер побочной темы (наложение на квинту *ля-ми* мелодического хода по звукам *ля-бемоль-мажорного* трезвучия) усиливает ее неустойчивость и возрастающее тяготение к разрешению, отводя ей роль перехода ко второй экспозиции.

Во второй экспозиции (ц. 9—16) существенно усилена роль оркестра: ему поручены темы вступления, главной партии и новая тема — заключительная. Первые две темы приобретают в оркестровом звучании большую весомость и динамическую насыщенность. В несколько оминоренной (*фа-бемоль* вместо *фа-диеза*) теме вступления появляется оттенок суровой решимости. Образно-эмоциональная трансформация происходит и с главной темой: она теряет присущую ей в первой экспозиции ироничность и некоторую экзотику, обретая черты мужественного воодушевления и непреклонности. Сокращенное проведение темы (восьмитактовый период) способствует ее собранности и еще большей целеустремленности. Благодаря этому проведение главной темы становится наиболее значимой кульминационной зоной второй экспозиции.

Начало побочной партии, представленной лишь одной темой, подчеркнуто так же, как и в первой экспозиции, полной сменой настроения и фактуры, с той лишь разницей, что здесь все происходит как бы в обратном порядке: мощное звучание оркестра обрывается на резком сдвиге в далекую тональность, уступая место связующему эпизоду (ц. 11).

Побочная тема (ц. 12) во второй экспозиции значительно меняет свой облик: вбирая и переплавляя отдельные интонации всех тем первой экспозиции, она

как бы объединяет обе побочные темы, обретая все же более отчетливые признаки кокетливо порхающего вальса с оттенком скерцозности¹:

12 Allegro con fuoco
V-no solo

41 mp Fag.

Detailed description: This musical score shows measures 12 through 15. The top staff is for the Violin solo (V-no solo) in treble clef, and the bottom staff is for the Bassoon (Fag.) in bass clef. The tempo is 'Allegro con fuoco' and the dynamic is 'mp'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The violin part consists of eighth-note patterns, while the bassoon provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

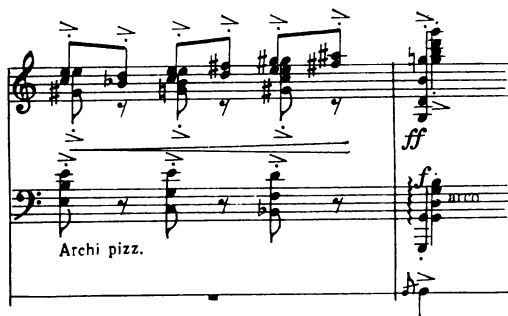
Тема заключительной партии (ц. 14), подводя итог обоим экспозициям, вновь водворяет воинственно-волевою атмосферу и чеканную танцевальную ритмичность мазурки из первой экспозиции:

42 Allegro con fuoco

14 Fl. Cl. V-ni V-no solo
Arpa Cor. Fag. C. fag. V. c. C. b. Timp
T-ro f

Detailed description: This musical score shows measures 14 through 16. It is a full orchestral score with multiple staves. The top staff is for Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.), the second for Violins (V-ni), and the third for Violoncello and Double Bass (V. c. C. b.). The bottom staff is for Trombone (T-ro). The tempo is 'Allegro con fuoco' and the dynamic is 'f'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various instruments: Flute, Clarinet, Violins, Violoncello/Double Bass, Trombone, Trumpet (Cor.), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (C. fag.), Timpani (Timp), and Harp (Arpa). A solo violin part (V-no solo) is also indicated.

¹ Тема побочной партии имеет вполне определенную форму восьмитактового периода, дважды проходящего: сначала — у солиста, затем — в оркестре (флейты с форшлаговым контрапунктом у скрипки) без существенных изменений в политональном облике взаимопереплетающихся соль-диез минора и соль мажора, подчеркнутых пиццикатными ходами струнных в сопровождении.



В теме заключительной партии композитор впервые на протяжении двух экспозиций выявляет более или менее безоговорочную мажорную тональность (соль мажор с лидийской квартой), подчеркивая ее целотонный колорит лишь там, где в состязание с оркестром вступает солирующая скрипка (гаммообразное движение вверх большими терциями). Однако и в этом завершающем обе экспозиции разделе композитор не отказывается от дальнейшего развития тематического материала. После повторного проведения короткой, но динамически и интонационно внушительной заключительной темы происходит неожиданный прорыв побочной темы (ц. 15). Промелькнув, как мимолетное видение, в прихотливом вальсовом порхании, она постепенно истаивает на гаммообразных пассажах, напоминающих завершение темы вступления. Переходом к разработке служат типично хренниковские, мерно колеблющиеся аккорды челесты, а также отголоски сначала побочной, а затем и двух других ведущих тем, где подчеркивается восходяще-вопросительная интонация тритона (имитация скрипок и флейты).

Разработка (ц. 18—21) невелика¹ и, по существу, представляет собой переход к репризе в виде постепенной подготовки главной кульминации всей части. Начало разработки осуществляет внезапное вторжение на фортиссимо солирующей скрипки, создающей триольный тревожно-напряженный фон (упорное оstinатное обыгрывание тритона). Главными «действующими ли-

¹ Разработка занимает всего 30 тактов, то есть меньше половины каждой из двух экспозиций (64 и 67 тактов) и репризы (69 тактов).

цами» этого раздела становятся тема вступления и как бы противоборствующие ей интонации главной темы. Используя полифонические приемы развития (стретто, имитация, секвенции), композитор создает при общем наступательно-восходящем движении солиста и отдельных групп оркестра (преимущественно струнные и дерево) постепенное динамически-эмоциональное нагнетание и нарастание звучности, поддерживаемое периодически короткими ударами барабана и словно подстегивающими аккордами валторн и деревянных духовых. На последнем, предыктовом этапе в действие включаются зигзагообразные фигурации шестнадцатыми у высокого дерева, размашистые нисходящие ходы низких струнных, фаготов и контрафагота и, наконец, октавные пунктирные реплики фанфар, словно призывающих ко вниманию перед вынесением окончательного решения и появлением победившей соперницы — темы побочной партии, — бесповоротно вытеснившей и главную, и тему вступления.

Динамическая сокращенная (без темы вступления и главной партии) двойная реприза (ц. 22) предоставляет последнее слово всем трем вариантам побочной темы. На сей раз первая тема побочной партии в духе мазурки появляется в необычной для заключительного проведения, но вполне определенной тональности до-диез минор, вносящей более яркую лирическую краску. Вторая побочная тема (ц. 25) остается по-прежнему политональной (на квинту *ре-ля* накладывается мелодическое движение по до-диез-мажорному трезвучию; второе, секвенционное проведение темы дается на малую терцию выше). И здесь она поручена солисту. В конце темы происходят некоторые немаловажные изменения по сравнению с экспозицией. Там ее завершение было направлено на осуществление перехода ко второй экспозиции, а следовательно, предшествовало появлению в оркестре темы вступления. Здесь ее функция заключается в том, чтобы создать некий водораздел между двумя сходными по характеру побочными темами.

Композитор осуществляет эту задачу путем введения мотивной разработки на интонациях и общем характере движения, присущих главной и отчасти теме вступления. Это, по существу, прощальные отзвуки и

той и другой темы. Отчетливо выраженный прерванный каданс в откровенную субдоминанту до мажора (фа мажор, ц. 27), казалось бы, предвещает начало коды. Однако последний гаммообразный восходящий взлет по ступеням до-мажорной гаммы вдруг резким скачком на тритон вверх вводит в третью (из второй экспозиции) побочную тему (ц. 28), возвещая начало второй репризы. Теперь эта тема полностью проходит в оркестре: сначала у скрипок с контрапунктом у гобоев, кларнетов и альтов, а затем — у флейты, которую сопровождает солирующая скрипка (ц. 29).

В заключительной партии на короткое время звучит, наконец, тоническое трезвучие до мажора, подчеркнутого многократным скандированием основного тона (ц. 30). Этим мимолетным, но вполне ощутимым «оазисом» тоникального господства создается своеобразная слуховая арка между доминантовой тональностью (соль мажор) этой темы в экспозиции и тонической (до мажор) — в репризе. Однако ставшая как бы нормой, преобладающая во всей первой части ладогармоническая неустойчивость снова одерживает верх. В новом проведении третьей побочной темы вместо ожидаемой тоники в конце звучит вопросительно повисающая интонация тритона (см. нотный пример на стр. 103).

Вторая часть — Moderato, $\frac{3}{2}$ — развернутое лирико-драматическое полотно, представляющее резкий контраст по отношению к крайним частям Концерта. Используемая здесь композитором сонатная форма, способствующая целеустремленному сквозному развитию тематического материала, имеет свои особенности. Экспозиция ведущих тем, изложенных преимущественно солистом, не содержит конфликтного начала, а является своего рода прологом к дальнейшим драматическим событиям. В разработке, где усилена роль оркестра, появляется новый тематический эпизод, в котором сосредоточена драматическая кульминация всей части. Сокращенная же реприза (без главной партии, проходящей в разработке, и без связующей) является как бы протяженной посткульминационной зоной с большой кодой на теме заключительной партии.

В основе тематического развития второй части лежат три различные по эмоционально-выразительному значению лирические темы. Они взаимно дополняют

43 **Allegro con fuoco**

32 V-no solo

mp Archi pizz.

Fl. picc.

V-ni

8

V-no solo pizz.

mp

C.lli

друг друга по принципу производного контраста, составляя единую линию развития. Их истоком служит русская народная песенность и бытовой романс. Прихотливая переменность лада, тональные смещения и «соскальзывания», столь свойственные тематизму концертов и симфоний Т. Хренникова, заостряют мелодический рисунок этих тем, придавая им присущую современному музыкальному языку насыщенность и внутреннюю напряженность звучания.

Главная тема в характере задумчиво неторопливой напевной декламации поручена кларнету в сопровождении «капель-всплесков» арфы и колокольчиков. Проведение главной темы у солиста (ц. 1) оттенено медлительным подголоском кларнета и вкраплением на изгибах мелодии дублирующих октав челесты, с ее неповторимо-характерным тембром. Внутреннюю потребность в непрерывном развитии, близком к импровизационности народного сказа, создает необычный тональный облик темы, тяготеющий к усложненному альтерированными ступенями фа минору, весьма далекому от подразумеваемой тоники всей первой части — ля минора:

44 Moderato

1 V-no solo

p *espressivo molto* *mf* *mf*

Cel. *p* *mf*

Cl. *p* *mf*

Небольшая связующая тема (ц. 2), сопровождаемая подголоском у гобоя, вырастает из непосредственного продолжения главной, сохраняя общее с ней настроение и колорит:

45 Moderato

2 V-no solo

mp *espressivo* *f*

Ob.

Cl.

Появлению побочной темы у солиста предшествует вступительный четырехтакт у струнных (ц. 3), где сразу же устанавливается новый ладотональный «климат». Здесь улавливается намек на минорную доминанту основной тональности — ми минор, которая, однако, довольно быстро завлекается хроматическими опеваниями альтов.

Побочная тема (ц. 4) словно парит в недостижимой высоте над плавно-колышущимся фоном сопровождения, напоминающим покачивания колыбельной (струнные и арфа). В диалог со скрипкой вступает фагот, словно пытаясь в чем-то убедить ее:

Moderato
V-no solo
molto espressivo

46

4

Archi
Arpa

pp

p

pag solo

Заключительная тема (ц. 8), интонационно очень яркая и выразительная, хотя и включается в непрерывный процесс развития побочной с сохранением основной фактуры сопровождения, вносит некоторый контраст. Это проявляется и в характере мелодического движения — более размашистого и эмоционально взволнованного, с учащенным дыханием, — и в ритмическом рисунке, благодаря появлению триолей, и в ускорении темпа:

47 Più mosso

3

V-no solo
espressivo molto

p

Archi

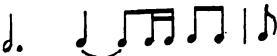
simile

cresc poco a poco

Fl.
mp

Cl.

Уже в этом заключительном эпизоде намечается поворот в сторону драматизации тематического развития, приводящего к кульминации. Появляющийся то у кларнета, то у флейты хроматически витиеватый триольный подголосок постепенно уплотняется. Тревожным предвестием драматически скорбных событий звучит в конце заключительной партии характерная реплика фанфар (засурдиненные трубы), обостренная пунктирным

ритмом:  Тремолирующие двойные

ноты у скрипки в напряженном верхнем регистре обрываются диссонирующим аккордом.

Так прерванным кадансом начинается разработка (с. 10), которая представляет собой кульминационную,

напряженно драматическую зону не только второй части, но и всего Концерта. Главная тема (первый восьмитактовый период) преобразуется. В отличие от двух почти одноголосных проведений в экспозиции здесь она звучит мощным унисоном у скрипок (с октавным удвоением вторых скрипок и альтов) на тревожном фоне триольной аккордовой пульсации высокого дерева, подготавливавшей эту кульминацию. Равномерные всплески арф, прочерчивающие ту же гармонию, способствуют еще большей эмоциональной взволнованности. Значительная уплотненность звучания достигается протяженными, как бы педальными, звуками у низких струнных, поддерживаемых всеми фаготами и валторнами. Высокий, особо экспрессивный регистр струнных придает звучанию темы страстно экстатический характер.

Еще больший накал ощутим во втором периоде разработки (ц. 11), где вступает новая тема, имеющая отдаленное сходство с каноническим мотивом «Dies irae» («День гнева»)¹:

Moderato

11

48 Fl. Picc. *ff*
Ob. Cl. *ff*
Archi *ff*
Arpa *ff*
6 T-ro *ff*

Sil. solo
Tr-be *f*

Arpa *ff*, Tr-ni *ff*

Fag. *ff*
C-fag. *ff*
Tuba *ff*
C-b. *ff*

¹ Введение в музыкальную ткань этой новой темы словно выражает драматически конфликтную сущность жизненного процесса.

The image displays a musical score for three systems. The first system features a treble clef staff with a melodic line, and two piano staves with chords. The second system continues the melodic line with 'simile' markings and 'cresc.' markings in the piano staves. The third system shows further development of the melodic line and piano accompaniment.

В этой лаконичной, но запоминающейся теме-символе гораздо больше, чем в главной теме, проявляется тенденция к развитию и дальнейшему нагнетанию (путем варьирования основного мотива и структурного дробления с последующим замыканием). Динамизация общего движения проявляется в усилении звучности всех групп оркестра, в неуклонной устремленности в более высокий регистр и затем в расширении диапазо-

на звукового пространства, благодаря расходящемуся движению крайних голосов. И как это часто бывает в кульминационных моментах концертов и симфоний Хренникова, после достижения вершины наступает резкий спад в виде стремительно низвергающихся пассажей струнных и дерева на доминантовом органном пункте и гармонии доминантового трезвучия. Так завершается центральный, наиболее драматический раздел второй, медленной части Концерта.

Реприза (ц. 14), которая включает лишь две темы — побочную и заключительную, приносит постепенное успокоение. Переход к более заторможенному и сдержанно тихому звучанию побочной темы (Темпо I) осуществляет ее вступительный четырехтакт, где устанавливается свойственная всей побочной партии фактура сопровождения в характере колыбельной. Побочная партия принимает на себя основную эмоционально-драматургическую нагрузку разрядки после столь насыщенного нагнетания в разработке. Ее тема претерпевает некоторые изменения. Она проходит в более реальном, как бы земном, среднем регистре у кларнета, в то время как подголосочная мелодическая линия солирующей скрипки вступает с ней в лирический диалог. После завершения темы скрипка вновь завоевывает господство, выступая с новой, производной темой, устремленной ввысь (ц. 18). Ее облик складывается из синтеза интонаций всех тем второй части, включая и тему эпизода в разработке. Ее же отдельные интонации проникают в контрапункт сменяющих друг друга деревянных духовых инструментов (флейта, гобой, кларнет)¹.

Кода (Poco più mosso) осуществляет постепенный переход к успокоению и угасанию. Заключительная тема звучит в характерном «жалобном» тембре гобоя, а сопровождающие триольные зигзаги переходят к засурдиненной солирующей скрипке. Теряя здесь свою первоначальную напряженность, они, подобно кружевному узору, как бы набрасывают легкую дымку на

¹ Здесь следует обратить внимание на довольно настойчивое обыгрывание и опевание (то у гобоя, то у кларнета) интонационного хода на квинту вверх (ц. 19), как бы предвосхищающего начало темы фугированного эпизода в репризе финала Концерта.

последний раздел второй части. Теперь уже вполне определенно выявляет себя тоника ля минор, до сего времени фигурировавшая весьма завуалированно. Заметный в конце целотонно-трионовый «акцент» музыкальной речи роднит эту часть с крайними частями Концерта. Заканчивается это лирико-драматическое повествование со скрытым знаком вопроса в виде все того же, на сей раз лишь более замаскированного триона. Он улавливается в последней каденции, где в ля-минорную тонику вторгаются II и V пониженные ступени:

Moderato

V-no solo

rall.

49 *p.*

Fl.

Cl.

Arpa

Archi

morendo

p.

Третья часть — Allegro moderato con fuoco, $\frac{4}{4}$ — блестящий виртуозный финал (сонатная форма с эпизодом в репризе), восстанавливающий динамичную и напористую по своему характеру атмосферу первой части. Театральная зримость и пластичность музыкальных характеристик со свойственной им комедийной скерцозностью и танцевальностью напоминают по общему настроению финал Первого скрипичного концерта. В отношении же некоторых композиционных моментов, а также общего характера интонационно-тематического материала здесь много сходного с финальным рондо Второго фортепианного концерта, вплоть до маршевого характера темы фугато (эпизод в репризе).

Главная тема (ц. 1) предварена легким разбегом в виде короткого, стремительно взлетающего вверх пассажа (скрипки и альты с поддержкой в конце деревянных духовых и глиссандо арфы), как бы раскрывающего занавес перед началом шествия. Тема решительно

заявляет о своем задорном, активно-наступательном характере. Неоднократно подчеркиваемый до мажор (с тяготением к рассредоточенной тонике) предстает здесь в ярком радужном соцветье множества альтерированных ступеней и гармоний:

50 **Allegro moderato con fuoco**
 1 V-no solo

Archi

Fl. Cl.
Sax.

(arco)

pizz.

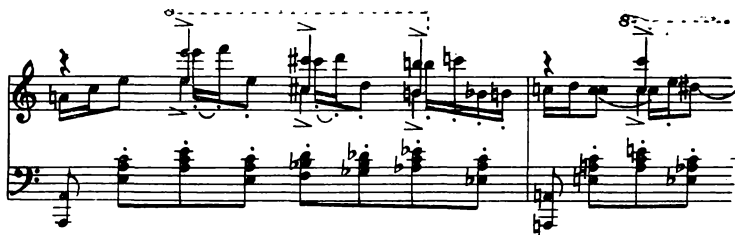
Связующая тема (ц. 2) является непосредственным продолжением главной. Сохраняя ту же резвость и целеустремленность, ощутимые в легком стаккатном движении с подъемами и грациозными скачками, она приобретает более женственный характер: ладовый контраст (ля минор), отчетливо выявленный вначале, вскоре уступает место такой же, как и в главной партии, ладотональной многоликости:

51 **Allegro moderato con fuoco**
 2 V-no solo


Arpa

Archi pizz.

mp



В повторном проведении темы (ц. 4) ее грациозно-скерцозный характер выявляется еще ярче в диалоге кларнета с солирующей скрипкой, в партии которой изобилуют форшлаги, стаккато, октавные скачки, игри-

вая ритмическая фигурация , острая акцен-

тировка. Оркестровое проведение темы неожиданно завершается четкой каденцией в до мажоре. Эта граница первого раздела экспозиции для большей убедительности подчеркнута паузой всего оркестра — первой в этом потоке непрерывного движения.

