

М. Ройтерштейн

НОВАЯ РАБОТА МАСТЕРА

Направленность на слушателя, приветливая обращенность к нему — одна из характерных и ценных черт музыки Т. Хренникова. Сказывается она буквально во всем, начиная с безусловного господства интонационно выпуклой, выразительной мелодии и вплоть до ясных (и — «разъясненных», по В. Цуккерману) форм, демократичных жанров. Жанровое разнообразие сочинений Хренникова удивительно; трудно назвать область музыки, к которой не обращался бы композитор. Но стремясь к общению с самой широкой слушательской аудиторией, он прежде всего делает это в музыке театра и кино — от незатейливой песенки и бытового танца до балета, оперетты, оперы.

Театральность — с ее определенностью образов и наглядностью драматургии — в самой природе дарования композитора. И не случайно поэтому в сфере инструментальной столь любим этим художником жанр, в котором изначально заложена и наглядность состязания, и театральная диалогичность — жанр концерта. Два фортепианных, виолончельный и теперь уже два скрипичных концерта свидетельствуют об устойчивом и непреходящем интересе Хренникова к этому жанру. Заметим попутно, что в каждом из упомянутых сочинений как-то по-иному «поворачивается» форма, возраст которой исчисляется уже столетиями, а количество образов и исчислить невозможно.

Второй концерт для скрипки с оркестром написан спустя более полутора десятилетий после Первого. Заманчивая перспектива сравнить оба произведения не входит в круг наших задач; скажем только, что во втором концерте, с одной стороны, вновь воплотилось исконное хренниковское понимание жанра как увлекательнейшего празднично-театрального состязания, а с другой — нашли свое выражение новые черты его музыки: обогатилась образность, заметно обновился арсенал выразительных средств. Композитор остался самим собой, но чувствуется и ог-

ромный творческий опыт, накопленный им за прошедшее время...

Непосредственным предшественником Второго скрипичного концерта в рамках жанра был Второй фортепианный, высоко оцененный нашей критикой и публикой¹. Там композитор предпринял интересный эксперимент с циклической формой. Однако во втором скрипичном концерте мы вновь, как в большинстве сочинений этого типа (в том числе и у самого Хренникова), встречаемся с циклом из трех частей, — впрочем, своеобразным. Если традиционная концертная трехчастность дает в финале возврат к быстрому темпу первой части, а то и ускорение по сравнению с ним, то здесь после стремительного напористого начального *Allegro con fuoco* («вальс-натиск») и исполненного задушевной лиричности *Moderato* («романс») следует умеренно-подвижное *Allegro moderato con fuoco*. Автор даже обозначение темпа komponует из обозначений предыдущих частей, как бы подчеркивая, что финал в данном случае «заполняет скачок» между темпами предшествующих частей, то есть уравнивает их контраст в этой области.

Еще одна особенность внешне традиционного цикла во втором концерте — его сквозной тональный план (при всей свободе отношения композитора к тональности). Строго говоря, все части завершаются не в той тональности, в какой начинаются. Вторая начинается в тональности окончания первой, а третья так же «сцеплена» со второй. Все разделы формы, таким образом, тонально слиты. При этом опять-таки финал выступает в своей уравнивающей, централизующей роли².

¹ См., напр.: «Советская музыка», 1972, № 6.

² Первое *Allegro* наиболее неустойчиво, его тональный путь — от D-dur к f-moll, от диэзного мажора к бемольному минору. Во второй части «размах» тонального движения скромнее: от f-moll к a-moll, то есть от

Эта его роль как в темповом, так и в тональном плане есть следствие его особой драматургической (рискнем сказать — театрально-драматургической) функции, о чем речь впереди; пока же заметим лишь, что все, описанное выше, придает привычной концертной форме новые оригинальные свойства.

