

## СКРИПИЧНЫЙ КОНЦЕРТ Т. ХРЕННИКОВА

Ю. КОРЕВ

Когда около четверти века тому назад Тихон Хренников начал свой творческий путь, он зарекомендовал себя раньше всего как композитор, тяготеющий к инструментальным жанрам. Недаром он впервые выступил перед публикой с концертом для фортепьяно и с симфонией. Даже в песне «Близок день» из музыки к пьесе «Мик» ничто еще, кажется, не предвещало будущего автора «В бурю». А затем, в течении двух-трех лет произошел решительный перелом. Уже в музыке к спектаклю «Много шума из ничего» неожиданно раскрылся ярко театральный композитор со своеобразным ощущением вокальной выразительности. Вслед за музыкой к комедии Шекспира последовали оперы «В бурю», «Фрол Скобеев», романсы и массовые песни, музыка к кинофильмам. Правда, в 30-е и 40-е годы Хренников, видимо, не склонен был замыкаться только в вокальных жанрах. К концу 30-х годов относится замысел Второй симфонии, которая была завершена несколько лет спустя (в 1944 году). Но после этого композитор в течение пятнадцати лет не обращался больше к инструментальной музыке.

В последние годы творческая активность Хренникова вообще изрядно сократилась. Если опера «В бурю» была написана примерно за три года, то сочинение «Фрола Скобеева», задуманного в 1939 году, растянулось чуть ли не на десятилетие (преьера была в 1950 году); третья же опера Хренникова — «Мать» — была закончена лишь через восемь лет.

Снижение творческой активности талантливого композитора, какими бы уважительными причинами оно ни объяснялось, вызывает законную обиду у всех, кому дороги интересы советской музыки, тем более, что почти в каждом новом сочинении Хренникова — будь то песни из кинофильмов, романсы или оперы — содержались черты увлекательного, глубоко современного искусства, находящего живой отклик у массового слушателя. Появление в 1959 году новой большой работы Хренникова, Концерта для скрипки, в этом отношении обнадеживает. Радует сам факт возрождения у автора интереса к инструментальным жанрам. Радует и сравнительно быстрый темп работы: концерт был закончен в партитуре за один год. Да и в музыке концерта — это главное — заключено много хорошего, хотя она в различных частях и неравноценна.

Мы обычно проявляем особый интерес к сочинениям, которые принято называть «концепционными». Если это симфонии, то симфонии глубоко философские, трагедийные; если квартеты или инструментальные концерты,— то образы их столь же сложны, масштабны, «симфонизированы».

Но, разумеется, творческая практика современности не может исчерпываться только сочинениями такого склада, какими бы превосходными качествами они ни обладали. Впрочем, и классики создавали произведения различных масштабов и замыслов. Рядом с героической симфонией рождалась симфония жанрово-бытовая, наряду с трагической поэмой — звучала непритязательная балетная сюита. К сожалению, советский симфонизм в последние годы развивается несколько односторонне. Поэтому сочинение, выбивающееся из колеи психологически-философских концепций, воспринимается порой как некое нарушение «хорошего тона». По его адресу нередко раздаются упреки в легковесности, поверхностности, внешней развлекательности. При этом не учитывается, что существуют различные типы симфонизма, имеющие разную эстетическую направленность. Следовательно, и судить о них надо по-разному.

В строго индивидуальном критерии оценки нуждается и Скрипичный концерт Т. Хренникова, задуманный как пьеса бесхитростно простая, эмоционально открытая, без сложной проблематики. Напрасно искать в нем сгущенный психологизм, драматические коллизии, особую философичность или напряженный «динамизм». Здесь господствуют жанровые и лирические образы, основанные на претворении современной русской бытовой музыки, — маршевой, танцевальной, песенно-романсной. Правомерен ли такой художественный замысел? Думается, не только правомерен, но и плодотворен в принципе, как опыт интонационного обогащения и демократизации сферы инструментализма. Это подтверждает и конкретный анализ музыки лучших частей концерта — *Andante*, финала и, в меньшей мере, первого сонатного *Allegro*.