Побочная партия (ц. 6) не нарушает общей атмосферы активной действенности. Являясь производным контрастом к главной, она обнаруживает не только черты общности с ней (подвижность, энергия, скерцозность), но и некоторого отличия: побочная тема более эксцентрична и угловата, ее мелодическое движение изобилует взлетами и «прыжками» на большие интервалы.

Необычна субдоминантовая тональность побочной темы (фа мажор). Остатная фигурация у струнных и пружинистые аккорды меди и арфы с прерывистой дробью барабана служат для нее словно постоянным трамплином для отталкивания перед очередным броском вверх. Сосредоточенно мерное, но гармонически заостренное сопровождение, в котором не последнюю роль играет тритоновый ход, подчеркивает рискованность и скрытую опасность таких головокружительных взлетов:

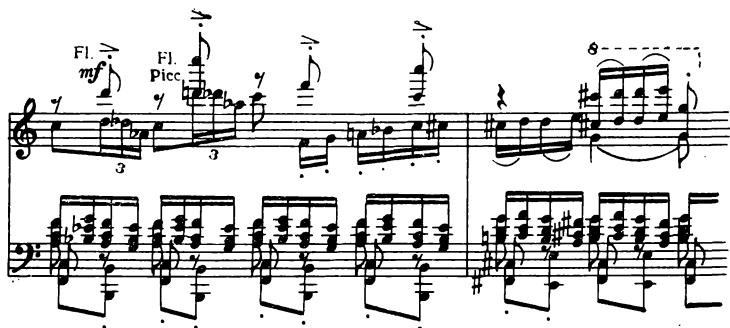
52 Allegro moderato con fuoco

6

First system of musical notation. The top staff is for Violin solo (V-no solo arco) with a forte (f) dynamic and a five-measure slur. The bottom staff is for Archi (Archi, Arpa, Fag., Cor.) with a forte (f) dynamic. The music is in 4/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

Second system of musical notation. The top staff continues the Violin solo with a forte (f) dynamic and a five-measure slur. The bottom staff continues the Archi part with a forte (f) dynamic. The music features a triplet of eighth notes in the violin part.

Third system of musical notation. The top staff is for Flute Piccolo (Fl Picc.) with a forte (f) dynamic and a five-measure slur. The bottom staff continues the Archi part with a forte (f) dynamic. The music features a triplet of eighth notes in the flute part.



Небольшой, разработочного склада связующий эпизод (ц. 8) создает некоторый ладовый контраст (ре минор с последующими отклонениями) перед вторым проведением темы (снова в гармоническом фа мажоре все с той же примесью лидийского лада, ц. 10). Здесь она звучит более весомо в оркестровом изложении, непосредственно вторгаясь в следующий раздел части прерванным кадансом.

Небольшая по размерам разработка (ц. 12) отмечена возрастающим напряжением. Она начинается неожиданным сдвигом в далекую тональность (до-диез минор).

Меняется и характер развития. Оно приобретает черты мажорности, вновь перемещая центр тяжести на партию солиста.

Непрерывное движение шестнадцатыми у скрипки, то в терцию, то в сексту, то в октаву, направлено на завоевание все более высокого регистра.

В оркестре все чаще звучат диссонирующие острые секунды, иногда даже целые «гроздьи» секунд, которые словно расчищают от незримых преград путь для дальнейшего продвижения солиста к заветной цели. Неумолимая интонация тритона, а затем и восходящего уменьшенного септаккорда оказывается препятствием, от которого волнами откатывается безостановочное движение скрипки. Однако, достигнув опорной точки, оно снова устремляется ввысь, пытаясь удержать набранную высоту:

Allegro moderato con fuoco

53 V-no solo

Arpa
Fl.
Cl.

V-ni
V-le

14

V-ni pizz.

ff Fl.
Ob.
Cl.

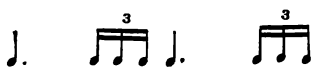
V-le pizz.

Arpa
V-ni pizz.

Tr-ba *mf* sord.

Tr-be *mf*

Момент ее окончательного завоевания (ц. 16) подчеркнут победно-торжествующим звучанием на фортиссимо труб с характерным ритмическим рисунком:



Реприза закрепляет этот триумф ликующим возвращением главной темы (ц. 18) в нарядном и пышном тембровом одеянии: она звучит у струнных и дерева в звонком высоком регистре в сопровождении всех групп оркестра, включая и ударные, и затем еще более

уверенно повторяется на малую терцию выше (ми-бемоль мажор, ц. 19).

Связующая тема (ц. 20), которая проходит теперь в до миноре, исподволь готовит поворот развития в иную плоскость. Сначала она приводит к неожиданной модуляции в ля мажор, затем происходит еще большее отклонение от тонической сферы в далекую тональность — ми-бемоль минор. Таким образом, как бы прокладывается дорога к новым берегам — к новой теме, положенной в основу фугато.

Фугато (ц. 24) ля-бемоль мажор, резко контрастирующее предшествующему характеру развития, является своеобразной кульминацией наиболее остро развивающихся событий. Не случайно этот эпизод занимает столько же звукового пространства, сколько обе темы в репризе (34 такта).

По напряженности и постепенно усиливающейся насыщенности развития этот эпизод воспринимается как отдаленный отголосок драматического эпизода второй части, правда, в совершенно ином эмоционально-драматургическом контексте, главным определяющим элементом которого служит волевая решимость:

54

24 *Allegretto tempo*

Cl. I solo

V-ni I

f

V-no solo

f

Пройдя несколько стадий развития в далеких друг от друга тональностях, тема в последний раз появляется в доминантовой по отношению к начальному из-

ложению тональности у скрипки в высоком регистре на фоне оживленного контрапункта в оркестре. Дальнейшее развитие, построенное на близких теме интонациях, усиливает ощущение нетерпеливого ожидания каких-то перемен (беспокойные синкопы в мелодии скрипки, взволнованное безостановочное движение шестнадцатыми в оркестре, тональная неустойчивость).

Разрешение этого ожидания наступает в момент появления побочной темы (ц. 32), утверждающей празднично-ликующее настроение. Виртуозное кружево пассажей у скрипки усиливает ощущение блеска и радостного возбуждения. Фактически реприза побочной темы в до мажоре совпадает с кодой финала. Завершающая каденция с красочной гармонической последовательностью приводит к решительной унисонной концовке на тонике до мажора. Это приносит долгожданное разрешение не только всего развития финала, но и вопросительных кадансов двух предшествующих частей.

Драматургия Второго скрипичного концерта Т. Хренникова основана на контрастном противопоставлении действенно-активных образов крайних частей лирико-драматической сфере второй, медленной части. Лучезарный марш-финал воспринимается как итог сопоставления образного содержания первых двух частей. Последнее слово, как всегда, остается за волевым жизнеутверждающим началом, выраженным в энергичных, озаренных светом дерзновенных мечтаний образах.

ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ ор. 4, СИ-БЕМОЛЬ МИНОР

Хотя Первая симфония была создана двадцатидвухлетним композитором еще в студенческую пору (1933—1935)¹, в ней уже проявилась достаточная зрелость композиторского мышления, оригинальность трактовки симфонического цикла. В Симфонии три части. Образному содержанию двух крайних частей, где преобладает активно-действенное начало, оваянное мужественно-суровым колоритом, противостоит вторая, медленная, скорбно-лирическая по настроению часть. Крайние части объединяет и роднит присущий им обеим (правда, в разной степени и в различном плане) характер скерцоности. Он накладывает отпечаток на интонационно-образное развитие первого сонатного аллегро (первая часть) и заставляет третью часть совмещать функции скерцо (отсутствующего в цикле) и финала.

Будучи непрограммной, Симфония по-своему претворяет многие образные черты, ранее возникшие и получившие распространение в театральной и программно-изобразительной музыке². Особую роль занимают в ней, на наш взгляд, образы, ассоциирующиеся с миром причудливых театральных масок, причем олицетворя-

¹ Первое исполнение состоялось 11 октября 1935 г. в Москве.

² В частности, в произведениях русских классиков — Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, Лядова.

ющих отнюдь не уродливо-злое начало, а своего рода добродушно-жизнеутверждающий юмор (например, светлая мажорная тема побочной партии первой части симфонии).

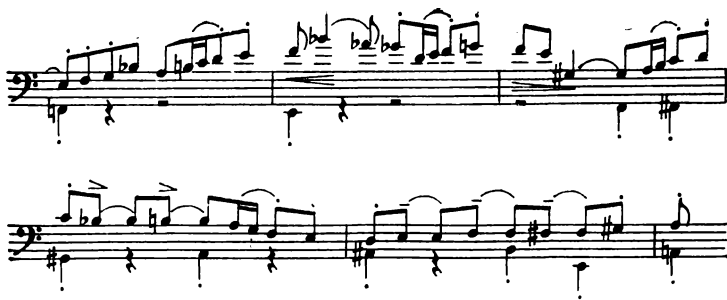
Еще одна принципиально важная особенность Первой симфонии состоит в идейно-художественном своеобразии ее финала. Благодаря необычайной активности и энергетической «заряженности» тематического материала, в развитии которого происходит непрерывная борьба между преобладающими минорными и противостоящими им мажорными тенденциями, идейно-смысловой перевес в конечном счете оказывается на стороне последних, хотя Симфония и заканчивается в миноре¹. Причем прорыв ре мажора в коде финала является отблеском побочной темы первой части.

Первая часть — Allegro², $\frac{4}{4}$, ля минор — си-бемоль минор — начинается вступлением. Его затаенная, словно крадущаяся тема, мелодически извилистая, ритмически импульсивно-упругая, развивается по принципу постепенно раскручивающейся пружины. Внутренняя потребность в непрерывном развитии создается благодаря неустойчивости, которая проявляется двояко. Крупным планом — в ярко выраженной неустойчивости ля минора по отношению к си-бемоль минору — основной тональности Симфонии. В пределах самой темы — в острой неустойчивости интервалов, возникающих между отдельными звуками темы и ее сопровождения, а также в подчеркнутых (синкопированных) остановках на неустойчивых звуках:



¹ Напомним, что все три части Симфонии, в том числе и финал, написаны в минорных тональностях: крайние части в довольно редкой для симфонии тональности си-бемоль минор, медленная, вторая часть — в ми миноре.

² Темпы указаны по изд.: Хренников Т. Симфония № 1. М., Музгиз, 1961.



Первое проведение темы дано в низком сумрачном регистре в виде диалога фагота и унисона струнных (виолончели и контрабасы пиццикато). Противоположная направленность их мелодического движения еще больше усиливает напряженность развития: тема неуклонно стремится вверх, а настороженно-вкрадчивая поступь струнных словно пытается удержать ее и «тянет» вниз.

Во втором проведении темы вступления, которое звучит более просветленно у флейты и кларнета в высоком регистре, исподволь пробиваются «ростки» будущей темы главной партии. К концу вступления достигается относительный кульминационный взлет, подготовленный предшествующим постепенным захватом все большего звукового пространства и последовательным вовлечением всех групп оркестра¹. Особое значение приобретает здесь короткий, но весьма существенный мотив в виде фанфарно-призывных возгласов меди (такты 27—30), который затем неоднократно звучит на протяжении всей Симфонии.

Главная партия (такты 35—72) — весьма необычна по своему образному содержанию. Она явно скерцозна, что нетипично для тем главных партий. Эта скерцозность пронизана суровой решимостью и настороженностью одновременно. Главная тема во многом отталкивается от второго проведения темы вступления, заимствуя от него также тембр кларнета соло и сопровождение струнных:

¹ Тема вступления включает в себя все двенадцать звуков хроматической гаммы и охватывает диапазон выше двух октав.

56 *a tempo*
Cl. I

Archi *pp* *simile*

Активный характер темы усиливается ее частичной разработкой уже в пределах экспозиции. Трехчастная форма главной партии предоставляет для этого большие возможности. В репризе главной партии, заменяющей связующую, осуществляется переход к побочной. Последнее проведение темы звучит довольно сумрачно у фагота, напоминая по колориту начало вступления.

Побочная партия (такты 73—90, ре мажор) возникает после этого сгущения мрака совершенно неожиданно, подобно солнечному лучу, прорвавшемуся сквозь облака. Композитор всеми средствами оттеняет контрастность этого образа по отношению к двум предшествующим. Сдвиг-прорыв в начале темы непосредственно из си-бемоль минора в ре мажор создает ладово-тональный контраст¹. Он подчеркнут тембровым контрастом — переходом к теплему тембру почти исключительно одних струнных в верхнем регистре с незначительным вкраплением валторны и флейты на отдельных форшлагах:

¹ Ре-бемоль мажор, который является параллельным для основной тональности, был бы более типичен, но и более обычен. Кроме того, открытость и сочность звучания ре мажора еще более усиливает контраст по отношению к тусклому и сумрачному си-бемоль минору, чего нельзя было бы ожидать от более «матового» звучащего ре-бемоль мажора.

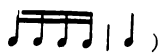
57 Allegro

Ob. V-ni Fl. Picc. Fag. V-le pizz. V.c. Cor.

leggero *pizz.*

Более спокойна и безмятежна тема и в интонационно-ритмическом отношении. Кроме того, в отличие от двух первых тем в ней преобладает диатонический в своей основе склад (хотя это не мешает композитору использовать одиннадцать звуков хроматической гаммы, исключая VII низкую ступень). Присущая началу Симфонии речитативная декламационность, порой почти «скороговорка», сменяется здесь игривой песенностью, динамическая устремленность — легким балансированием в замкнутых пределах, полифоническая фактура — гомофонно-гармоническим изложением, подчеркивающим грациозный маршево-танцевальный характер мелодии. К тому же тема, да и вся побочная партия, весьма лаконична и сжата.

Однако, несмотря на всю разительность контраста, в теме побочной партии есть немало сходных черт с темой главной партии, что обеспечивает необходимое для органической цельности единство противоположностей. Прежде всего, это все та же скерцозность (ср. аналогичные форшлагги и затактовые «разбеги»

, но здесь она гораздо более безоблачная,

грациозно-кокетливая, с оттенком женственной капризности. Кое-где проступают завуалированные синкопы (в гретем такте, а также — в виде усечения второго такта) и характерная для темы вступления акцентировка неустойчивого звука: в конце первого четырехтакта *re-diez* вместо тонического *re*. Отметим еще один общий с предыдущими темами элемент — нисходящий хроматический ход (такт 84).

Замкнутый и значительно более статичный по сравнению с предыдущими характер побочной партии проявляется и в ее строении. Она складывается всего лишь из двух проведений без существенных изменений. Переход темы во втором случае от струнных к дереву (флейта пикколо и кларнет) создает колорит сказочной помпезности с едва уловимым оттенком гротеска¹.

Заключительная партия вновь утверждает первоначальный сурово-пасмурный колорит. Она занимает всего шестнадцать тактов (такты 90—106) и тематически строится преимущественно из элементов тем вступления и главной партии. С первых же тактов своими сердитыми репликами и зловеще «каркающими» мрачными аккордами тромбонов и тубы заключительная партия начинает решительно «оминоривать» и искоренять из памяти лучезарный *re* мажор и всю жизнерадостную атмосферу побочной партии:

58 *a tempo*
V-ni II

p V-le con 8

Tr-ni

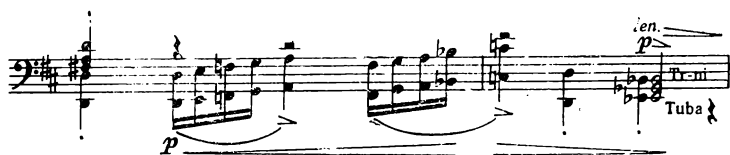
Cor.

Tuba

V-c. arco

pp *sf* *p*

¹ Это вызывает невольные ассоциации с аналогичными по характеру темами: одним из фрагментов Марша Черномора из «Руслана и Людмилы» Глинки, «Балетом невылупившихся птенцов» из «Картинок с выставки» Мусоргского, Маршем из музыки Бетховена к пьесе А. Коцебу «Афинские развалины», где также присутствует элемент изящно-изысканного гротеска.



Это ей настолько удается, что даже ре-мажорное трезвучие в заключительном моменте не предвещает ничего хорошего и звучит у виолончелей и контрабасов в низком регистре весьма глухо и удрученно. Затем оно «без боя» уступает место ладово-нейтральному унисону *ре*, который служит подготовкой к переходу в иное качество. И действительно, дальше уже ничто не препятствует незаметному «сползанию» по полутонам и восстановлению образной атмосферы вступления, с чего и начинается разработка.

Разработка (такты 107—183) становится полем сражения между двумя контрастирующими образными сферами: с одной стороны — светлой побочной партии, с другой — сумрачно-настороженных тем вступления и главной партии. В разработке три крупных раздела. Каждый из них включает два неравных эпизода, где последний, как правило, утверждает временную победу одного из противоборствующих образов.

В первом разделе (такты 108—132) поочередно теснят друг друга в борьбе за право главенствовать темы вступления и побочной партии. Победа первой из них закрепляется в предкульминационном нагнетании, основой которого становится фугированное развитие темы вступления (такты 123—132).

Во втором разделе (такты 133—156) в действие включается наиболее важный участник разработки — тема главной партии, для которой и «расчищала» так настойчиво путь тема вступления. Здесь, в кульминационном звучании *tutti* ведущая тема словно выпрямляется во весь рост, обнаруживая черты мужественности. Более мощно звучит и ее постоянный «спутник» — небольшой напевно-волевой мотив, перешедший от валторн и кларнета (в экспозиции) к властно перекрывающим оркестр трубам. Достигнув вершины динамического накала, тема, будто исчерпав резерв своих наступательных сил, внезапно начинает распадаться,

как после взрыва, и, подобно осколкам, стремительно низвергается. Беспомощными сетованиями звучат низходящие секундовые ходы-«вздохи» у альтов.

Третий раздел разработки (такты 157—182) начинается проведением побочной темы¹. Словно «повзрослевшая» после пережитого, она звучит в смягченной по колориту тональности ля мажор в среднем регистре и воспринимается как неожиданное утешение и бодрящая поддержка в минуту душевных потрясений. Далее «клубок» начинает разматываться в обратную сторону почти в идентичном порядке: в завершающем эпизоде третьего раздела (такты 175—182) на материале заключительной партии при участии теперь уже не столько «каркающих», сколько подавляющих все своей тяжеловесной поступью аккордов тромбонов и тубы, осуществляется переход к тонально-тематической репризе.