Стремительную, вихревую первую часть начинает солирующая скрипка, словно бы раньше времени сорвавшаяся со старта. Оркестр «догоняет» ее лишь спустя несколько секунд. Слушателя сразу же захватывает стихия движения, в котором неразличимо соединены поступательность и кружение, взлеты и спады. Активная, многообразная, кипучая жизнь, увиденная (услышанная!) чутким и отнюдь не лишенным юмора художником, воплотилась в этом энергичном звуковом потоке, где с калейдоскопической быстротой сменяют друг друга разные «кадры», повествующие об одном. Разворачивая сонатное Allegro, как это и принято, на основе различных тем, композитор не только заботится об их родстве, — ладоинтонационном, ритмическом, но и избегает традиционных приемов подготовки новой темы, нового раздела формы («вуалирование» формы). Очередные картины возникают и естественно и неожиданно — словно в окне мчащегося экспресса. Удивительное сочетание разнообразия и единства, непрерывности, слитности — особое свойство этого Allegro.

В отличие от многих образцов, где инструменту-solo поручается вступление к основному разделу части, здесь солист вступает сразу с главной партией:

Allegro con fuoco $J = 200$

V.no solo

Динамичная и извилистая, условно ре-мажорная мелодия одновременно и излагает и развивает тематический материал; он пред-

бемольного минора к минору же «белому». Финал в первом же такте модулирует из a-moll в C-dur (вспомним модуляцию в начале Adagio Второго концерта Рахманинова...), «золотую середину» между диэзными и бемольными тональностями. Он-то и служит главной тональностью финала и завершает весь концерт.

ставлен слушателю в условиях ладотональной текучести, господства ритмической подвижности. Вступивший (с восьмитактовым «опозданием») оркестр подхватывает это движение, которое уж не остановится до самого конца Allegro.

На вершине лаконичного, но динамичного развития главной темы вступает побочная (ц. 4), как бы пытающаяся затормозить течение музыкального тока. Однако тут же вторгающаяся скрипка вновь активизирует развитие:

Заключение экспозиции не оформляется в завершённую партию, а вводит непосредственно в разработку, началом которой служит громкое *ff* — проведение оркестром главной темы в главной же тональности, однако, с минорной «тенью» в первых тактах³.

Если экспозиция пронизана неустойчиво-развивающимися элементами, то — как бы «навстречу» ей — разработка не лишена черт экспозиционной оформленности: композитор и тут «вуалирует» функциональность разделов формы, сближая их в последовательности единого потока. Так, основной раздел разработки (ц. 12—17), естественно синтезирующий начальный мотив побочной партии, продолжение главной и уже упомянутые басовые тритоновые «подталкивания», выливается в ясную репризную двухчастную форму с дополнением, при одном «но»: то-

³ Забегая вперед, скажем, что репризное проведение главной темы начнется в том же условном d-moll; тем самым в форме выявится и рондальность, очень соответствующая подвижному характеру музыки, и родство с формой доклассического концерта, о котором, кстати, напоминает не только форма, но и самый «дух музыки». Важную роль в дальнейшем будут играть и тритоновые «подталкивания» басового аккомпанемента.

нальный план этой формы столь же свободен, сколь и план всей части⁴.

Небольшая, на непрерывном *crescendo* связка вводит в репризу. Это отнюдь не возвращение к музыке экспозиции, это еще одна фаза развития, еще один этап того безудержного движения, которое установилось с первых звуков концерта. В начале разработки главная тема представляла собой вариант экспозиционного проведения — в репризе она являет вариант разработочного проведения, но еще более удаленный от своего прообраза. На фоне триольных фигураций солирующей скрипки (половина интервалов — тритоны!) канонически проводится лишь оминоренное начало главной мелодии — с тем, чтобы в продолжении возник динамичный, а порою и напряженный, вполне разработочного характера диалог солиста с оркестром. И торжествующе врывается побочная партия, восстанавливая репризу в ее правах устойчивого раздела *Allegro*.

Кодой служит транспонированный квартой выше основной раздел разработки; таким образом, вся часть заканчивается в совершенно новой для нее тональности *f-moll*.

В полнокровной и свежей музыке первого *Allegro* господствуют образы устремленной вперед действительности. Композитор — в полном соответствии с современными эстетическими нормами — словно бы остерегается чрезмерно ее «организовывать», явно избегая излишней определенности — функциональной, тональной, стремясь специфически музыкальными средствами передать непрерывно меняющуюся картину сегодняшней жизни. И задача, которую поставил себе автор, решена с успехом.