Главная партия этого *Allegro* (C-dur), сочетающая в себе метрически строгую поступь скорого марша с ритмической остротой и свободой симфонизированного танца, — находка композитора. Музыка такого характера легко представить себе на карнавале или на молодежном балу: в ней много веселья, задора, энергии. (Кстати, эти качества сближают ее с главной партией Скрипичного концерта Д. Кабалевского). Однако, побочная партия (Des-dur) по своему интонационному содержанию уступает главной, как и остальным темам



Т. Хренников и Л. Коган

концерта. И это особенно досадно потому, что задумана она интересно. В начале теме придан некий «ориентальный» колорит: в памяти возникают «Песня Индийского гостя» или хроматические «узоры» партии Шемаханской царицы. А затем автор решительно «перекрашивает» тему в тональность параллельного минора, наполняя ее сентиментально-элегической романсовостью<sup>1</sup>. Но, при всех этих сменах колорита, основное тематическое ядро остается малосодержательным.

К сожалению, ни разработка, ни реприза не вносят нового в развитие основных образов. Внимание слушателей останавливает лишь одно тематически оригинальное построение — связка, подготавливающая побочную партию. Этот фрагмент встретится еще раз в финале: он осуществляет интонационную связь между крайними частями концерта.

В Andante проявилась одна из лучших черт дарования Хренникова — его самобытная лирика, подкупающая душевной чистотой, романтической мечтательностью, ласковой нежностью. В свое время эти качества раскрылись в страстном признании — романсе «Как соловей о розе», в девичьей «Песне Глаши», «Казак уходил на войну», недавно — в песне «Что так сердце встревожено». Но не только в песнях. Одна из вершин лирики Хренникова — медленная часть его Второй симфонии. Немногим уступает ей Andante из Скрипичного концерта — проникновенный инструментальный вокализ.

Связь с песенно-романсными истоками сказывается здесь и в особенностях формы, сочетающей двухчастную куплетность с вариационностью. По характеру музыкального образа Andante несколько напоминает «Колыбельную Светланы» (из музыки к спектаклю «Давным-давно»), отличаясь, естественно, большей свободой мелодического развертывания. Постепенно тема обрастает интонационно близкими ей подголосками; то и дело возникают лирические дуэты солирующей скрипки с одним из инструментов оркестра — флейтой или кларнетом соло. Главное же — интонационно обогащается сам основной напев.

На первый взгляд, в используемых композитором приемах развития нет ничего нового, но, вслушавшись, обнаруживаешь в них нечто своеобразное, самобытно национальное. Так бывает у народных мастеров-баянистов: взяв за основу какую-нибудь нехитрую попевку, они с неистощимой изобретательностью и неумолимой внутренней логикой «разыгрывают» ее (по аналогии с тем, как распевают песню в народном хоре), то заполняя гаммообразными ходами скачки на большие интервалы, то, наоборот, свободно перебрасывая мелодию в более высокий, или низкий регистр, то опеая каждый звук. Столь же чудесные превращения происходят и в области ритмики: как правило, она дробится: четверти заменяются восьмыми, а те, в свою очередь, — шестнадцатыми; в мелодические вариации влетают триоли, мелизмы — морденто, группетто, секстоли... Каждый из этих приемов, взятый отдельно, вряд ли покажется оригинальным, а вместе — такое простое, непритязательное народное искусство «плетения кружев» выглядит неповторимо свежим и милым.

Нечто близкое можно наблюдать и в мелодическом развитии Andante из Скрипичного концерта.

Тем более огорчительно, что в одном из эпизодов мелодический

<sup>1</sup> Такие «метаморфозы» мажорной мелодии и раньше встречались у Хренникова. Напомним его лирическую песню «Но дело не в этом, друзья» из фильма «В шесть часов вечера после войны», где каждый куплет излагается поочередно то в мажоре, то в одноименном миноре, придавая ей особое образное обаяние.