Реприза главной партии (такты 183—267) дана в сокращении. Ее тема, порученная струнным, звучит более смягченно и почти вязко на фоне неуверенно и робко «отступающего» в противоположном направлении и затихающего звучания фагота (такты 183—187).

Главная партия в репризе значительно трансформирована. Изложение ее достигает предельной концентрации и тезисности: она занимает всего двенадцать тактов (вместо тридцати восьми в экспозиции!) и ведет к стремительному кульминационному взлету. В этот момент в высоком регистре у деревянных духовых и струнных звучит торжествующая маршевая поступь темы вступления в ослепительно сверкающем тонально-ладовом «облачении» сосуществующих ля мажора и до-диез минора.

Эта внезапная кульминационная вспышка, спаявшая воедино две родственные темы, совершает в дальнейшем еще одну качественную метаморфозу: тема вступления приобретает облик побочной партии. Вернее сказать, это почти призрачное, искаженное напоминание о ней, возникающее в звучании хрупких, хрустально-ледяных тембров флейты пикколо и сопровож-

¹ Данное проведение побочной темы, хотя и не в основной тональности, можно считать началом несколько необычной зеркальной репризы.

дающего ее мерного колыхания аккордов челесты с капельными звонами треугольника. Оттенок отрешенности и приглушенной временем скорби вносит более тусклая, словно померкшая по сравнению с предшествующим до-диез минором тональность до минор.

В коде первой части (такты 231—267), которая строится на материале тем вступления и заключительной партии, происходит постепенное затухание и как бы растворение звучности. Проблески мажорности (в виде характерного для Хренникова каданса с V низкой ступенью, усиленной VI высокой (мажорной) ступенью), оттеняют момент появления долгожданной тоники, создавая образно-колористический эффект еще большего сгущения сумеречности, угасания.

Вторая часть — *Adagio. Molto espressivo*, $4/4$, ми минор, — является главной лирической кульминацией всей Симфонии¹. Кроме того, в ней наиболее явственно ощутимы русские национальные черты музыкального языка Хренникова. Они находят свое выражение и в кругу истинно русских образов — лирико-эпических, эмоционально возвышенных — и в тематическом содержании, а также приемах его развития.

Начинается вторая часть очень выразительной лирико-эпической темой. В ней улавливаются черты народного плача-причитания:

Adagio. Molto espressivo

59 V-ni I
p pizz.
Archi
Cel.
Tr-ba
Cl.

¹ Вторая часть написана в сложной трехчастной форме с некоторыми специфическими особенностями: первый раздел складывается из трех тематически самостоятельных периодов; средний раздел носит разработочный характер и непосредственно сливается с репризой, в которой изменен порядок проведения тем.

(V-ni)
pizz.
Cor.
Fag.

(V-ni)
pizz.
Tr-ba
Cl.
Cel.

Дальнейшая многотемность может быть воспринята, как возникающие в памяти «рассказчика» отдельные воспоминания, то уводящие его в мир пережитого, то вновь заставляющие ощутить остроту и невозвратимость недавней утраты¹.

Непосредственно вступающая после первой вторая тема (такты 17—25) носит характер скорбно-благородной сосредоточенности. В некоторой суровой сумереч-

¹ Начало ведущей темы с вершины-источника в мелодическом положении квинты (*си*), выделенной продолжительной остановкой на ней, а также характерный фон — аккорды струнных пиццикато, напоминающие сопровождение гуслей или арф, — сближают эту тему с темой Шехеразады Римского-Корсакова.

ности ее колорита улавливается родство с близкими по настроению темами симфоний Н. Мясковского:

60 Adagio *p*

Cl. I solo *p*

Archi *pp*

V-ni I *cresc.*

C-b. con 8 *pp*

pp

Третья тема первого раздела имеет особое драматургическое значение: ее интонации составляют основу среднего эпизода финала Симфонии. Тема звучит почти просветленно, с оттенком тихой печали, овеянной философски мудрым примирением с неизбежным:

61a Adagio

Fl. I solo *p*

Ob. II *pp*

Cl. I *pp*

C-b. iv *pp*

Этому способствует эмоционально более приглушенный и сдержанный тембр деревянных духовых в высоком и среднем регистре (флейта соло и контрапунктически сопровождающие ее гобой и кларнеты). Лишь в завершающих в виде дополнения тактах у струнных прорываются вновь нотки эмоционально более открыто выраженных переживаний, что еще яснее подчеркнуто неоднократным варьированным повтором заключительной характерной интонации причитания или стога:

Средний раздел (такты 36—87) по своему характеру напоминает сонатную разработку. Начинаясь развитием второй темы, он включает еще ряд новых тематических образований, с интонационными элементами которых мы также встретимся в среднем эпизоде финала Симфонии. Один из таких фрагментов вносит оттенок некоторой экзотической призрачности, как бы отрешенности от всего происходящего. Это достигается путем сочетания флейт в высоком регистре с треугольником на фоне мерного «колыхания» аккордов челесты, поддерживанных легкой педалью валторн.

В следующем фрагменте осуществляется как бы возврат к реальной действительности. Особую взволнованность придает ему теплый тембр струнных в сочетании с мягким звучанием валторн.

Важную роль играет еще один небольшой, но весьма характерный мотив среднего раздела, имеющий отдаленное сходство с темой вступления первой части Симфонии:

62 a Adagio

Он является отправной точкой для мощной волны динамического нарастания, приводящего к первой значительной кульминации всей части на стыке двух разделов.

Реприза (a tempo) представляет собой довольно протяженную кульминационную зону. Вместе с пред- и послек кульминационным периодами она занимает такое же музыкальное пространство, как и оба предшествующих раздела, и почти в два раза большее, чем последующее. Кроме того, апогей кульминационного накала сам по себе также весьма продолжителен — тридцать два такта, то есть равен чуть ли не половине всей кульминационной зоны, — и содержит две вершины.

Одна из них построена на широком и эмоционально насыщенном унисонном звучании второй темы в верхнем и среднем регистре у струнных при мощной поддержке на всем диапазоне остальных групп оркестра. Внутренняя напряженность и страстная одержимость с оттенком еще не вполне осознанной, но как бы предчувствуемой драматической развязки передается учащенным прерывистым дыханием деревянных духовых, словно карабкающихся вверх под напором целеустремленного шествия валторн, поддержанных затем более стремительным и грозным натиском тромбонов и тубы. К этому присоединяется медлительно-степенное, но неуклонное хроматическое движение по замкнутому кругу контрабасов и виолончелей, подводящее к исходной тонике в момент достижения второй вершины кульминации.

Вторая вершина кульминации (такт 104) возникает на драматически обостренном звучании первой темы. Первоначальный сдержанно-повествовательный характер лирической исповеди полностью вытесняется трагизмом безграничной скорби. Это подчеркнуто всеми средствами. Тема звучит в двухоктавном и терцовом удвоении у меди (кроме валторн, имеющих самостоятельную партию) на фоне тревожно-настойчивого тонического органного пункта и упорного повторения почти одной и той же мелодической формулы струнными и деревом. Они словно одержимы отчаянной, но тщетной попыткой удержаться на завоеванной высоте. К этому присоединяются неумолимые «подхлестывания» общего движения всей группой ударных в начале каждой фразы и непрерывная траурно-торжественная дробь барабана. Таким образом, композитор создает как бы звуковую стену, отгораживая героя от окружающего мира и отдавая его во власть нахлынувших переживаний.

Кода (такт 137) наступает после неожиданного спада предшествующего напряжения. Оно происходит в своего рода предыкте к коде, где звучит (такт 126) «оминоренный» и словно раздробленный вариант третьего мотива (из среднего раздела), который и всколыхнул столь трагически завершившийся кульминационный взлет. Теперь в этом мотиве уже не чувствуется прежней уверенности:



В завершении части на тоническом органном пункте возникает трогательно-нежная третья тема — тема из первого раздела, проникнутая умиротворенно-печальным настроением. Лишь дважды оно нарушается вторжением приглушенных отголосков минувшего. О нем напоминают интонации «причитаний» в конце темы, причем сурдины у струнных придают особую затаенность этому эмоциональному порыву. Характерные же повторы выразительной, песенного склада попевки, каждый раз динамически более интенсивные, создают эффект усиления интимной душевной общительности.

Второе напоминание о прошедшем выражено также специфическими для композитора средствами, а именно, при помощи альтераций, оттягивающих появление тоники напряженно-неустойчивым, диссонирующим звучанием. Это происходит на фоне мерного колыхания аккордов у валторн, которое перекочевало сюда из первого раздела, где оно было поручено челесте с «вкраплением» треугольника. Их тембры создавали совершенно иной колорит, менее земной и отнюдь не сумрачный (ср. такты 44—49). В дальнейшем аналогичный эпизод возникнет в сходной ситуации в третьей части. Завершается вторая часть после нескольких затухающих всплесков аккордов у валторн, подержанных слабееющими «вздохами» фагота, истаявающим аккордом тоники (*morendo*) с глухим рокотом литавр.

Третья часть — *Allegro molto*, $\frac{6}{8}$, си-бемоль минор — весьма необычна как по содержанию, так и по форме. Она совмещает две функции, представляя собой, по существу, скерцо-финал. Яркий выраженный характер скерцо, напоминающего неистовую скачку, проявляется в крайних разделах, образно-тематическая сфера которых во многом близка первым двум темам первой части Симфонии.

Развернутый центральный эпизод третьей части также обладает двойственностью. Поначалу он восприни-

мается как контрастное по настроению трио в скерцо. Однако в ходе постепенного разрастания темы, достигающей значительной кульминации, этот эпизод начинает восприниматься как еще одна медленная часть, которая нередко следует в симфониях после скерцо. Кроме того, в этом эпизоде ощущается несомненное образно-тематическое родство со второй частью Симфонии.

Заключительный раздел третьей части, где вновь господствует атмосфера бешеного галопа скерцо, фактически выполняет роль собственно финала. Значительность масштаба коды продиктована большой идейно-смысловой и эмоциональной нагрузкой, которая на нее падает.

Главная тема финала — одна из наиболее протяженных в Симфонии. Ее отличает неудержимость разбега, почти безостановочное движение. Как уже отмечалось, в ней есть немало родственного с двумя начальными темами Симфонии и по характеру и по фактуре. Это проявляется в импульсивности и упругости интонационно-ритмического движения, здесь значительно усиленных; в скерцозности, еще более обостренной, приобретающей воинственно-иронический оттенок и характер тарантеллы; в полифоническом, первоначально двухголосном изложении и в тембровом господстве деревянных духовых:

63 Allegro molto

Cl.
p
Archi pizz.



И в этой части композитор дает трехкратное проведение темы с динамическим нарастанием, каждый раз внося нечто новое, подчеркивающее ее стремительную полетность. Первое проведение поручено кларнету. Мелодия вначале словно отталкивается от нисходящего движения сопровождающих ее пиццикато струнных (альты).

Следующее проведение идет на октаву выше (первые скрипки). Упругость звучания исчезает, появляется оттенок капризности, особенно тогда, когда тема триольными завитками скатывается вниз с досадливым «подвизгиванием». Однако одним из характерных свойств темы является ее способность сопротивляться инерции падения и во что бы то ни стало, не теряя темпа движения, стремиться к завоеванию новых высот. Благодаря этому и на сей раз тема путем ряда усилий преодолевает крутой подъем и утверждает свое господство на еще большей высоте.

Третье проведение темы звучит в мощном единении двухоктавного унисона струнных и дерева с поддержкой тромбонов и тубы в среднем регистре и опорой на еще более расширяющие диапазон звукового пространства басовые инструменты (фагот, виолончели, контрабас), поддерживаемые время от времени малым и большим барабаном. Завершается этот стремительный, почти на одном дыхании бег первой темы неожиданным резким спадом. Мелодическое развитие пресекается. Остается лишь шестидольная ритмическая пульсация, возникающая в последнем такте. Ее подхватывают струнные в низком регистре, образуя вместе с литаврами настораживающее «бормотание» органного пункта на *subito pianissimo* после рубежного *fortissimo*.

На этом приобретающем зловещий оттенок фоне (подобно «Мефисто-вальсу» Листа) возникает тема явно связующего характера. Она торопливо мелькает ко-

роткими перебежками-взлетами в виде стретто — попеременно у кларнета, гобоя, флейты, трубы. Создается впечатление, что это блуждает и мечется среди множества пронсящих мимо масок «ведущий» в поисках пужного ему нового персонажа.

Небольшими волнообразными всплесками эта тема достигает частичной кульминации. Ее словно подхватывает неудержимый вихрь хора, в котором слышатся призывные звуки труб. В них можно уловить отголоски начальной темы (квартовые ходы и отдельные интонации нисходящих зигзагов мелодии у струнных; ср. оборот, отмеченный квадратной скобкой в примерах 63 и 64):

Кульминационная суматоха, окрашенная ликующим звучанием ля мажора, наконец-то прорвавшегося, словно долгожданный луч света, сквозь сумрачно-таинственное звучание органичного пункта, завершается опять неожиданным сдвигом — к резко обрываемому тут же аккорду фа-диез минора. Это еще одна веха на будто ускользающем из-под ног пути к далекой и заманчивой цели.

Звучит новая тема, явно претендующая на роль побочной. Она такая же мятущаяся и непоседливая, как ее предшественница. И в ней присутствует в начале все та же характерная квартовая интонация, выделенная краткой остановкой. Затем ускоренный разбег квартелей подключает мелодическое развитие к общему танталлельному темпу и ритму движения:



Для перехода к следующему, совершенно контрастному разделу потребовалось немало усилий, чтобы приостановить «адский бег» и перейти на иное, более плавное дыхание. Сначала роль «волнореза» выполняют аккорды валторн, сдерживающие натиск ниспадающих волн мелодического движения восьмыми (дерево, затем струнные). К ним присоединяются вклинивающиеся «пунктиром» в самую гущу потока фаготы, поддержанные контрабасами. Именно они и образуют в конечном итоге тот прочный заслон, который преграждает дорогу разбушевавшемуся скерцо: на фоне контрабасового органного пункта (*си-бемоль*) предостерегающе «тявкают» диссонирующие с ним терции фаготов (*до — ми*), сливающихся в характерно-выразительном тембре с альтами.

Центральный эпизод третьей части (такты 119—243) резко контрастен крайним разделам. В нем наступает господство лирической стихии, близкой по настроению образно-тематическому содержанию и общей композиции второй части Симфонии. Здесь звучание становится намного камернее даже по сравнению со второй частью. Фактически вначале оркестр превращается в ансамбль солирующих инструментов, лишь постепенно набирая полноту и насыщенность звучания в моменты кульминации, и снова уступает место ансамблю — в конце эпизода. Богатое тончайшими колористическими нюансами мастерство ансамблевого письма композитора придает этому эпизоду особую, запоминающуюся своей непохожестью на все остальное выразительность, создавая как бы тихую кульминацию.

Подобно второй части, развитие тематического материала в данном эпизоде имеет несколько стадий. Первая из них образует своего рода экспозицию основных сил, вступающих постепенно в действие. И здесь обращает на себя внимание обилие тем и выразительных подголосков, которые словно ручейки вытекают из основного тематического русла или вливаются в него.

Ведущая роль принадлежит первой теме. В ней без труда обнаруживается сходство с флейтовой темой второй части, которая звучит там в начале и в коде в виде послесловия (ср. примеры 61а и 66):

Meno mosso

66

Cl.

V-c. solo

p

Fag.

cresc.

V-c.

C-b.

dim.

Несмотря на камерность начального фрагмента, благодаря относительной самостоятельности каждой партии и охвату большого диапазона (свыше трех октав), создается эффект звуковой и психологически смысловой пространственности. Это достигается одновременным сочетанием нескольких тематически образных пластов: одиноко парящая в верхнем регистре у кларнета отрешенно-печальная тема образует дуэт с мелодией солирующей виолончели. Ее вкрадчивые хроматические изгибы на фоне размеренных «шагов» фаготов и педального звучания низких струнных выделяются особенно рельефно.

Далее композитор прибегает к своему излюбленному приему канонического проведения темы у разных групп инструментов (флейты и первые скрипки) с настойчи-

вым повторением и соответствующей имитацией последнего выразительного оборота, который характерен для мелодики Хренникова (как и для русских композиторов-классиков и, прежде всего, Чайковского). Все это способствует большей интенсивности и доходчивости лирического высказывания.

Последующие темы и их вариантное развитие также обнаруживают черты неуловимого сходства с тематическим материалом второй части, хотя вовсе не повторяют его, а скорее, синтезируют. Кроме того, своеобразная эмоционально-психологическая арка образуется между двумя лирическими кульминациями — во второй части и в центральном эпизоде третьей части. Общность между двумя кульминациями подчеркивается сходством тем, которые являются их истоками (ср. примеры 62а и 67):

67 *Meno mosso*
poco a poco accel.
 Cl. I solo
 I Ob. solo
 pp
 Cl. II *p*
 Ob II *mf*

Однако нельзя не заметить и принципиального отличия первой кульминации, с ее отчетливо проступающим трагизмом, от второй, где скорбность уступает место патетически страстному воодушевлению, хотя и несколько омраченному печальными воспоминаниями. Не случайно спад кульминационной волны переключается здесь в совершенно иную сферу — камерно-интимную, и звучит как погружение в мир внутренних, постепенно все более приглушенных переживаний. Последние «абзацы» этого раздела — своего рода примиряющее с жизнью послесловие — построены на нисходящем секвенцировании у виолончелей слегка варьированной начальной фразы главной темы. Она неожиданно завершается характерным интонационным оборотом, послужившим толчком, первой искрой, из которой разгорелась кульминация (см. оборот, отмеченный квадратной скобкой):

68 **Meno mosso**

220 *con sf*
mf

Cel.

espressivo molto

V-c.

Fag.

C. b. *p*

V-no solo

Cor.

espressivo

mf

Эта интонация, как уже ранее отмечалось, родственна некоторым мелодическим оборотам темы вступления первой части. Она-то и вносит элемент эпичности, повествовательности в соответствующие моменты и служит объединяющим звеном в общем музыкально-драматургическом развитии.

Есть здесь и другие штрихи, приобретающие определенное символическое, выразительно-смысловое значение. Один из них — характерный тембр челесты и не менее характерное мерное аккордовое колыхание. Оно напоминает движение маятника, как бы отсчитывающего время жизни. С ним мы уже встречались в первой части Симфонии (в репризе перед кодой, где на этом фоне появилось призрачное звучание темы вступления у флейты пикколо, такты 207—215). Затем — в виде промелькнувшего легкой тенью намека — в самом начале и в конце второй части: в начале это колыхание звучит в октавный унисон у челесты как еле уловимый, дважды вторгающийся в распев слабый бой «часов с кукушкой», в конце мы слышим его у валторн.

В центральном эпизоде третьей части терцовый нисходящий ход превращается в очень выразительную интонацию вздохов (сначала — у солирующей скрипки, а затем — у виолончели). Ими и заканчивается постепенно исчезающий, словно растворяющийся в своем звучании второй раздел третьей части.

Репризе главной темы скерцо предшествует предыкт. Его стремительный, напористый характер восстанавливает первоначальную атмосферу бешеной скачки. Будто внезапно выскочившая из засады конница с гиканьем и посвистами (в виде подхлестывающих форшлаговых группетто у флейт и струнных), с воинственными трубными сигналами (по звукам резко звучащего большого септаккорда) преследует противника.

Мощное *tutti* и общий колорит соль-бемоль мажора (правда, с различными мелодико-гармоническими «примесями», возникающими от постепенного как бы замаскированного приближения нижнего голоса к доминантовому разбегу от *фа* к *си-бемоль*) рельефно оттеняют дальнейшее вступление главной темы скерцо в основной тональности. Она проходит в камерно приглушенном звучании кларнета, сопровождаемого альтами пиццикато.

Тема, условно названная побочной, в репризе начинается почти в основной тональности. Почти, потому что сама по себе тема тонально очень неустойчива. По отношению к ней можно говорить лишь о преобладании ладотонального колорита *фа-диез* минора — в экспозиции и *си-бемоль* минора — в репризе. После небольшого посткульминационного спада в конце «побочной партии» композитор неожиданно, резким броском — восходящим унисонным пассажем — достигает новой вершины кульминационного накала. Теперь уже на прочном фундаменте тонального органного пункта, предвещающего близкий финал, звучат фанфарно-призывные квартовые интонации, напоминающие тему полета валькирий (кода, такт 371 и далее).

Казалось бы, более типичным для коды было бы отклонение в субдоминантовую сферу. Но автор упорно и даже назойливо утверждает тонику, для чего делает повторный отход на доминантовые позиции и вновь утверждает полное и безраздельное господство *си-бемоль* минора.

Однако затянувшийся «полет» фанфарной темы начинает настораживать: все больше ощущается ее стремление вырваться за пределы минорной тоники. Чтобы окончательно решить исход сражения, в качестве арбитра выступают виолончели и контрабасы. Ради этого им приходится на время покинуть свой главный пост — органичный пункт на тонике, чтобы вновь утвердить ее, теперь уже, как им кажется, окончательно и бесповоротно. Считая вопрос решенным, они покидают поле боя.

Противник, признанный побежденным, как будто вынужден примириться и в самом деле начинает стремительно откатываться на дальние рубежи. Но тут происходит нечто непредвиденное. словно воспользовавшись моментом преждевременного торжества, противник внезапным броском прорывает оголенный участок фронта и победно водружает свое знамя: звучит радостный ликующий клич ре-мажорного трезвучия. Новая гармония-«победительница» стремится всячески закрепить свои позиции, как бы требуя признать себя полновластной тоникой. С особым горделивым упорством подчеркивая свою мажорную терцию, она захватывает с помощью меди (трубы, тромбоны и туба) как можно больше звукового пространства.

Трубы тем временем достигают еще большей высоты — квинты ля, прочно удерживая ее путем скандирующих дуолей. И только после того, как слух почти признал эту «самозванную», но вполне убедительно решившую исход борьбы мажорную тоникку, звучит «под занавес» явно менее внушительный и потерявший прежнее доверие заключительный аккорд си-бемоль минора.

Подобное решение финала минорной Симфонии, словно озаренного в конце мощным лучом прорвавшегося сквозь тучи света, является подлинно художественным открытием Т. Хренникова, его необыкновенно удачной идейно-творческой находкой.

ВТОРАЯ СИМФОНИЯ

ор. 9, ДО МИНОР

По ряду причин у Второй симфонии оказалась сложная судьба. Ее первая часть была написана еще до войны, в 1940 году. Лишь в 1942 году Хренников вновь приступает к работе над Симфонией. Но теперь ее замысел уже во многом изменился под впечатлением грозных событий военной жизни.

К концу того же сурового года Симфония была закончена, а в начале следующего, 1943 — несколько раз прозвучала по радио¹. Финал Симфонии вызвал у композитора, а также и у критиков, некоторую неудовлетворенность.

Жизнелюбивая натура художника, несмотря на всю тяжесть переживаний в годы фашистского нашествия, побуждала его к такому решению финала, который был бы проникнут духом победы над врагом. Однако в те годы, когда завершалась Симфония, ее лучезарный свет был еще слишком далек. Все это не могло не сказаться на идейно-эмоциональном содержании финала, где преобладало трагедийное звучание.

И все же композитору удалось в результате значительной переработки найти убедительное решение фи-

¹ Первое исполнение: в первой редакции — 10 января 1943 г. в Москве, по радио, дирижер — Н. С. Голованов. Во второй редакции — 9 июня 1944 г., в том же исполнении.

Иала, насытив драматические фрагменты подлинно симфоническим развитием и устремленностью в будущее.

Первая часть — *Allegro con fuoco*, $\frac{4}{4}$, до минор — начинается небольшим вступлением, которое интонационно подготавливает основной тематический материал части.

Во вступлении представлены в кратком тезисном изложении два контрастных и в то же время связанных единой линией развития образа. Здесь намечается облик ведущих тем (главной и побочной партий). Их противопоставление подчеркнuto различием инструментовки и способом изложения. Волевой призыв меди в первых тактах вступления подхватывают, как эстафету, струнные, преобразая решительные возгласы — в хореические, жалобные интонации с оттенком вздоха, стона:

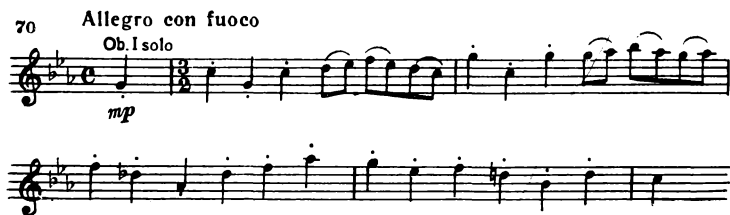
69a *Allegro con fuoco tutti*
ff con 8/4 Cor. 3 Tr-be 3 Tr-ni con 8

69b *a tempo*
mf espressivo Archi
sf mf

Главная тема, порученная гобою соло, звучит неожиданно тихо и вкрадливо, лишь постепенно утверждая свое господство. Это одна из минорных, типично хрениковских тем, которой присущи, несмотря на суровость колорита, удивительная бодрость и окрыленность, несущая

щие в себе заряд действенно-целестремленной силы и решимости¹:


70 Allegro con fuoco
Ob. I solo
mp



Середина главной партии, где использованы приемы имитационно-полифонического развития наиболее характерных элементов темы, приводит к постепенному нагнетанию напряжения. Оно еще более усиливается включением тематически нового подголоска у меди, который предвосхищает побочную тему в ее преображенном варианте, появляющемся в разработке (такт 32 и далее).

Реприза главной партии, подготовленная этим динамическим нарастанием, выливается в мощное проведение темы всем оркестром (*tutti*). Характерная пульсация в аккордах тромбонов и тубы, напоминающая

инверсию ритма скачки  и т. д. вместо

 — такт 38 и далее), еще больше

подчеркивает напористый характер темы, ее волевое начало и размах.

Побочная тема (ц. 55, фа-диез минор)² служит резким контрастом к главной, что подчеркнуто неожиданным сдвигом в далекую для до минора тональность —

¹ Трехчастная форма, в которой написана главная партия, дает большие возможности для развития темы и ее частичной разработки уже в экспозиции.

² Цифры указаны по изд.: Хренников. Вторая симфония. М., «Советский композитор», 1971. Побочная партия также имеет трехчастную форму с динамизированной репризой.

фа-диез минор и значительным замедлением темпа. В самой теме ощущается оттенок восточного колорита¹. Тембр кларнета соответствует изысканности и прихотливости мелодического рисунка и некоторой пряности гармоний. Своеобразную ладовую окраску придает теме попеременное чередование мелодического и натурального минора:

71 **Allegro con fuoco**
Cl. I solo

p espressivo Arpa I

Piano *dim* 2 Arpe

V-ni I *p*

V-c. solo (I)

Arpa II

¹ В этом Хренников следует традиции русских классиков, особенно кучкистов, в произведениях которых темы Востока имели немаловажное значение. Возможно также, сказались более непосредственное влияние советских композиторов, в частности Н. Я. Мясковского, С. Н. Василенко и других, также обращавшихся к теме Востока.

Противопоставление образов главной и побочной партий композитор усиливает также кардинальной сменной фактуры и тембрового колорита сопровождения. Атмосфера статичного мерного колыхания и зыбкости создается сочетанием характерных тембров двух арф, фортепиано в высоком регистре, флажолетов скрипок и выразительного певучего подголоска солирующей виолончели.

Дальнейшее развитие, где ведущая роль принадлежит струнным, приводит к частичной кульминации. Наполненная широким дыханием мелодия (унисон струнных в четыре октавы) как бы парит над взволнованно колышущимся фоном у дерева, в который вторгаются мощными накатами восходящего движения трубы, валторны и тромбоны, вызывая ассоциации с кульминационными моментами симфоний Чайковского.

В последнем проведении (реприза побочной партии) тема приобретает еще более воодушевленное и страстное звучание благодаря канонической имитации мелодии струнных у тромбонов и тубы.

После эмоционального подъема следует некоторое успокоение (заключительная партия), своего рода послесловие предшествующего развития. В нем частично восстанавливается колорит начала побочной партии, но уже с более экспрессивным и драматизированным оттенком, напоминающим о недавно пережитых душевных бурях.

Характер некоторой отрешенности улавливается в соло скрипки в высоком регистре на фоне аккордов у арф с остинатной поддержкой выдержанной в басу тонике у виолончелей и контрабасов и легкой синкопированной пульсацией приглушенных литавр. Контрапункт у кларнета, затем у фагота усиливает ощущение пространственной и психологической разобщенности, которую солисты как бы стараются преодолеть встречным движением мелодической линии.

От этого эпизода перекидывается эмоционально-слуховая арка к эпизоду с солирующей скрипкой во второй части (ср. такт 211 и далее), где также образуется своеобразный дуэт, благодаря контрапунктическому проведению у фагота второй темы. Оба фрагмента близки друг другу по настроению. Их можно рассматривать как авторский диалог с героем, своего рода ли-

рико-философский комментарий ко всему происходящему.

Внезапное вторжение резко звучащего аккорда (разработка, такты 118—233) восстанавливает прежний темп и характер движения. В разработке две волны развития. Первая волна (такты 118—165) содержит интенсивное полифонически насыщенное преобразование темы главной партии. В одном из проведений (в ля миноре) происходит наложение темы в ее первоначальном метроритмическом виде на вариант в увеличении (у меди):

72 *a tempo*

con 8 V-ni I, II div
V-le
Tr-ne III *solo* *marcato* *f*
Cor
Tr-ne I, II, III *f*
Fag. *f*
V.c. *f*
C-b *f*

Иное, чем в начале, образное значение с оттенком помпезности и величия приобретает мажорный вариант темы у дерева (ре-бемоль мажор) на фоне меди. Обрывая постепенное нагнетание на диссонирующем аккорде, композитор делает небольшое отступление для дальнейшего разбега (гаммообразный нисходяще-восходящий пассаж у струнных).

Вторая волна (такты 166—198), непосредственно вырастая из предшествующей, достигает еще большего размаха. В ней дается одновременное развитие главной и побочной тем. Побочная тема также предстает здесь в новом образно-эмоциональном звучании. Ее каноническое проведение в увеличении у меди (трубы и тромбоны) на фоне упорного неоднократного повторения у струнных и дерева начального мотива главной темы и его вариантов приобретает патетический характер и мощь:

a tempo
V-ni I, II
V-le
con 8-

73

Tr-be a 3 soli

Cor a 4/4 soli

Cl. b.
Fag.
C-fag.
V-ni
C-b.
Tuba

Tr-ni a 2/2 soli

ff sempre
con 8-

Вторая волна после небольшого отступления приводит к кульминации. Она вносит в развитие трагически скорбный оттенок. Этому способствует и тональность до-диез минор, и придающее звучанию характер набата попеременное сопоставление мощного до-диез-минорного аккорда с унисоном ля, в котором слышен отголосок рахманиновских колокольных звонов¹, и завершающий разработку мрачный хорал духовых вместе с виолончелями и контрабасами (*Andantino*, такты 214—232), постепенно сходящий на нет.

Тактовая пауза у всего оркестра образует своего рода эмоциональный вакуум после насыщенного столкновения предшествующего развития. После нее тема побочной партии (зеркальная реприза), словно возникающий из глубин человеческого сознания, тайников его души образ, звучит очень сдержанно и строго аскетично (в тональности до-диез минор). Здесь происходит еще одна трансформация лирического образа. Отсутствие красочно-изысканного фона лишает тему иллюзорной мечтательности. Благодаря теплоте тембра низкого и среднего регистров скрипок она обретает более земной, окрашенный реальными человеческими страданиями характер, а затем, видоизменяясь, как бы преодолевая настроение разочарования и опустошенности, проникается более волевыми импульсами. В результате у скри-

¹ Ср. Прелюдию Рахманинова до-диез минор.

пок рождается новая распевная тема. Она звучит как вдохновенный призыв к дальнейшей борьбе:

74 *a tempo* 245

V-ni I, II
V-le
V-c.

cresc.

Ей отвечает, словно спускающаяся из заоблачных краев, печально-раздумчивая нисходящая мелодия солирующей скрипки, которую сопровождают скупые всплески арф, накладывая тембровую ретушь на pedalные аккорды остальных струнных¹:

Meno mosso
molto espressivo

75 250

V-no solo
V-ni I, II
Arpe a 2^a
V-le
V-c.
C-b.
pizz.

¹ Обратим внимание на интересный штрих, имсующий определенное эмоционально-смысловое значение: мелодия вступает в тональности си-бемоль (фригийский) на фоне си-минорного трезвучия, что создает эффект битональности. Такое сочетание в оркестре вполне благозвучно благодаря отдаленности мелодии от аккорда сопровождения, хотя и вызывает смутное ощущение некоторой несогласованности, растерянности, настороженного ожидания.

Словно чуть-чуть жаль утраченных иллюзий — об этом свидетельствуют вновь появившиеся интонации вздохов (впервые они прозвучали во вступлении, а затем — в разработке) — и в то же время уже закрадывается робкое, но все более крепнущее предчувствие пробуждения новых сил.

И действительно, это пробуждение наступает, когда неожиданно в затаенно-сдержанном звучании у гобоя возникает главная тема. Она утверждает активно-действенный характер движения, а вместе с ним и основную тональность Симфонии — до минор.

Теперь уже до конца первой части водворяется безраздельное господство главной темы (кода, *Più mosso*, такты 303—347). Она звучит здесь самоутверждающе у меди в увеличении, как бы увенчанная остиной интонационно-ритмической фигурацией в верхнем регистре у струнных с поддержкой, в отличие от экспозиции, ударными.

Особую торжественно-суровую решимость придает заключительному разделу вторжение прерванного каданса — отклонение в соль-бемоль мажор (тональность V низкой ступени). Ореол столь настойчивого утверждения соль-бемоль мажора (по фактуре напоминающего аккордовую кульминацию в разработке) как бы озаряет своим светом заключительную каденцию.

Вторая часть — *Adagio*, $\frac{2}{2}$, ля минор — воспринимается как непосредственный отклик на события Великой Отечественной войны. Это как бы продолжение диалога автора с героем — переосмысление прошедшего, раздумья о настоящем и будущем. Не выходя за преде-

лы преимущественно лирико-эпических настроений, композитор раскрывает многоплановость эмоционально-психологического и колористического содержания этой части симфонии, отличающейся тематическим богатством.

Пожалуй, именно в этой медленной части, и прежде всего в ее первой теме, с наибольшей отчетливостью проявилось свойственное Т. Хренникову, по меткому выражению академика Б. Асафьева, «этическое прямодушие» и «смелость интонационной простоты». Не случайно все исследователи единодушно признают ее самой вдохновенной и художественно совершенной в Симфонии¹.

Главная тема, диатоническая в своей основе, отличается мелодической распевностью². Она воспринимается как печальный рассказ-воспоминание. Ее эмоционально-выразительные особенности вызывают ассоциации с рассказом Франчески из увертюры Чайковского «Франческа да Римини» и отчасти с общим настроением колыбельной Светланы из музыки Хренникова к пьесе «Давным-давно».

На фоне размеренного, как поступь времени, чередования оstinato тонического баса (пиццикато виолончелей и контрабасов) и выдержанных аккордов у остальных струнных возникает и одиноко «парит» широко льющаяся мелодия у кларнета:

76 Adagio

Cl. I solo

5

Archi *p*

p *espressivo e cantabile*

V-c.
C-b.
pizz.

¹ См., например, кн.: Ярустовский Б. Симфонии войны и мира. М., 1966, с. 191—196.

² Вторая часть написана в сложной трехчастной форме с элементами сонатности. В ней имеются две темы, которые могут быть приравнены к главной и побочной темам сонатной формы.

Создается ощущение пространственности двоякого рода: внутренней, психологической, за которой угадываются глубокие, приглушенные временем душевные переживания, и внешней, вызывающей в памяти картины русской природы с ее красотой и раздольем.

Еще бо́льшая воодушевленность высказывания заметна во втором проведении темы, где она поручена флейте и гобою и затем перерастает в диалог с солирующими виолончелями. В продолжении начатого виолончелями взволнованного диалога, который подхватывает кларнет (связующий эпизод, такты 35—50), ощущается интонационное родство с темой побочной партии первой части Симфонии:

Это родство еще явственнее проявляется во второй теме (побочная партия, такты 51—82). Она значительно отличается от протяженной, песенного склада главной темы. Вторая тема, напротив, будто скована тисками

небольшого диапазона. Фразы в ней короткие, с повторами и возвратом к исходному звуку до. Мелодия хроматична и словно с трудом преодолевает полутоновые ходы, лишь постепенно, шаг за шагом завоевывая интервалы большой секунды, большой терции, квинты и затем, наконец, — квинты. Далекая по родству тональность (минорная VI ступень — фа минор) еще более усиливает различие тем:

78

V-ni I, Fl., Cl.
C. III

V-ni II Arpa
p espressivo

Cor.
V-cl.

Arpa
V-c.
C-b. pizz.

55

cresc.

Отдаленное сходство второй темы с темой побочной партии первой части проявляется в некоторой экзотичности тембрового звучания арф, украшенного «капельными блестками» колокольчиков и флейт. Кроме того, весь этот эпизод так же, как и побочная партия первой части, носит весьма камерный характер благодаря прозрачности фактуры и индивидуализации партий отдельных инструментов (особенно виолончелей с фаготами).

Дальнейшее мелодическое развитие (средний раздел, *Andante più mosso*, такты 82—146) синтезирует черты ведущих тем и, приобретая постепенно все более напряженный характер выражения, приводит к значительной драматизации лирического образа и частичной

кульминации. Обрываясь прерванным кадансом в VI ступень, она переходит в эпизод, основанный на новом, нейтральном по отношению к ведущим темам тематическом материале и осуществляющий секвенционное нагнетание перед кульминацией всей части, построенной в основном на материале главной темы (реприза, такты 147—271). По существу, это большая кульминационная зона.