разлив в какой-то мере нарушится прямолинейно оркестрованной репризой основной темы (цифра [5] партитуры). Попутно отметим, что в заключительной фразе *Andante* солирующий фагот звучит несколько напряженно, «не в характере».

«...В финале автору не до конца удалось...» Сколько раз читали мы эти слова в критических статьях, посвященных крупным циклическим сочинениям! И это не критический штамп, а реальная творческая «проблема финала».

Концерт Хренникова в этом отношении—одно из радостных исключений. Финал—рондо—самая удачная часть сочинения. Музыка его по-настоящему увлекательна, свежа и красочна. Многолетняя работа в области театральной музыки развила у композитора острое чутье характерного, научила создавать конкретный образ, не терпящий «многозначных» трактовок, натолкнула на поиски максимально броской формы воплощения художественного замысла. И все это оказалось возможным перенести в далекий от театра жанр инструментального концерта.

...Праздничный гул, гомон, приветственные возгласы, смех и веселье—так воспринимается начало финала. И вдруг на сцену вырывается удалой плясун. Движения его стремительны, порой—неожиданны и предельно отчетливы. Частая «дробушка» так и рассыпается из-под каблуков в такт упругой, скерцозно-танцевальной музыке, в которой нет-нет слышатся знакомые плясовые ритмы «Камаринской». То один, то другой инструмент из оркестра «поддает жару», «подзадоривает», «дразнит» (засурдиненная труба в остром стаккато, а далее солирующие деревянные). Один танцевальный образ сменяется другим. Вот грациозно-шаловливая, обольстительно изящная маска, а там на сцену вываливается гурьбой ватага немножко неуклюжих парней. Не очень-то хорошо они танцуют, да зато весело, от души...

Но не будем продолжать фантазировать, хотя музыка и вызывает конкретные зрительные ассоциации.

Финал отличается не только выпуклым тематизмом, но и компактностью, архитектурной точностью формы. От начала до конца рондо идет в едином стремительном темпе, и ни разу не прерывается пульс этого своеобразного *perpetuum mobile*. Между тем, в музыке есть необходимые контрасты. Таков, в особенности, средний эпизод. Как и в *Andante*, здесь в полный голос «поет душа» композитора-лирика, охваченного внезапно нахлынувшим жарким эмоциональным порывом. И выражено это с подкупающей простотой и «безбоязненным» использованием бытующих мелодических оборотов (и даже секвенций!).

Партитура концерта сделана, в общем, вполне добротнo, практично и, как говорится, «звучит». Это, конечно, не удивительно: Хренников много писал для оркестра, в частности для оркестра, сопровождающего солистов. Хорошо, что композитор стремился к экономии выразительных средств: состав партитуры таков, что ее может сыграть почти любой периферийный оркестр, а это очень важно для дальнейшей концертной жизни любого сочинения. В партии солирующей скрипки отсутствуют какие-либо принципиально новые приемы игры. Композитор не ставил, вероятно, перед собой такой задачи, да и характер образов его музыки вовсе не вызывал потребности в особом экспериментировании. Традиционные же возможности солирующего инструмента использованы вполне уместно.

Но не все в партитуре представляется хорошо мотивированным. Вот, к примеру, первое изложение главной партии. Естественно желание услышать ее в предельно рельефном, ясном изложении. Вначале

композитор как будто идет навстречу слушателям: солирующая скрипка вступает на фоне широко расположенных аккордов *pizzicato* всей струнной группы (правда, они звучат все же излишне звонко); но уже с третьего такта тему контрапунктом сопровождает солирующий бас-кларнет, и это «засоряет» звучание, мешая восприятию.

Обращает внимание и некоторая стереотипность приемов изложения, и связанная с этим известная колористическая однотонность партитуры. Так, в главной партии первой части начальное предложение поручено солирующей скрипке, а второе (при сохранении фактуры у струнной группы) — солирующим флейте и фаготу на расстоянии двух октав. Звучит это очень симпатично. Но аналогичная картина вновь повторяется в финальном рондо — в изложении основной темы-рефрена. Солирующую скрипку и там сменяет звучание флейты и фагота (правда, на расстоянии трех октав). И когда еще раз рефрен проводится целиком, — в партитуре снова сохраняется та же схема с минимальными изменениями.