Главная тема претерпевает здесь значительные изменения. В начале, проходя в трехоктавном звучании у дерева и струнных, она воспринимается как скорбный плач народного хора. Сфера лирического самовыражения становится здесь более общезначимой, словно объединяющей судьбы многих людей, целого народа. Высокая степень эмоционального напряжения, проявившаяся уже с первых тактов в мощном запеве всего оркестра (*tutti*) и внушительном контрапункте валторн и труб, исключала не только необходимость повторного проведения темы, но даже возможность ее первоначального нисходящего завершения. Поэтому уже со второго предложения композитор меняет русло мелодического движения, заставляя мелодию завоевывать еще большую высоту (*ре* четвертой октавы). В момент ее достижения у труб появляется тема, которая отдаленно напоминает тему судьбы из Пятой симфонии Чайковского:



Призывные возгласы этой темы неоднократно прорываются сквозь *tutti* и затем настойчиво повторяются без остановки несколько раз, пока не всколыхнется огромная лавина звуковой массы всей меди в виде аккордовых, тяжеловесно-медлительно ниспадающих волн на органном пункте доминанты (*Largo con passione*).

Очень выразительны в этом фрагменте значительные паузы, отделяющие собственно кульминацию от восьмитактового замыкающего ее мрачного хора медных в низком регистре (с фаготами, контрафаготами и литаврами), и затем — два последних угасающих аккорда.

После такой сгущенной эмоционально-драматической атмосферы особенно впечатляет своей лирической задушевностью и камерностью звучания вторая (побочная) тема (такты 211—242, *Adagio cantabile doloroso*). В ней можно уловить черты колыбельной с ее характерным убаюкиванием и оттенком утешения. Состояние отрешенности и даже некоторой душевной прострации сближает этот эпизод с заключительной партией первой части, о чем выше уже упоминалось. В обоих случаях возникает проникновенный лирический диалог между солирующей скрипкой и одним из деревянных духовых инструментов. В данном случае композитор полифонически сочетает одновременное проведение темы и ее варианта, поручая его фаготу:

Adagio cantabile e doloroso 215

80 V-no solo
V-ni pzz.
p molto espressivo
Fag. I solo
Arpa
Archi pzz.

Постепенное истаивание звучности на отдельных интонациях темы (кода, такты 243—272) сопровождается появлением колористического штриха, приобретающего психологически смысловое значение. Это нисходящий терцовый ход у арф и колокольчиков, нечто вроде «интонаций прощания», которые, подобно вешей кукушке, отсчитывают время жизни¹. К ним присоединяются мерные глухие удары литавр на тонике, будто отдаленный гул колокола, сопровождающего величаво-сосредоточенное траурное шествие.

Непредвиденное вторжение в заключительный каданс V пониженной ступени в виде диссонантного для ля минора звука *ми-бемоль* в басу, лишь на мгновение вско-

¹ Эти интонации в сходном значении встречались уже в начале медленной части Первой симфонии, о чем была речь выше.

лыхнув утихшую было боль воспоминаний о пережитом, сменяется постепенным истощением тонического трезвучия, сопровождаемого все более резкими ударами литавр.

Третью часть — *Allegro molto*, $\frac{6}{8}$, до-диез минор — по ее драматургической роли в цикле можно определить как косвенное выражение образов «зла», словно возникающих в памяти или воображении героя. Эти образы противостоят созидательному духу первой части Симфонии¹.

Тематические особенности третьей части заключаются в том, что благодаря наличию в ее главной теме «ядра» и одновременно производных от него элементов создается впечатление многотемности и быстрой смены, почти неуловимого мелькания новых тематических образований. Это ощущение усугубляется появлением в центральном, «разработочном» эпизоде еще одной темы, помимо двух основных. В итоге создается настроение беспокойства, тревоги, неопределенности, смятения. Будто все смешалось, перепуталось. Временами кажется, что музыка передает почти зримое мелькание искаженных гримасами лиц, деформацию ранее прекрасных образов. Лирико-субъективный характер присутствует и здесь: это воспринимается как отражение событий реальной действительности в болезненно обостренном сознании героя, судорожно выхватывающего из общей картины те эпизоды, которые, как лучом прожектора, освещены его личным переживанием.

Первая (главная) тема, которая символизирует злое начало и содержит основной заряд inferнальной скерцоности, состоит из трех элементов². Их характерной

¹ Л. Калтат, называя эту часть «военным скерцо», так характеризует ее: «Это — какой-то эпизод войны. Правда, здесь нет ничего батального... тем не менее музыка ярко живописует борьбу. Борьбу яростную, напряженную, упорную...» (цит. изд., с. 36). В. Кухарский, считая скерцо продолжением раскрытия замысла первой части (идеи борьбы, мужественных волевых образов), отмечает: «Но если первая часть раскрывает внутренний мир «героя»... то скерцо — захватывающая картина схватки, где героическое начало, словно овеванное огненным дыханием войны, утверждает себя, возвышаясь над «вьюгой смерти» (Кухарский В. Тихон Хренников. М., 1957, с. 59).

² В. Кухарский считает третий элемент — второй темой, на основе которой «вырастает третья, мелодически более плавная и в

особенностью является как бы вызревание каждого последующего элемента из предыдущих и постепенная динамизация развития путем вовлечения все новых групп инструментов в неудержимо нарастающую звуковую волну. Взаимосвязь первых двух элементов более непосредственно ощутима благодаря тому, что оба они развиваются на едином остигнато фоне — острохарактерной, «подхлестывающей» ритмической фигурации фаготов, как бы в насмешку «прихрамывающих» на первой доле, что подчеркнуто *pizzicato* контрабасов.

Тема начинается с небольшого разбега: упругие завитки коротких, следующих один за другим восходящих пассажей кларнета переходят в отрывистые, подчеркнута напористые интонации зловещего хохота. На память невольно приходят такие образы, как Мефистофель, олицетворяющие демонически злое начало:

81 Allegro molto

C-b. pizz.
Fag. I

Cl. I solo
P

simile

Повторное проведение первого предложения темы у скрипок воспринимается как припев хора, подхватывающего слова запевалы.

Дальнейшее развитие интонаций хохота, которые, словно размноженное в горах эхо, перекидываются попеременно от кларнета — к флейтам и обратно, приобретает все более напряженный характер (второй элемент темы):

этом отношении резко контрастная первым двум» (см. цит. изд., с. 59).

82 Allegro molto

Cl. I solo

con 8

Picc. Fl.

Fag.

Archi pizz.

Третий элемент темы проходит на fortissimo у всего оркестра, включая активное звучание ранее лишь чуть вкрапленных ударных с характерным тембром ксилофона, дублирующего основную тему, что способствует еще большей динамизации развития:

83 Allegro molto

45 tutti

con 8

simile

con 8

simile

Archi col legno

Cor.

60

Cor.

Если проследить развитие темы от первого ее элемента к третьему, то можно заметить следующую тен-

денцию: тема постепенно как бы распрямляется, словно стремясь освободиться от чего-то, что ее стискивает, заставляет извиваться и то и дело менять свой облик. Это проявляется и в мелодико-ритмическом рисунке (витиеватость, изломанность, прихотливость в первых двух элементах), и в ладотональных и гармонических особенностях (сочетание натурального минора и фригийского лада — в первом элементе, мажоро-минора с IV высокой — во втором элементе), и в фактуре (последовательная динамизация, расширение диапазона регистрового звучания групп инструментов). Тенденция к более широкому мазкам заметна уже во втором элементе, где, помимо отмеченных, появляются некоторые другие провозвестники замыкающего эпизода темы — размашистые нисходящие «шаги» струнных (ср. отмеченное квадратной скобкой в прим. 82 и 83).

То, что названо «распрямлением» темы, можно рассматривать как ее тенденцию освободиться от пут злого начала, от того наваждения, которое оно вызвало в сознании. Прорыв в третьем элементе темы интонаций песенного характера, большая определенность ладотонального облика (си минор с проскальзывающей местами V низкой), появление «крупного плана» — все это делает тематический материал более человечным, если так можно выразиться, менее фантастичным, попросту говоря — реальным, а не призрачным. Отсюда уже один шаг до второй темы, явно лирического и вполне позитивного плана. Кстати, и ее интонации где-то исподволь подготавливались в недрах предшествующей темы: в виде едва улавливаемых ухом подголосков валторны, в мелодическом рисунке той части первого элемента, из которой вырастает второй и далее — третий элементы.

Вторая (побочная) тема близка по характеру к ариозо¹. В ней появляется некоторая просветленность (соль мажор), широта дыхания (движение более протя-

¹ Не случайно в ней можно обнаружить сходство с лирической побочной темой первой части Симфонии: интонационно — с ее проведением в репризе, а по колориту (характерные всплески арф) — в экспозиции. Кстати, композитор и здесь использует принцип диссонантного (тритонового) соотношения между ведущими темами (до-диез минор — соль мажор).

женными длительностями), хотя внутренняя смятенность предыдущего развития не исчезает бесследно. Она улавливается в устремленности мелодии вверх и ее неожиданных «умолканиях», в момент которых вторгаются ритмоинтонации первой, inferнальной темы: подобно отдаленным вспышкам зарницы, они напоминают о только что пронесшейся, но еще не затихшей буре:

84a **Allegro molto**
 [65] V-ni I, II

Arpe a2 *molto espressivo*

Fl. V-ni V-la Ob. Cl.

Возникающая затем новая, песенно-маршевая тема (средний раздел) вызвана именно этими вспышками идущих где-то сражений и призвана оказать сопротивление нашествию злых сил. Не случайно в ней улавливаются отголоски одной из популярных песен гражданской войны — «Белая армия, черный барон», получившей второе рождение в годы Великой Отечественной войны. Заметно также интонационно-ритмическое сходство завершающего оборота основного мотива этой темы и его дальнейшего развития с соответствующими моментами предыдущей, побочной темы (ср. отмеченное квадратными скобками):

846 *a tempo*
 V-ni I

[75]

[80]

[85]

34 в

125 a tempo

Ob. I solo

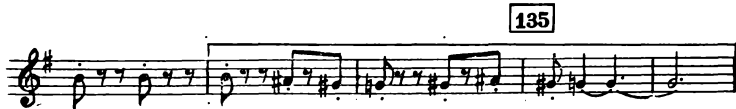


130

V-ni I unis.



135



140

C. ingl.



Поэтому вполне естественным кажется возврат к побочной теме (зеркальная реприза), но в несколько ином, качественно новом звучании — в сокращении и основной (то есть на сей раз — минорной) тональности до-диез минор. Некоторым контрастным оттенением репризы главной темы становится более просветленный и динамически активный эпизод, построенный на расширении — путем постепенного все большего раскачивания, разбега — интервального диапазона заключительных интонаций побочной темы. После такого кульминационного подъема затаенное звучание главной темы на *ritardando* производит особостораживающее, как бы заинтриговывающее впечатление, предвещающая драматическую развязку в конце части.

Кода (такты 295—335) начинается прерванным кантансом и характерным звучанием октавного унисона

валторн, ритмическая формула которого $(\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} | \text{♪} \text{♪})$.

отчасти ассоциируется с темой судьбы.

В ней звучание главной темы *tutti* приобретает характер безудержной оргии злых сил. Теперь уже откры-

венно устрашающий фон бешеной скачки-танца (фаготы, контрафагот, контрабасы, литавры), усиленный набегаящими одна на другую волнами пассажей струнных и дерева, «перекрикивают» зловещие интонации поистине адского «хохота» у меди. Все это безудержно устремляется к резко обрывающимся, как бы низвергающим весь этот хаос в бездну финальным аккордам. (И здесь очень выразительно звучит лейтгармония V низкой ступени в качестве непосредственно разрешающейся в тонику доминанты.)

Таков итог третьей части, где дано как бы косвенное отражение образов зла и насилия, преломленных в сознании героя.

Четвертую часть (финал) — *Allegro marciale*, 4/4, до-диез минор — до минор — следует рассматривать, скорее, как новый, хотя и близкий к окончательному, этап борьбы, нежели утвердительно-завершающий итог предшествующего развития. В этом, как нам кажется, кроется секрет двойственного характера драматургического значения финала во всем цикле.

С одной стороны, в нем обнаруживается сходство с идейно-эмоциональной направленностью и интонационно-колористической сферой первой части, с другой — внутренняя образно-тематическая связь с третьей частью. Правда, два противоположных начала не сталкиваются непосредственно, а лишь выступают поочередно — в контрастном сопоставлении. И здесь их взаимодействие проявляется косвенно, а именно: в разработке финала происходит образно-интонационная «переплавка» основного тематического материала¹.

Тесная связь финала с «событиями» третьей части проявляется уже в том, что он сохраняет в начале ту же тональность — до-диез минор. В образном отношении возникают отдаленные ассоциации с решительным

¹ Тема побочной партии финала, близкая по характеру саркастической теме третьей части, приобретает здесь совершенно иное, лирическое звучание. Оно вызывает в памяти образ побочной партии первой части. В то же время в одном из вариантов побочной темы финала в разработке улавливается интонационное сходство с начальной фразой главной темы первой части. Таким образом, в разработке финала связываются воедино четыре темы: главная и побочная из первой части, главная из третьей части и побочная из финала.

характером унисонного вступления первой части Симфонии.

Финал также начинается с унисонного вступления (такты 1—16)¹. В нем подготавливается интонационный строй и ритмический фон темы главной партии, а также осуществляется переход к основной тональности. Волевым призыв мощного унисона струнных и дерева подкрепляется маршевой ритмической фигурацией духовых и ударных, имитирующих походную дробь барабана:



85 Allegro marziale

C. ingl.
Cl. b.
F. ag.
C. fag.
Archi >

con B

5

Cor., Tr-be

Fl. Ob. Cl.

Tr-ri

Tr-lo

Tr-ni e
Tuba

¹ Финал написан в форме сонатного аллегро со вступлением, зеркальной репризой и кодой. Главная партия утверждает основную тональность — до минор. Связующая партия отсутствует. Ее заменяют два переходных такта (такты 47—48), которые завершаются «сдвигом» в далекую для до минора тональность — ми минор. Зато заключительная партия настолько значительна, что претендует на роль второй побочной.

Главная партия (такты 17—46), подобно главной теме первой части, насыщена энергией и действенной устремленностью, заставляющими забывать о ее минорной окраске. Несомненна ее песенно-маршевая природа:

86 *Allegro marciale*
V-ni
V-le
V.c. con 8

20

25

Побочная тема (*Più mosso*, такты 49—92) резко контрастна главной и переключает действие в совершенно иную образную сферу, далекую от реальных событий¹. Она отличается скерцозным характером и по настроению отчасти перекликается с темами третьей части. В то же время в поступенном движении вверх концовок каждого из двух предложений темы, а также в восходящей линии мелодического рисунка в сопровождении ощущается родство с унисонной темой вступления.

Приглушенное, матовое звучание первого проведения темы у кларнета и имитирующих его местами фагота и английского рожка сочетается с *pizzicato* струнных в сопровождении, что придает теме легкость и прозрачность, еще более подчеркивая в ней оттенок иронии. В синкопах и форшлагах мелодии есть что-то колючее и дразнящее своей упрямой капризностью:

87 *Più mosso*
Cl. I solo
V-ni
V-ni pizz.
V-le
V.c.
C-b. pizz.

50

¹ Побочная партия имеет простую трехчастную форму с динамической репризой.



Заключительная партия (такты 92—137) настолько тесно связана в образном отношении с предыдущей, что ее можно рассматривать как продолжение побочной или как вторую побочную (это подтверждается и тональностью ми-бемоль мажор). В отличие от побочной, заключительная партия статична¹. Ее тематическое ядро, сходное с форшлаговым элементом побочной темы, составляют всего четыре звука, предваренные форшлагом. Отделенные друг от друга большими паузами, в красочном звучании ксилофона, арфы, колокольчиков, поддержанных в высоком регистре скрипками, они кажутся яркими мгновенными вспышками на фоне сумеречного мерного раскачивания, подобно маятнику, остигнатым фигурации фагота и *pizzicato* виолончелей (*divisi*), в сочетании с органным пунктом на тонической квинте двух виолончелей и контрабаса. Экзотический колорит инструментовки вновь вызывает ассоциации с атмосферой побочной партии первой части симфонии:

L'istesso tempo

88 C-lli, Sil. *mf* Arpa a2 V-ni Cl. solo 95

¹ Пятикратное проведение темы дается в красочном ладовом и тембровом сопоставлении, словно тема, оставаясь на одном и том же месте, показывает себя то с одной, то с другой стороны.

The image shows a musical score for a symphony. It features four staves: Flute (Fl.), Clarinet solo (Cl. solo), Piccolo Flute (Fl. picc.), and Cello (Cel.). The Flute and Piccolo Flute parts are marked with a forte (f) dynamic and include trills and slurs. The Clarinet solo part is marked with mezzo-forte (mf) and includes slurs. The Cello part is also marked with mf and includes slurs. The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature.

Завершение заключительной темы, мелодически более развитое, воспринимается как приглушенные отголоски удаляющегося шествия. Мелодически восходящие реплики кларнета и легкие встречные аккорды у флейт в виде хроматических волнообразных всплесков (ритмически смягченные триоли), подхваченных челестой, а затем ответная фраза восходящих аккордов у засурдиненных труб, поддержанных низкими струнными и малым барабаном, — все это придает теме характер сказочности или призрачности сновидения¹.

Дальнейшее развитие (разработка, такты 138—271) осуществляет постепенный подход к кульминации всей части. Он начинается настороженным сумрачным звучанием темы побочной партии у фагота на фоне крадущихся шагов виолончелей и контрабасов (*pizzicato*), перешедших сюда из конца экспозиции. О тревожной атмосфере вступления и главной партии напоминают триольные ходы и аккорды; все возрастающая активность движения связана с напряженным имитационно-полифоническим развитием главной темы и ее отдельных элементов в фугато (такты 154—169). Оно завершает первую предкульминационную волну прерванными

¹ Отдаленное интонационно-ритмическое сходство с триольным воинственным фоном вступления и главной партии допускает предположение, что в сознании героя возникают смутные воспоминания о пережитом, которые принимают несколько искаженные фантастические очертания. Последние такты экспозиции, где постепенно затихают «обрывки» этого едва уловимого слухом далекого шествия, еще более усугубляют впечатление исчезнувшего миража.

кадансом в характерную для драматургически важных моментов у Хренникова V низкую ступень (соль-бемоль мажор).

Вторая волна, построенная на заключительной теме, представляет собой большую зону кульминации всей части. В фанфарно-помпезном звучании труб на фоне разноголосного мощного tutti тема приобретает совершенно иной, воинственно-величественный характер¹. Этот непредвиденный поворот в развитии и связанное с ним значительное эмоционально-психологическое напряжение вызывают внутреннюю необходимость в появлении уравнивающего и словно размагничивающего момента.

Таким своеобразным послесловием предшествующих «батальных» сцен становится новое проведение побочной темы в совершенно иной, чем в начале, образно-смысловой трактовке. Здесь неожиданно раскрывается лирический, скорбно-мечтательный подтекст этой темы, скрытый ранее за нарочитой угловатостью синкопированного ритма и насмешливой колкостью терцовых форшлагов.

«Потепление» и явное смягчение характера этой темы сказывается не только в ее проведении в увеличении (то есть фактически в замедленном темпе), но и в замене первоначального тембра кларнета тембром виолончелей, сопровождаемых убаюкивающе-монотонным звучанием мерно колышущихся аккордов у челесты, кое-где поддержанной арфами.

Особую проникновенность придает этому необычному для разработки фрагменту камерный состав оркестра, в котором помимо названных инструментов участвует струнный квартет и лишь изредка отдельные солирующие деревянные инструменты. Они постепенно подхватывают, в виде имитаций, различные интонации темы и ее новых вариантов, в которых угадывается своеобразный сплав отголосков и главной темы и темы побочной партии из первой части:

¹ И здесь тема проходит пятикратно, каждый раз поднимаясь на более высокую ступень и расширяя диапазон мелодического рисунка. Особенно просветленно, подчеркнута мажорно звучит третье проведение темы, после чего наступает постепенный спад.

Allegro marciale
 89a Cel.
 220

p molto espressivo
p molto espressivo

896 Allegro marciale

245 Fl. solo
 mf

Новый этап развития (зеркальная реприза, а tempo, такты 272—365) начинается проведением у фагота слегка измененного первоначального варианта темы побочной партии, но в тональности до-диез минор¹. Лишь

¹ Тональность до-диез минор является так называемым вторым тональным центром Второй симфонии. Впервые она встречается в репризе побочной темы первой части. В этой же тональности напи-

в процессе динамического развития темы в пределах трехчастной формы (такты 272—308) завоевывается основная тональность. Небольшой, стремительный по движению предыкт (такты 309—316) подготавливает характерный фон для торжественно-величавого вступления темы главной партии (*Maestoso marciale*). Теперь она звучит у всей меди (кроме аккомпанирующих валторн), «вздыбленная» хлесткими аккордами в сочетании с фигурацией триолями струнных и дерева, поддержанных группой ударных. Чувствуется, что это решительное наступление, марш-бросок в жестокой схватке с противоборствующей силой, вынужденной отступить перед неуправляемым натиском.

Характерное для хренниковских концовок (кода, *ritù mosso*, такты 347—365) настойчивое скандирование *V* низкой ступени и последующее упорное, неоднократно повторенное утверждение тоники не оставляет сомнений в победном исходе этого великого сражения.

Таков итог Второй симфонии Т. Хренникова, отразившей один из наиболее важных, переломных моментов в жизни нашей страны. Характерно, что Вторая симфония является почти исключением в творчестве Хренникова по трагичности звучания отдельных страниц ее партитуры. Она стала своеобразным жизненно-творческим рубежом, после которого происходит постепенный возврат к более просветленному мировосприятию, что привело спустя пятнадцать лет к созданию солнечно яркого по общему колориту и настроению Первого скрипичного концерта.

сана и третья часть Симфонии, и, как мы видим,— побочная тема в репризе финала. Такой прием «соперничества» какой-либо тональности с основной тоникой имел место и в произведениях классиков. Наиболее показательный пример — ре-минорная Девятая симфония Бетховена, для которой вторым тональным центром служит си-бемоль мажор.

ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ ор. 22, ЛЯ МАЖОР

Посвящается Генриху Ильичу Литинскому

Несколько десятилетий отделяют Третью симфонию от ее первых двух предшественниц. Однако она воспринимается как продолжение, составная часть симфонической трилогии, воплотившей духовный мир поколения ровесников Октября. И действительно, в облике музыкальных тем-образов Третьей симфонии мы как бы угадываем знакомые черты героев прежних лет. Они возмужали, быть может, стали чуть строже, порой сдержаннее в проявлении своих эмоций. Но это все те же несгибаемые «рыцари без страха и упрека», они хранят верность идеалам юности. Теперь многие их мечты обрели плоть и кровь, стали реальностью, но появились новые устремления и дерзания. К ним прибавилось и нечто иное — воспоминания о пережитом, о героическом прошлом, в котором таится сокровенный источник неугасимого душевного горения.

Очевидно, не случайно работа над Третьей симфонией совпала с периодом обращения композитора под новым углом зрения к своим более ранним сочинениям («Много шума из ничего», «Давным-давно»).

Общее определяющее настроение Симфонии — действительно-жизнеутверждающее, напоенное целеустремленной мускульно-упругой энергией, могучей созидательной силой. Слова самого композитора, сказанные после премьеры Симфонии в марте 1974 года, помогают лучше

понять ее содержание: «Это сочинение не является программным... Оно — итог многолетних раздумий о жизни, о месте человека в современном мире»¹.

Музыка Симфонии демонстрирует единство объективного и субъективного миропонимания, гармоничное сочетание самых разных пластов жизненных явлений. Основная идея произведения — сопоставление и взаимодействие человеческой личности и окружающего ее мира — сказалась на трактовке симфонического цикла. Три части Симфонии отражают последовательное развитие двух главных начал: активно-динамичной атмосфере двух крайних частей противостоит медленная лирико-философская вторая часть. Особенности музыкальной драматургии сочинения, богатство образно-тематического содержания которого укладывается благодаря компактности и полифонической многослойности изложения в сравнительно небольшой отрезок звучащего времени (15 минут), позволяют сравнить эту Симфонию с жанром современного микроромана.

Первая часть имеет подзаголовок — Фуга. Этим определяется характер ее тематического материала и его развития, обладающего дальним радиусом действия. В подзаголовке второй части — Интермеццо — подчеркнута ее драматургическая функция. Особенности третьей части, которую композитор устно назвал марш-финалом, заключаются в том, что она объединяет в себе оба контрастных начала: динамичность Фуги (главная партия) и лирическую патетику Интермеццо (побочная партия). В конечном итоге финал берет на себя основную драматургическую нагрузку, первые же две части являются, по существу, своеобразным прологом к узловым событиям всего цикла.

Образы первой части — Фуга, *Allegro con fuoco*, $\frac{4}{4}$ — вызывают ассоциации с мужественными и волевыми героями наших дней, прокладывающими пути в неизведанные миры, вступающими в единоборство со стихией. Неудержимость стремительного развития первой части подстать современным космическим скоростям. Особая динамичность развития и значительная концентрированность образно-тематического содержания

¹ Звучит музыка Хренникова. — «Московский комсомолец», 1974, 12 марта.

достигаются благодаря использованию в этой части двух как бы взаимодополняющих друг друга музыкальных форм — фуги и сонатного аллегро¹.

Разбег этому целеустремленному образно-звуковому потоку дается уже в самом начале в виде вступительных низвергающихся из вершины-источника пассажей струнных, частично поддержанных деревянными духовыми. Отправной точкой для них служит радостно-ликующая трель в высоком регистре, сопровождаемая дробью малого барабана и литавр:

Allegro con fuoco
 Fl., Ob., Cl., Tr-ba
 V-ni con *tr*
 90a *tr* V-ni I, II
 V-le
 Tr-lo
 T-ro
 P-tti

Обратим внимание на ладотональную многоликость этого пассажа, приводящего к тональности ми мажор, упорно подчеркиваемой остиной фигурацией в низком регистре на протяжении всей главной партии².

Главная партия (ц. 1)³ включает в себя тему и ее ответное проведение. Тема обладает энергично наступательным характером. Ее воинственность и решительное сопротивление сопутствующему фону подчеркнуты и мелодическими, и гармоническими, и метроритмическими средствами. Порученная унисону скрипок и альтов тема начинается неустойчивым звуком, образующим диссонантное сочетание с пружинисто-стаккатным фоном.

Ядро темы изобилует интонационно острыми скачками (в конце скачок на септиму вверх и на октаву вниз):

¹ В результате этого образуется несколько необычная сонатная форма с сокращенной репризой (без побочной партии и с совмещением функции репризы главной партии и развернутой коды всей части).

² Заканчивается же первая часть в до мажоре.

³ Цифры партитуры указываются по изд.: Хренников Т. Симфония № 3. Партитура. М., «Музыка», 1975.

906

1

V-ni I, II
V-le

rabusto

f

V.c.,
C-b., Fag.,
Timp., C-fag.,

sil.

Дальнейшее зигзагообразное восходящее движение струнных, кое-где синкопированное и как бы подгоняемое хлесткими ударами ксилофона, флейты-пикколо и других деревянных духовых, обладает большой упругостью и напором, захватывая диапазон почти двух октав.

Обратим внимание на короткий, но выразительный подголосок валторн (поддержанных малым барабаном) в момент достижения наивысшей точки в мелодическом движении: ритмический рисунок этого восходящего мотива послужит основой для темы связующей партии.

Второе проведение темы (ответ, ц. 2), хотя и звучит в мощном трехоктавном унисоне деревянных духовых, воспринимается уже как менее «порожистое», более широкое течение. Порывистому характеру развития темы здесь противопоставлено плавное (преимущественно размеренными четвертями) противосложение у скрипок и альтов. Значительно больший разрыв между верхними и нижними голосами скрадывает диссонантность звучания. Оstinатный фон сначала также обретает некоторую нейтральность (благодаря переходу на кварту *ми — ля*), но затем обостряется звучанием тритона. Новую краску вносит появление засурдиненной трубы и

тромбона, имитирующих характерную заключительную, секундово-октавную интонацию из ядра темы.

Связующая партия (ц. 3) служит некоторым производным контрастом. В ней улавливается маршевый характер. Начало темы отделено от главной короткой общей паузой и последующей полной сменой фактуры. Струнные, поддерживаемые малым барабаном, словно открывают шествие:

Allegro con fuoco

91 3

Archi *f*

T-ro *mf*

Дальнейшее развитие приобретает разработочный характер. Оно строится на имитациях главной темы, возникающих на непрерывно звучащем фоне подвижной вращающейся фигурации шестнадцатыми сначала у альтов, а затем — у скрипок. Этот фон, постепенно завоевывающий более высокий регистр, усиливает ощущение неуклонного нагнетания и ожидания каких-то перемен. В предыкте к побочной партии развитие достигает своего апогея благодаря четырехголосной стретте (ц. 6). Начальные интонации темы, наподобие эстафеты, переходят от тромбона к двум валторнам, затем к кларнетам с гобоями (*fff*) и, наконец, к флейтам (то же *fff* и *marcato*). Это стремительное восхождение, охватывающее диапазон в пять октав, сопровождается тревожно и настойчиво звучащими фигурациями скрипок, поддержанных тремоло литавр и отдельными акцентами ксилофона.

Побочная партия (ц. 7) начинается внезапным динамическим спадом, возвещающим о новом этапе развития. Она также построена на материале, представляющем производный контраст по отношению к главной. Приемы полифонического письма уступают в ней место

принципам гомофонно-гармонического развития. Побочная тема имеет несколько экзотический характер с оттенком ироничной скерцозности, что подчеркнуто соответствующей инструментовкой и фактурой: она появляется на пианиссимо у флейты и фагота, разделенных двумя октавами, и словно крадучись, как бы перескакивает с кочки на кочку:

Allegro con fuoco

92 Fl. I solo
C-li *mf*
V-ni *pp* *leggiero*
I Fag. *mf* solo
V-c. C-b. *pizz.* *pp*
Cl. *mf*
Cl. b. *mf*

Таинственный характер темы подчеркнут легким шелестящим фоном струнных в среднем регистре, создающих ясную гармоническую основу соль мажора с характерными для Хренникова смещениями на близлежащие ступени. Низкие же струнные вместе с колокольчиками акцентируют сильные доли такта, рельефно выделяя гармонические сдвиги.

В отличие от монолитности структуры главной партии в побочной, наоборот, заметна тенденция к расчлененности, выраженная в повторности мотивов (два сходных предложения в первом четырехтакте), а также в смене тембров и фактуры (переход развития темы от деревянных духовых к солирующим первым скрипкам во втором четырехтакте). Это создает впечатление некоторой статичности, временной приостановки наступательного движения, которое сменяется как бы кружением на месте, вокруг одного центра. Второй четырехтакт звучит уже более весомо, мелодия словно спускается с заоблачных высот, характер скерцозности, приобретающий оттенок игривого поддразнивания, усиливается кокетливо-задиристыми форшлагами первых скрипок и альтов, удвоенных флейтой и кларнетом, а также танцевальным ритмом сопровождения.

Allegro con fuoco

93

8 V-ni I soli Fl. Cl. #

mf

div. V-ni II V-le

V-c. C-b. *mp* pizz. con s

Picc. Fl. Ob. Cl. V-ni

V-le con s

Cor.

V-c. arco C-b.

Fag. C-fag. Timp.

9 Sil.

f Cor.

f. *mf*

T-ro P-lli

mp

Tr-bej Tr-nie Tuba

Лишь в конце первого проведения темы стремительный взлет, вовлекающий в движение широкими интервальными скачками всю струнную группу, как бы выражает попытку преодолеть эту статичность путем динамического нарастания и укрупнения структуры (дробление с замыканием). И словно на гребне этой волны вновь появляется начальный мотив темы.

Во втором, более динамичном проведении побочная тема приобретает почти воинственный характер, что подкреплено соответствующей инструментовкой и некоторыми фактурно-ритмическими деталями. Тема поручена скрипкам, альтам и гобоям, окрашенным специфическим, «цокающим», тембром ксилофона; гармонический арпеджированный фон в верхнем регистре создают деревянные духовые, низкие же струнные, фагот, контрафагот и валторны образуют мерную пульсацию, обостренную тритоновой интонацией и синкопированными толчками малого барабана, акцентирующего слабые доли такта; нисходящее движение по звукам мажорного трезвучия в конце обоих предложений темы подхватывается теперь трехоктавным унисоном труб, тромбонов и тубы, впервые в партитуре появляются тарелки с их оглушительными ударами. Такая трансформация образа в пределах одного раздела весьма характерна для симфоний Хренникова: она отражает заложенные в тематическом материале потенциальные возможности к непрерывному развитию.

Переход к следующему разделу части осуществляется еще одной неожиданной сменой общего настроения: вся эта вакханалия пляшущих и скачущих звуков вторичного проведения побочной темы, достигнув высшей точки напряжения, резко пресекается. Лишь приглушенная пульсация органного пункта на звуке *ре* (виолончели, контрабасы, литавры) напоминает отдаленные раскаты промчавшейся бури.

Разработка (ц. 11—19) состоит из нескольких волн динамического развития. В их основе лежат две темы: главная и начало связующей. В первой, как бы вступительной фазе разработки (до ц. 14) происходит мотивно-полифоническое развитие отдельных интонаций темы фуги. Разрозненные обрывки темы, появляющиеся то у деревянных духовых, то у засурдиненной трубы, как бы нащупывают путь для дальнейшего продвижения

вперед. Этому способствуют все более активизирующиеся, словно подталкивающие друг друга пассажи струнных. Их продвижение вверх приводит к завоеванию определенной высоты, на чем первая волна и прерывается.

В действие вступают маршевые интонации связующей темы (ц. 14). Их наступательное движение вверх, начинаясь внезапным пианиссимо у квинтета струнных, лишь на наиболее высоких звуках «подстегиваемого» вкраплением ксилофона, перебрасывается от одной группы инструментов к другой. И здесь появляются стимулирующие активность оркестра гаммообразные пассажи у струнных и деревянных духовых. Отдельные, как бы набегающие друг на друга волны постепенно образуют более мощное нагнетание, в котором участвует уже почти весь оркестр.

Новая фаза разработки приобретает еще большую напряженность развития благодаря каноническому проведению темы фуги (ц. 16—17). Камерный характер начального изложения даст возможность создать дальнейшую постепенную концентрацию сил для решительного натиска. Тема проводится двухголосно: первым скрипкам с гобоем вторят виолончели и фагот на остинатном фа-мажорном фоне, создаваемом альтами и кларнетом.

Ответ звучит более внушительно в трехголосном каноне (флейты и первые скрипки — фагот и альты — контрафагот и виолончели с контрабасами). В завершающем каноническом проведении двутакте ощущение возрастающего нагнетания усиливается благодаря неуклонному хроматическому движению струнных, поддержанных деревянными духовыми, ксилофоном и решительными аккордами валторн.

Разработка вступает в последнюю, кульминационную фазу развития, составляющую предыкт к репризе (ц. 18—19). Мелодическое движение приобретает более широкое и мощное дыхание, образуя два встречных потока: восходящий мотив у валторн и альтов и ответный нисходящий — у дерева с ксилофоном в верхнем регистре, на самом высоком рубеже завоеванных позиций. Они как бы являются зачинщиками большого спора, претендентами на главенствующую роль в дальнейшем ходе событий. Их соучастниками, создающими актив-

ный фон, поддерживающий ведущее направление, становятся две контрастные группы: медленно ползущие вверх протяженные «педальные» звуки низких инструментов оркестра и настойчивая остиная фигурация скрипок в верхнем регистре, словно пытающихся удерживать набранную высоту:

94 **Allegro con fuoco**
con 8

V-ni
Cor. *f*
V-c.
C-b. con 8

18

Picc. Fl.
Ob. Cl.
Sil.
Cl. b. *ff*
Cor.
V-lc.
C-fag. *ff*
Tuba *ff*
V-c.
C-b.

В развитие включается заключительная интонация ядра темы. Высшая точка напряжения достигается в стремительном стреттном проведении начального мотива темы, приводящем к репризе.

Реприза (ц. 20) является непосредственным продолжением разработки и сохраняет до конца тот эмоционально-динамический накал, который был достигнут в ее кульминации. Почти на всем протяжении использован весь состав оркестра с динамическими оттенками от *f*

до *fff*. На сравнительно небольшом отрезке¹ сосредоточены все «ударные» средства для еще большей интенсификации действия «на всех фронтах».

Звучание меди в полном составе в сочетании с мощным фоном дерева и струнных образует словно бушующий океан звуков. Подобно неожиданной плотине на пути этого неудержимого потока возникает внезапный сдвиг в субдоминантовую сферу до мажора. На фоне рокочущей непрерывной дроби малого барабана звучит, как победный клич, трехоктавный унисон меди (трубы, тромбоны и туба), завершающийся порывистой и уверенной до-мажорной каденцией всего оркестра:

Allegro con fuoco

Вторая часть — Интермеццо, *Andante sostenuto*, $\frac{4}{4}$ — лирический диалог с драматически взволнованным эпизодом в середине (сложная трехчастная концентрическая форма, тяготеющая к сонатности с зеркальной репризой). Во второй части осуществляется как бы временное отстранение действия, что нашло отражение в ее названии. Тональная неопределенность Интермеццо как бы настраивает на дальнейшее продолжение событий².

¹ Реприза занимает чуть больше трети того звукового пространства, которое отведено экспозиции и равной ей разработке.

² Для второй части в меньшей степени, чем для первой, характерна ладотональная многоликость: композитор широко использует альтерации и столь свойственную русской музыке прихотливую переменность лада, «соскальзывания» устоя на соседние ступени.

Первый раздел (до ц. 3), который близок сонатной экспозиции, основан на двух лирических, но разнохарактерных и различных по протяженности темах. Первая (главная) тема воспринимается как монолог-раздумье. В размеренной мелодии фагота улавливаются вопросительные нотки, что-то недосказанное. Повторы отдельных интонаций усиливают впечатление вопроса, не получающего ответа:

Andante sostenuto

96

Fag. I solo

p

V-ni I pizz.