Отметим и однотипную инструментовку некоторых оркестровых *tutti*, например, проведение главной партии первой части (цифры  $\boxed{24}$  и  $\boxed{43}$  партитуры); темы рефрена в финале (цифры  $\boxed{5}$  и  $\boxed{21}$  партитуры) и т. д. Что это — лейттембровая драматургия? Вряд ли. Похоже, что автор просто не придает значения тембровым «деталям». А жаль!

\*

Каждое крупное произведение талантливого художника имеет, условно говоря, два основных «измерения». О нем судят, прежде всего, по тому, насколько образы его современны, т. е. насколько правдиво отображена в них эпоха. Но, кроме того, слушатели оценивают современную им музыку сообразно с личными эстетическими идеалами, пытаясь, порой даже бессознательно, всякий раз определить для себя, насколько жизненно новое произведение, заложенные ли в нем зерна будущего? Разумеется, такие предсказания не всегда могут быть точно аргументированы. Но, право, критическое суждение современника о современном много теряет, если в нем не запечатлена мечта о некоем эстетическом идеале, как о чем-то пока не достигнутом, но таком, к чему надо стремиться. Если с такими мерами подойти к Скрипичному концерту Хренникова — а он этого вполне достоин, — в нем найдется немало примечательного.

«Человеку и в Космосе нужна будет ветка сирени», — написала в «Комсомольскую правду» одна простая советская девушка. И эти слова, крупным шрифтом напечатанные на газетном листе, лучше иных трактатов отвечают на многие вопросы нашей художественной практики. Да, Хренников выступает певцом простых радостей и горестей жизни; его музыка в лучших своих образцах правдиво рассказывает о любви, о нежности и красоте искреннего чувства, о нестесненном, от души льющемся веселье.

Примерно тот же круг образов воплощен — с большей или меньшей выразительностью — и в Скрипичном концерте. Лучшее в нем вполне созвучно современности, имея все данные для долгой жизни на концертной эстраде.

Столь же «дальним прицелом» обладают достижения Хренникова в претворении интонаций общераспространенной музыки быта. Пусть не всегда она активно претворена композитором, пусть он иногда «перехлестывает», увлекаясь открытой эмоциональной выразительностью, и совершает «ошибку в характере», когда речь идет о героическом

ры или кино, или впадает в примитив. И все же на этой интонационной основе уже созданы и — верим — появятся скоро новые крупные произведения талантливого Хренникова. Они должны быть, и, вероятно, будут еще более совершенными<sup>1</sup>.

\*

Есть музыканты, писать о которых всегда радостно, потому что искусство их, неизменно прекрасное, совершенное, таит в себе огромную силу эстетического воздействия и неизъяснимое обаяние. К таким музыкантам-художникам принадлежит и Леонид Коган. Трудно сказать, что удастся ему лучше. Какую бы задачу ни ставил он перед собой, — с любой справляется блистательно. На этот раз Л. Коган вновь проявил высокие исполнительские качества; играл он увлеченно и страстно, с тонким пониманием замысла и характера музыки (в последнем чуть помогал ему оркестр под управлением К. Кондрашина), но не только в этом его заслуга. Л. Коган показал себя музыкантом, горячо заинтересованным в судьбах нового концерта. Ему принадлежит ряд редакционных поправок в скрипичной партии. А главное — Леонид Коган возродил незаслуженно забытые традиции музыкальных «премьер», включив сочинение Т. Хренникова в свой сольный вечер в Большом зале консерватории. Это смелое и благородное начинание замечательного скрипача следует особенно горячо поддержать.

<sup>1</sup> Думается, в частности, что отмеченные интонационные и разработочные «триюзмы» в первой части объясняются «отвычкой» Хренникова мыслить инструментальными образами в крупных масштабах сонатного Allegro.