V-c. div. *pizz.* *arco*

C-b. div. *con sf.*

Cl. *mp*

mf

molto espressivo

V-c. arco

Picc. Fl. *>*

Cor. *>*

Arpa C. lag. *>*

unis. arco *sf*

C-li solo *f*

Особенно подчеркивается это во второй половине темы, где инициатива переходит к группе виолончелей. Благодаря своему теплему тембру они эмоционально гораздо ярче выявляют выразительные интонации, в которых как бы слышны мольба, жалоба, вздохи. Эти заподаминающиеся интонации играют далее немалую роль.

Переход ко второй (побочной) теме осуществляет двухтактовое дополнение к главной теме, очень колоритное по темброво-фактурному и гармоническому звучанию (см. заключительные такты примера 96). Сопутствуя главной теме или ее отдельным элементам (предыкт к репризе, завершение всей части), этот колоритный фрагмент напоминает своего рода рефрен.

Вторая тема (ц. 1) контрастна первой. В ней ощущается поэтическая возвышенность и глубокое, словно сдерживаемое и постепенно раскрывающееся чувство. Предельно высокий регистр неторопливого нисходящего движения скрипок на фоне тягучей педали низких струнных и валторн в сочетании с колеблющимся движением ломаными трезвучиями арфы создает впечатление некоторой отрешенности¹. И как бы в противовес ей вступают с проникновенными, напевными репликами теплые по тембру альты:

Andante sostenuto
V-ni I soli

97 **mp** *molto espr.* *poco a poco cresc.*

Arpa con 8 sola **p**

C-b. con 8 **p** *poco a poco cresc.*

V.c. **p**

¹ В ладотональном и фактурном отношении партия каждой из четырех групп инструментов как бы автономна, что способствует особой внутренней эмоциональной выразительности при внешнем спокойствии и безмятежности.

Их мелодическую линию подхватывают гобой, а затем — флейта, внося интонацию нежной просьбы. В ответ на нее звучит теперь уже в полный голос (трехоктавный унисон скрипок и альтов с канонической имитацией гобоев и фаготов) взволнованная фраза, подводящая к среднему разделу второй части.

Средняя часть (*Poco più mosso*, ц. 3), которая по характеру и значению может быть приравнена к разработке, переключает развитие в совершенно иное эмоциональное состояние. Сдержанность и уравновешенность экспозиции сменяются здесь постепенно возрастающим волнением, которое выливается в драматическую кульминацию всей части. Особую роль в создании настроения беспокойной возбужденности приобретает характерная фигурация скрипок (движение попарно сгруппированных шестнадцатых), где улавливаются интонации мольбы. Вначале эта фигурация в сочетании с замедленным «раскачиванием» восьмыми у альтов и неуклонным восхождением низких струнных воспринимается как фон, подготавливающий вступление темы. Однако в этом кажущемся фоне исподволь начинают проступать контуры мелодической линии.

Подход к кульминации осуществляется постепенным включением новых инструментов и усилением динамики: к струнным присоединяются валторны, затем их сменяют деревянные духовые, засурдиненные трубы трижды вторгаются со своими короткими пунктирными возгла-

сами, словно пытаюсь оживить движение по замкнутому кругу унисона скрипок и альтов. Это им действительно удается, и струнные, поддержанные высоким деревом, взвиваются вверх, но, достигнув определенной высоты, как бы застывают в тревожном тремоландо. Активность действия переходит к низким струнным и деревянным духовым. Их решительно-волевой взволнованный речитатив, сопровождающийся размеренной поступью валторн и динамически нарастающей дробью малого барабана, вводит в кульминационную зону.

В кульминации (Темпо I, ц. 4) проявляется более определенная связь с тематическим материалом первого раздела. Однако здесь он значительно переосмысливается: интонация мольбы, звучавшая в конце первой темы у виолончелей с ответными репликами кларнета и фагота, в кульминации приобретает у тромбона и сопутствующих ему труб и валторн характер драматически суровой непреклонности:

98 **Темпо I** $\text{♩} = 69$

4

Picc.Fl.
Ob. Cl. 8.
V-ni II
V-le
con 8 b

Tr-be
Cor.

Tr-ni
Cor. b

Cor.

Timp. ff
V-c.
C.b.
Tuba
T-ro

The musical score for measures 98-100 is presented in a multi-staff format. The top staff is for Piccolo Flute (Picc.Fl.), Oboe Clarinet (Ob. Cl. 8.), Violins II (V-ni II), and Viola (V-le), with a common 8va marking. The second staff is for Trumpet B-flat (Tr-be) and Horn (Cor.). The third staff is for Trumpet Natural (Tr-ni) and Horn B-flat (Cor. b). The bottom staff is for Timpani (Timp. ff), Violoncello (V-c.), Contrabass (C.b.), Tuba, and Tom-tom (T-ro). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Темпо I' with a quarter note equal to 69 beats per minute. The measure number '98' is at the beginning, and a '4' in a box indicates the first measure of the phrase. The music features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo) are used.

Напряженный характер развития среднего раздела второй части симфонии оказывает влияние на последующий ход событий. Возврат к исходным позициям происходит путем переключения в иное тематическое русло.

Посткульминационный спад осуществляется на материале «рефрена» с его характерными тембрами арфы

и колокольчиков. Однако на этот раз, после столь значительного эмоционально-динамического подъема переход к более уравновешенному состоянию потребовал большего звукового пространства: вместо двух тактов (в экспозиции) «рефрен» занимает здесь пять тактов. Причем первый из них как бы накладывается на предшествующий взволнованный фон в верхнем регистре, который окончательно исчезает лишь с началом мерного звона «курантов».

Зеркальная реприза (ц. 5) вносит умиротворение и временное просветление. Драматически насыщенная кульминация в среднем разделе части потребовала расширения не только «рефрена», но и побочной партии: она проводится дважды. Первый раз тема звучит у скрипок на малую терцию выше, чем в экспозиции. Сопровождающая скрипки арфа продолжает свою нейтрально-автономную ладотональную игру. Но теперь эта автономность оказывается менее прочной и продолжительной: в конце первого восьмитактового изложения темы к ее медлительно льющемуся напеву присоединяется более подвижный подголосок флейты, проясняющий ладотональный колорит, и арфа послушно следует за флейтой, вскоре совсем уступая место деревянным духовым.

Второе проведение темы дано на тон выше первого и превращается как бы в лирически проникновенный терцет, где ведущая роль по-прежнему принадлежит скрипкам (их поддерживают валторны), не покидающим своего предельно высокого регистра, а кларнет в паре то с гобоем, то с флейтой вступает в диалог с альтами и виолончелями. Педальным фоном для них служат протяженные звуки контрабасов, дублированных фаготами.

Главная тема (ц. 7), в отличие от побочной, звучит более сумрачно и печально, чему способствует появление в ее завершении сурово-аскетичного тембра бас-кларнета. Однако после почти безнадежной удрученности последнего проведения главной темы композитор, как бы для восстановления душевного равновесия, дает нечто вроде философски просветленного послесловия. Это вступает в свои права умиротворяющий «рефрен». Но даже в его лучезарный проблеск света вкрапляется нотка диссонанса (малая секунда в «капельных»

звонах арфы). Однако наметившаяся тенденция к просветленности все же одерживает верх:

99 *Andante sostenuto*

Fl. I, II
C-li
Fag.
Cor.
Arpa
Archi
pizz.

mp
p
p espr.
div.
mf
Timp.

Словно стремясь растворить в полнозвучии струнных диссонантную «фальшивую» секунду с ее минорным колоритом, композитор с особой весомостью трижды повторяет заключительный аккорд новоявленной си-мажорной тоники, поддерживая его затаенным тремоло литавр. На постепенном угасании звучности, как отдаленный отголосок исчезающего в бескрайней дали кара-

вана, слышны тихие перезвоны, оставляющие героя в глупоком раздумье на перепутье жизненных дорог.

Финал — *Allegro con fuoco*, $\frac{4}{4}$ — вновь восстанавливает активно-действенную атмосферу первой части и в то же время включает контрастный образ, тяготеющий к лирической патетике второй части. С этими драматургическими особенностями финала связана необычность трактовки в нем формы — сонатной, с сокращенной репризой (без побочной партии). Первая образная сфера получает развитие в трех начальных, продолжающих непосредственно друг друга темах: вступления, главной и связующей партий. Вторая — в подчеркнуто отграниченной от них побочной партии, переключающей общее движение из темпа *Allegro* в темп *Largo*. Этим как бы восполняется отсутствие традиционной четвертой части в цикле.

Начало финала, создающее ощущение чрезвычайного оживления и внутренней энергии, представляет собой яркий контраст по отношению к заключительному эпизоду Интермеццо. Появлению темы предшествует динамический взлет-разбег скрипок.словно «волчок» закручиваются спиральные зигзаги их вихревого движения. В этом вихревом взлете прокладывает себе путь отрывистыми акцентами засурдиненная труба, прочерчивая мелодическую линию по звукам уменьшенного септаккорда:

100 *Allegro con fuoco*
Tr-be con sord.
V-ni

На этом фоне возникает тема, порученная фаготам в унисон с альтами и виолончелями. Обостренные ин-

тонации, неуклонное движение вверх (повторное проведение темы дано на полтона выше), энергичные форшлаги, множество акцентов, выделенных периодически короткой дробью малого барабана, создают воинственно-наступательный образ:


Allegro con fuoco
 101 **Picc.a2** *f con 8*
 Fl. a2
 Ob. a2
 Cl. a2
 Sol.

1


V-ni
 Fag. a2 *f soli*
 V-le
 V-c.
 soli.
 T-ro

The image shows a musical score for a section titled 'Allegro con fuoco'. It features eight staves: Piccolo (Picc.a2), Flute (Fl. a2), Oboe (Ob. a2), Clarinet (Cl. a2), Violins (V-ni), Bassoon (Fag. a2), Viola (V-le), Violoncello (V-c.), and Trombone (T-ro). The Piccolo part has a first ending bracket labeled '1'. The score includes dynamic markings such as 'f con 8' and 'f soli'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Достигая наиболее высокой точки мелодического восхождения и динамического накала, тема вступает в заключительную фазу своего развития, одновременно осуществляя переход к главной партии (ц. 3). Здесь следует обратить внимание на два момента, приобретающих определенное значение в ходе дальнейшего развития: аккордовую ритмически характерную ячейку

() и нисходящую трехзвучную секвенцию

(3 такта до ц. 4). Один из них ляжет в основу ритмического рисунка главной темы и первого, аккордового элемента побочной темы (в замедленном темпе —

). Другой — окажется частично строи-

тельным материалом также для главной темы (без среднего, промежуточного звука) и получит особо интенсивное развитие в репризе.

Начало главной партии финала (ц. 4) совпадает с периодом некоторого динамического спада, после которого вновь наступает интенсивное нагнетание. Настороженность звучания создается еще до появления темы затаенной пульсацией на одном звуке у низких струнных. На этом фоне как бы издалека доносятся призывные звуки засурдиненной трубы:

Allegro con fuoco

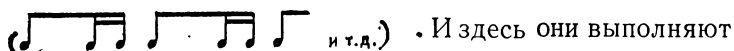
102 *Tr-ba sola* *mp* *con sord.* *pp* *Picc.* *Fl.* *V-ni* *p* *pizz.*

V-c *V-ni* *con 8* *Fl.* *Cl.* *con 8* *V-ni* *5*

Ob. *Cl. b. Fag.* *C-fag.* *con 8* *mf*

Тема главной партии имеет немало сходства с темой Фуги первой части. Обе они построены по принципу ядра и его развертывания и начинаются диссонантным по отношению к оstinато-пульсирующему фону звуком. Мелодическое движение обеих тем отталкивается от начальной квартовой интонации. Ритмические особенности их связаны с синкопированными остановками, а также с частой сменой ритмической пульсации, что создает ощущение взволнованности и ускорения дыхания.

Есть в главной партии элементы тематического развития, обнаруживающие черты общности с Интермеццо. Это стаккатные неоднократно повторенные октавные ходы, напоминающие «рефрен» из второй части, но в более беспокойном ритмическом обличье



И здесь они выполняют роль перехода от одного раздела к другому. Уже в пределах экспозиции тема главной партии претерпевает некоторые изменения. Второе ее проведение (высокие деревянные духовые) звучит как тональный ответ, однако получает гармоническую поддержку в виде аккордного остинато скрипок и альтов (трезвучия соль-бемоль мажора, до мажора и ля-бемоль мажора).

Связующая партия (ц. 6) продолжает линию постепенной трансформации интонационно-ритмических элементов главной темы. Связующая тема полифонического склада носит явно разработочный характер. Она опирается на обостренные пунктиром интонации главной темы и частично вступления. Начинаясь камерным звучанием струнных, поочередно вступающих в виде имитации отдельных мотивов, тематическое развитие, в которое включаются все новые группы инструментов, достигает значительного динамического подъема. В завершающем эпизоде связующей партии размашистые шаги низких струнных и дерева (бас-кларнет, фагот и контрафагот) по звукам увеличенного трезвучия еще более расширяют диапазон звукового пространства.

После столь внушительной кульминации первого раздела экспозиции потребовалось несколько тактов торможения прежнего разбега, необходимых для подготовки к восприятию новой, контрастной во всех отношениях темы.

В побочной партии (Largo, ц. 10) наступает полная смена настроения, что выявлено изменением темпа, тональности, фактуры, динамики и размера ($\frac{6}{4}$ вместо $\frac{4}{4}$). Она неожиданно вторгается в целеустремленный поток предшествующего развития, наподобие кинодраматургического наплыва в виде замедленного кадра. Однако внутри самой побочной партии также действует тенденция к непрерывному развитию и частичной трансформации темы в рамках простой трехчастной формы.

Побочная тема сама по себе обладает потенциальными возможностями к преобразованию. Она складывается из взаимодействия двух контрастных элементов. Первому из них присуща хоральность и сдержанность: благозвучные аккорды медных духовых (исключая

трубы) с характерной ритмикой



сопровожаемые «всплесками» арфы и ударами tenuto литавр, напоминают сосредоточенно-торжественное звучание органа. Иные черты свойственны второму элементу побочной темы. В нем сочетаются порыв и мольба, всоудушевленность и смятение. Чередование этих двух элементов создает атмосферу эмоционально-напряженного диалога, в котором аккордовые устои частично отступают под наплывом страстной одержимости струнных, отдавая им первую, сильную долю такта на какое-то время:

103 **10** Largo $\text{♩} = 56$

V-ni div.
V-le div.
V-c.

Fl. Ob. (a2)
Cl. con 8

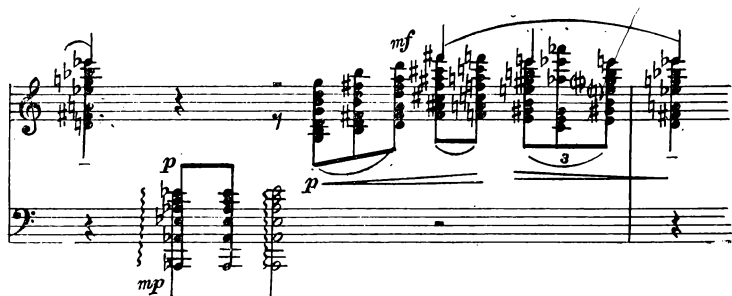
Cor.
Tr-nl
Tuba
Timp.

Arpa *mp*

ten.

p

molto espr.



Середина побочной партии (*Con moto*, ц. 11) представляет собой кульминационную зону. Подход к кульминации осуществляют непрерывно следующие друг за другом волны в виде восходящих секвенций. Их основу составляет второй элемент темы. Струнные (кроме контрабасов) постепенно завоевывают все более высокий и напряженно звучащий регистр. В более рельефном подчеркивании контуров мелодической линии участвуют флейты, гобой и кларнеты. Отправной точкой для этого целеустремленного безостановочного движения служат аккордовые всплески арф на сильной доле через каждые два такта. В момент наивысшего напряжения выступает повелительный октавный унисон труб. Их нисходящему движению, включающему грозно-настораживающий целотоновый тетракорд, сопутствуют ниспадающие каскады скрипок и более размеренное аккордовое движение альтов и виолончелей. Все это создает ощущение большого эмоционально-динамического подъема и последующего спада. Возврат к первоначальному настроению побочной партии осуществляется и здесь октавной, постепенно стихающей и замедляющейся пульсацией (труба) на неслышно замирающем тремоло литавр.

Реприза побочной партии (*a tempo*, ц. 12) вносит новую эмоционально-психологическую краску, свидетельствующую о пережитых волнениях. Засурдиненные струнные звучат более сдержанно и в то же время напряженно, словно стремясь прорвать заглушающую их завесу. Зато более категорично и жестко очерчивают мелодическую линию рельефные акценты на стаккато деревянных духовых в унисон с колокольчиками и арфой.

Претерпевает изменения и мотив медных духовых. Они теряют прежнюю величественную уверенность, переходя в конце концов на постепенно затихающее колебание аккордов. Более сжатым, в целом, становится и метр ($\frac{4}{4}$ вместо $\frac{6}{4}$).

Заключительный этап этого развернутого лирико-патетического ноктюрна вносит постепенное успокоение, подчеркнутое угасанием звучности. Выразительные речитативные реплики октавного унисона альтов и виолончелей (без сурдины) чередуются с аккордами меди, к которым присоединяется сумрачный контрафагот и затаенные глухие удары литавр. Но и в это успокоение композитор вносит едва уловимый оттенок диссонанса, замутняющий общую, тщетно пытающуюся утвердиться тональность ля-бемоль мажор. Лишь в последнем такте экспозиции ля-бемоль-мажорное трезвучие оказывается, наконец, победителем. Истайвание звучности в мерной, все более замедляющейся пульсации этого аккорда у всех струнных предвещает начало нового этапа развития.

Разработка (Темпо I, ц. 14—18) вновь водворяет атмосферу активно-наступательных действий. В ее основу положена тема главной партии. Она появляется вначале словно издали, в камерном звучании деревянных духовых. В разработке отдельных интонационных оборотов главной темы, постепенно вовлекающей все новые группы инструментов, создается непрерывность моторного движения. Значительное динамическое нарастание приводит к кульминационной зоне всей третьей части.

Реприза (ц. 19) вступает на гребне этой волны и воспринимается как непосредственное продолжение разработки, что также очень характерно для драматургии симфонических циклов Хренникова. Тема вступления динамизирована и частично расширена в момент перехода к репризе главной партии¹.

Реприза (ц. 24) главной темы выполняет, по существу, роль развернутой коды. Это подчеркнуто всяче-

¹ Примечательно, что в хроматизированном круговороте остинатного фона в верхнем регистре («вращение» аккордов в пределах большой терции) улавливается сходство с движением струнных в побочной теме. Это как бы завуалированное напоминание о ней, своеобразная компенсация за ее отсутствие в репризе.

скими способами: и усечением темы (в повторном проведении — унисон высокого дерева на ffff в третьей и четвертой октавах с имитацией трубы — звучит лишь двухтактовое ядро); и фактурой сопровождения, дающего более определенную и в то же время менее напряженную (благодаря стаккатным скачкам струнных по звукам ломаных трезвучий¹), словно рассредоточенную гармоническую основу; и тональным развитием, уводящим сначала как бы в нейтральную зону (до минор), а затем в субдоминантовое по отношению к завершающему ля мажору отклонение (ре мажор); и в динамике, использующей предельные градации форте.

В подходе к собственно коде (ц. 26) вновь звучат динамизирующие общее движение интонации вступления (перед ц. 26). В то ниспадающих, то взлетающих волнах пассажей создается ощущение ускорения, благодаря учащающемуся дроблению. В этих пассажах проявляется характерное для интонационно-гармонического облика Симфонии сочетание хроматических и диатонических оборотов. Свойственные предкаденционному моменту отклонения в субдоминантовую и доминантовую сферы даны не в «чистом» виде, а с «примесью» тоники (ля мажор). Она некоторое время продолжает ощущаться в мелодическом движении струнных и дерева². Однако активные, уводящие от тоники действия низких струнных и трубы достигают некоторого результата: назойливый ля мажор уступает место своей VI низкой ступени (фа мажор), приобретающей легкий оттенок увеличенного лада, благодаря появлению в басу *ре-бемоля*. И как бы желая закрепить свою победу, низкие голоса делают еще один решительный шаг вниз — к *си-бемолю*. Прощальный «парад» медных в виде восходящей эстафеты звуков по альтерированным ступеням подводит к предельно краткой категорической реплике, утверждающей тонику *ля*:

¹ В этих скачках заметно сходство с тематическими элементами I части (фуга), а именно в конце первого проведения побочной темы (ср. ц. 9, ч. I).

² Отметим еще одну интересную деталь: в этом движении мелодических голосов присутствует напоминание о преобладающей тональной основе побочной партии — ля-бемоль мажоре.

104 Allegro con fuoco

Picc., Fl., Ob.
Cl.
Cl. b. *Sil.*
V. ni
V. le

Tr-bc

Cor.
Tr-ni
Tuba
Tr-ni III

V. c.
C. b.

T-ro

P-tti

ff

f

ff

ff

ff

ff

mp

Timp

Такова в общих чертах последовательность музыкально-драматургического развития Третьей симфонии Хренникова. Отталкиваясь от исходного волевого импульса, получающего целеустремленное динамическое развитие в первой части (Фуга), пройдя через его лирико-философский и драматический этапы во второй части (Интермеццо), композитор строит финал Симфонии на еще более ошутимом противопоставлении двух контрастных начал: мужественного, насыщенного мускульно-упругой энергией борьбы и лирически одухотворенного, как бы олицетворяющего устремленность к возвышенным идеалам. Завершается цикл победным самоутверждением волевого музыкального образа, который символизирует созидательный, жизнеутверждающий дух всей Симфонии.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ДИСКОГРАФИЯ

- Концерт для фортепиано с оркестром № 1, фа мажор, ор. 1**
Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио, солист
Л. Коган
Государственный академический симфонический оркестр
СССР, дирижер Е. Светланов, солист автор
С 10—05537—8
- Концерт для скрипки с оркестром № 1, до мажор, ор. 14**
Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио, солист
Л. Коган
Д 06095—6
СМ 04079—80
юбилейное из-
дание вместе с
другими сочи-
нениями
- Концерт для виолончели с оркестром до мажор, ор. 16**
Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио, дири-
жер Г. Рождественский, солист М. Хомицер
Д 02577—8
С 04547—8
С 01759—60
Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и Цент-
рального телевидения, дирижер М. Шостакович, солист
В. Фейгин
С 10—11489/11840
- Концерт для фортепиано с оркестром № 2, до мажор, ор. 21**
Государственный академический симфонический оркестр
СССР, дирижер Е. Светланов, солист автор
СМ 04081—2,
юбилейное из-
дание вместе с
другими сочи-
нениями

СМ 04347—8

С 10—05078

Концерт для скрипки с оркестром № 2, до мажор, ор. 23

Государственный академический симфонический оркестр
СССР, дирижер Е. Светланов, солист Л. Коган

С 10—11489/11840

Симфония № 1, си-бемоль минор, ор. 4

Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио, дирижер
А. Гаук

НД 3388—9

Бостонский симфонический оркестр, дирижер Ш. Мюнш

Д 0695—6

Государственный академический симфонический оркестр
СССР, дирижер Е. Светланов

СМ 04347—8

С 10—5537—8

СМ 04081—2,

юбилейное издание вместе с другими сочинениями

Симфония № 2, до минор, ор. 9

Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио, дирижер
Г. Рождественский

Д 025777—8

С 01759—60

СМ 04079—80,

юбилейное издание вместе с другими сочинениями

Симфония № 3, ля мажор, ор. 22

Государственный академический симфонический оркестр
СССР, дирижер Е. Светланов

С 10—05078

КРАТКИЙ СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

КНИГИ, БРОШЮРЫ И СБОРНИКИ СТАТЕЙ

- Вайнкоп Ю. Хренников Тихон Николаевич.—В кн.: Советские композиторы. Л., 1938.
- Гарин Ф. Тихон Хренников.—В кн.: Молодые мастера искусства. М., 1938
- Нестьев И. Гордость советского музыкального искусства. Там же.
- Калтат Л. Т. Н. Хренников. М., 1946
- Синявер Л. Тихон Хренников. М., 1947
- Корев Ю. Т. Н. Хренников и его Вторая симфония. М., 1955
- Кухарский В. Тихон Хренников: Критико-биографический очерк. М., 1957
- Хренников Тихон Николаевич.—В кн.: Их родина — Орловский край. Орел, 1962.
- Кремлев Ю. Т. Хренников. М., 1963
- Ройтерштейн М. Скрипичный концерт Т. Н. Хренникова: Пояснение. М., 1962
- Ярустовский Б. Симфонии о войне и мире. М., 1966
- Мартынов И. Тихон Николаевич Хренников: Творческий портрет. М., 1967
- Т. Н. Хренников: Ното-библиографический справочник / Сост. Д. Персон. М., 1973
- Левтонова О. Симфонии и концерты Т. Н. Хренникова. М., 1974
- Т. Н. Хренников: Сб. статей / Сост. И. Мартынов. М., 1974.

СТАТЬИ, РЕЦЕНЗИИ, АННОТАЦИИ

- Громан А. Симфония Хренникова.—Сов. искусство, 1935, 16 окт.
- Гринберг М. Симфония Тихона Хренникова.—Сов. искусство, 1935, 17 окт.

- Дроздов А. Концерт симфонического оркестра ВРК под управлением Г. Себастьяна.— Сов. музыка, 1935, № 12
- «Филадельфия» (об исполнении Первой симфонии Филадельфийским оркестром под управлением Л. Стоковского).— Сов. искусство, 1937, 17 янв.
- Вторая симфония (рассказ автора о своей работе над сочинением).— Веч. Москва, 1939, 5 сент.
- Творить для народа (автор о своей работе над Второй симфонией).— Веч. Москва, 1939, 31 дек.
- Вторая симфония. Новое произведение Тихона Хренникова (о продолжении работы над сочинением).— Веч. Москва, 1941, 26 авг.
- Советская музыка в США (об исполнении Нью-Йоркским оркестром симфоний Шостаковича и Хренникова).— Правда, 1942, 28 окт.
- Киселев В. Симфония Тихона Хренникова.— Веч. Москва, 1943, 24 марта.
- Власов В. Два инструментальных концерта (об исполнении скрипичных концертов Шостаковича и Хренникова).— Муз. жизнь, 1959, № 22
- Корев Ю. Скрипичный концерт Т. Хренникова.— Сов. музыка, 1959, № 12
- Неделя музыки Т. Хренникова.— Молодежь Молдавии (Кишинев), 1962, 14 янв.
- Авторский концерт Т. Н. Хренникова (КДС, к 50-летию со дня рождения).— Правда, 1963, 16 июня
- Авторские концерты Хренникова (об исполнении Первого фортепианного концерта в Берлине, Дрездене, Лейпциге, Софии, Костендипе, Пернаке, Благоевграде).— Сов. культура, 1964, 13 февр.
- Шедрин Р. Поет виолончель.— Правда, 1964, 6 дек.
- Коллар В. Русская душа в музыке.— Горьк. правда, 1964, 7 февр.
- Концерт Т. Хренникова.— Сов. культура, 1965, 29 апр.
- В гостях у музыкантов Японии.— Правда, 1965, 9 дек.
- Паласио К. Искусство, нужное людям.— Муз. жизнь, 1967, № 3
- Вечер Т. Хренникова.— Правда, 1967, 21 марта
- Музыка Хренникова в Италии (об исполнении Первой симфонии в Генуе).— Сов. музыка, 1967, № 7.
- Мартынов И. Своеобразие и мастерство (о Первом скрипичном и Виолончельном концертах).— Сов. культура, 1967, 12 окт.
- Михайлов А. Берлинский концерт.— Веч. Москва, 1968, 10 мая
- Коган Л. Созвездие талантов (об исполнении М. Хомицером Виолончельного концерта).— Сов. культура, 1971, 18 марта
- Новый фортепианный.— Веч. Москва, 1972, 8 февр.
- Премьера концерта.— Правда, 1972, 9 февр.
- Лихачева И. Музыкальная премьера.— Известия, 1972, 9 февр.
- Соколов М. Премьера концерта.— Веч. Москва, 1972, 9 февр.
- Левтонова О. Слушая время (о премьере Второго фортепианного концерта).— Сов. культура, 1972, 12 февр.
- Рунов Б. Щедрость таланта.— Моск. правда, 1972, 17 февр.
- Холминов А. Молодость и свет таланта.— Правда, 1972, 6 марта
- Попов И. Талант солнечно яркий...— Сов. культура, 1972, 25 мая

- Генина Л. Поэт все тот же — времена иные.— Сов. музыка, 1972, № 6
- Данилевич Л. Второй фортепианный концерт Хренникова.—Муз. жизнь, 1972, № 16
- Мартынов И. Тихон Хренников. К 60-летию со дня рождения.— Муз. жизнь, 1973, № 11
- Мартынов И. Его музыка звучит повсюду.— Моск. правда, 1973, 10 июня
- Воронцова И. Смелость интонационной простоты.— Сов. музыка, 1973, № 10
- Светланов Е. Жизнеутверждающий талант.— Сов. культура, 1974, 5 марта
- Попов И. От сердца к сердцу (о премьеры Третьей симфонии).— Известия, 1974, 12 марта
- Мартынов И. Рождение симфонии.— Веч. Москва, 1974, 12 марта
- Мартынов И. С первого концерта.— Правда, 1974, 22 марта
- Тихонов Н. Высокой мерой труда и таланта.— Правда, 1974, 22 апр.
- Александрова К. Музыка, близкая народу.— Веч. Москва, 1974, 22 апр.
- Бурцева Л. Впервые исполнено в Ярославле (первое исполнение Второго скрипичного концерта).— Сев. рабочий, 1976, 1 янв.
- Попов И. Премьера в Ярославле (Второй скрипичный концерт).— Муз. жизнь, 1976, № 4
- Русские блистают... (о концертах в США летом 1976).— Муз. жизнь, 1976, № 18
- Ройтерштейн М. Новая работа мастера (о Втором скрипичном концерте).— Сов. музыка, 1977, № 1

СПИСОК СОЧИНЕНИЙ

- Ор. 1 Первый концерт для фортепиано с оркестром фа мажор, 1933
- Ор. 2 Пять песен для фортепиано, 1933
- Ор. 3 Сюита из музыки к пьесе «Мик» Н. Шестакова, 1934. (4 номера: Сатирический марш; Вальс; «Мы ушли», песня; «Близок день», песня)
- Ор. 4 Первая симфония си-бемоль минор, 1935
- Ор. 5 Три пьесы для фортепиано (Портрет, Похороны, Танец), 1935
- Ор. 6 Три романса на стихи А. Пушкина: «Не пой, красавица, при мне», «Зимняя дорога», «Я здесь, Инезилья», 1935
- Ор. 7 Сюита из музыки к комедии «Много шума из ничего» В. Шекспира, стихи П. Антокольского, 1936 (12 номеров: «Приезд дона Педро», Серенада Клавдио, Первый танец, Второй танец, Вальс, Серенада Борахио, «Бenedикт ищет Клавдио», Песня пьяных Борахио и Конрада, Заключительный танец, Серенада, Песенка Клавдио и Бенедикта, Финальный танец и финал)
- Ор. 8 «В бурю», опера в 4-х актах, либретто А. Файко и Н. Вирты, 1939
- Ор. 9 Вторая симфония до минор, 1944
- Ор. 10 Сюита из музыки к пьесе «Дон-Кихот» М. Булгакова (по Сервантесу), стихи П. Антокольского, 1941 (8 номеров: Марш и танец одалисок, Песенка Антони, Серенада, «Возвращение Самсона», Песня гуляк, Баллада, Песня погонщиков мулов, Марш герцога)
- Ор. 11 Пять песен на стихи Р. Бёрнса в переводе С. Маршака: Застольная, «Лучший парень», «Что делать девчонке», «Ты меня оставил, Джеми», «В полях под снегом и дождем», 1942

- Ор. 12 «Фрол Скобеев», комическая опера в 4-х актах, либретто С. Ценина, 1950
- Ор. 13 «Мать», опера в 4-х актах, либретто А. Файко (по А. Горькому), 1956
- Ор. 14 Первый концерт для скрипки с оркестром до мажор, 1959
- Ор. 15 «Сто чертей и одна девушка», оперетта в 3-х актах, либретто Е. Шатуновского, 1963
- Ор. 16 Концерт для виолончели с оркестром до мажор, 1964
- Ор. 17 «Белая ночь», музыкальная хроника в 3-х актах, либретто Е. Шатуновского (по драме «Заговор императрицы» А. Толстого), 1967
- Ор. 18 «Мальчик-великан», опера для детей в 3-х актах, либретто Н. Шестакова (по пьесе «Мик»), сценический вариант Н. Сац, 1969
- Ор. 19 «Первый подвиг» («Наш двор»), балет для детей, либретто Н. Касапкиной и В. Василёва, 1969
- Ор. 20 Три поэмы на стихи Н. Некрасова для хора без сопровождения: «Перед дождем», «Внимая ужасам войны», «Несжатая полоса», 1971
- Ор. 21 Второй концерт для фортепиано с оркестром до мажор, 1971
- Ор. 22 Третья симфония ля мажор, 1974
- Ор. 23 Второй концерт для скрипки с оркестром до мажор, 1975
- Ор. 24 «Любовью за любовь», балет в 2-х частях, либретто В. Боккадуро и Б. Покровского (по пьесе «Много шума из ничего» В. Шекспира), 1976
- Ор. 25 «Гусарская баллада», балет в 2-х частях, либретто О. Виноградова (по одноименной пьесе А. Гладкова), 1978
- Ор. 26 Три пьесы для скрипки и фортепиано: Дифирамб-рондо, Интермеццо, Танец, 1978

СОЧИНЕНИЯ БЕЗ ОПУСА
МУЗЫКА К СПЕКТАКЛЯМ:

- «Близок день» («Мик» — Н. Шестаков), 1933
- «Александр Шигорин» («Концерт»), совместно с В. Шебалиным (А. Файко), 1935—36
- «Много шума из ничего» (В. Шекспир), 1936
- «Без вины виноватые» (А. Островский), 1937—38
- «Шел солдат с фронта» («Я сын трудового народа», В. Катаев), 1938
- «Большой день» (В. Киршон), 1938
- «Романтики» (Э. Ростан), 1939
- «Дон-Кихот» (М. Булгаков, по Сервантесу), 1940—41
- «Давным-давно» (А. Гладков), 1942
- «Офицер флота» (А. Крон), 1944
- «День рождения» (Бр. Тур), 1945
- «Умные вещи» (С. Маршак), 1955

МУЗЫКА К КИНОФИЛЬМАМ:

- «Борьба продолжается», 1938
- «Свинарка и пастух», 1940—41
- «Возвращайся с победой», 1942
- «В шесть часов вечера после войны», 1944
- «Поезд идет на Восток», 1947
- «Донецкие шахтеры», 1950—51
- «Кавалер Золотой Звезды», 1951
- «Верные друзья», 1953—54
- «Много шума из ничего», 1956
- «Капитанская дочка», 1958
- «Гусарская баллада»; 1961
- «Товарищ Арсений», 1964—65
- «Пароль не нужен», 1967
- «Руслан и Людмила», 1972

РОМАНСЫ И ПЕСНИ:

- «Березка» (С. Есенин), 1935
- «Три пана» (А. Раскин и М. Слободской), 1939
- «Вороны фашистские будут перебиты», 1941
- «Воевать мы мастера» (В. Лебедев-Кумач), 1941
- «Песня о московской девушке» (А. Барто), 1941
- «Дружба» (А. Барто), 1941
- «Все за Родину!» (В. Гусев), 1942
- «Есть на Севере хороший горсдок» (В. Гусев), 1942
- «Уральцы бьются здорово» (А. Барто), 1942
- «Новогодняя песня» (И. Уткин), 1942
- «Прощание» (В. Гусев), 1942
- «Песня Советского Союза» (В. Гусев), 1943
- «Песня лучинцев» (Ромашов), 1943
- «Песня о песне» (В. Тихонов), 1944
- «Ждем домой» (Г. Славин), 1944
- «Московские окна» (М. Магусовский), 1962
- «Утренняя песня» (Я. Хелемский), 1962

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Введение</i>	3
КОНЦЕРТЫ	
Первый концерт для фортепиано с оркестром оп. 1, фа мажор	23
Первый концерт для скрипки с оркестром оп. 14, до мажор	46
Концерт для виолончели с оркестром оп. 16, до мажор	59
Второй концерт для фортепиано с оркестром оп. 21, до мажор	71
Второй концерт для скрипки с оркестром оп. 23, до мажор	93
СИМФОНИИ	
Первая симфония оп. 4, си-бемоль минор	118
Вторая симфония оп. 9, до минор	142
Третья симфония оп. 22, ля мажор	170
Приложение	197
Дискография	199
Краткий список литературы	201
Список сочинений	204

ИБ № 1683

Левтонова Ольга Владимировна
СИМФОНИИ И КОНЦЕРТЫ Т. ХРЕННИКОВА
Очерк-путеводитель

Редактор А. Гапич. Художник С. Томилин. Худож. редактор Л. Рабенау. Техн. редактор Р. Орлова. Корректоры: Л. Рабченко и Э. Юрская. Сдано в набор 14/III—79 г. Подп. к печ. 30/X—79 г. А 07405. Форм. бум. 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать высокая. Печ. л. 6,56. Условные 11,02. Уч.-изд. л. 10,43 (с вкл.). Тираж 4000 экз. Изд. № 4942. Зак. 196. Цена 55 к. Всесоюзное издательство «Советский композитор», 103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12. Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
14	1 сверху	выражет	выражает
59	2 снизу	4/4	2/2
126	15 сверху	4/4	2/2
199	Третья и четвертая строки напечатаны ошибочно		

Зак. 3397/196