Лирическая вторая часть воспринимается не просто как следование традиции — после быстрой части надобно быть медленной, — а как «остановка в пути» необходимая, чтобы оглядеться, осмыслить, пережить внутренне обилие впечатлений, оставленных предшествующей частью концерта. Лирическое дарование Хренникова раскрылось в этом песенно-романсном *Moderato* с редкой полнотой и во многом по-новому.

Уже первая тема, которой начинается *Moderato*, очень нова для композитора. Тихая задумчивость, чуть затененная дымкой грусти, воплощена неоднозначными ладоинтона-

ционными и метроритмическими средствами. Длительно выдержанный равномерный ритм, столь редкий в медленной музыке⁵; несколько неопределенная метрика, в которой как бы сосуществуют размеры $\frac{6}{4}$ и $\frac{3}{2}$; «распре-

доточенная тональность», в которой слух сначала еще пытается «выбрать» опоры (*f-moll*, *e-moll*, *a-moll*...) — но очень скоро принимает предлагаемые «правила игры»: ясную диатоничность при тональной переменчивости, переливчатости. Все это создает ощущение беспредельно широкого, вольного развертывания, ничем не ограниченной свободы мелодического тока, возможности длить музыку бесконечно.

И автор словно реализует эту возможность, когда вслед за первым проведением темы у кларнета, поддержанного колокольчиками, вверяет ее солирующей скрипке. Мелодия обрастает контрапунктами, обретает продолжение, ритмически активизируясь и разливаясь вдвое шире против прежнего. Чувствуется по всему, что непременно должен появиться новый образ, — и после разграничительного перехода (удивительно верно понял композитор необходимость этой пусть маленькой, но — дистанции) звучит вторая тема *Moderato*: чистый, светлый, нежный, трогательный своей чуть наивной доверительностью монолог (ц. 4). Среди прочих свойств новой темы особо важна ясность ее жанровых истоков. Это и ноктюрн, и романс, но более всего — искренняя, задушевная лирическая песня. А ее роль в форме части — побочная партия.

Естественно завершает экспозицию заключительная партия (ц. 8). Скрипка-*solo* как бы обобщает мотивы, контрапунктировавшие с нею в побочной партии, а у кларнета — на фоне также уже ранее установившегося гармонического аккомпанемента — будто ручеек с горы, «стекает» извилистая триольная хроматическая линия, оттеняя благородную диатоническую чистоту главной мелодии.

Как и в первом *Allegro*, Хренников сплавляет функции заключительной партии и перехода — только на сей раз не к разработке, а сразу к репризе. И тут пора сказать о своеобразной форме *Moderato*, точнее — о своеобразной трактовке в нем сонатной формы без разработки. Экспозиция ее, как мы видели, разворачивалась более или менее привычно. Но вот реприза существенно преобразует исходный тематизм, убедительно компенсируя отсутствие разработки. Инте-

⁴ Начиная каждое предложение первого периода «игрой» однотерцовых *gis-moll* и *G-dur*, автор завершает его в *e-moll*; контрастная середина начинается в уже знакомом *G-dur* и, наоборот, в репризе *e-moll* включается в аналогичную «игру» с *Es-dur*, что закономерно приводит к окончанию в *c-moll*.

⁵ Вспоминается *solo* гобоя в *Andantino* из Четвертой симфонии Чайковского.

ресно, как по-разному при этом меняются главная и побочная партии.

Начавшись тихо и ласково, заключительная партия драматизируется, осложняется и непосредственно предваряет звучание главной — возбужденное, мощное, резко отличное от экспозиционного: занят весь оркестр, мелодия октавно удвоена и интонируется полутоном выше, появилась многозвучная гармония. «Ручеек» из заключительной партии разлился в стремительный неукротимый поток. Так вместо повторения темы дается подлинное развитие, приводящее к широкой кульминационной зоне, возвышающейся вершиной посередине всей части. При этом главная партия вырастает именно в плане экспрессии, то есть не внешне (по числу тактов), а внутренне, не вширь, но вверх и вглубь...

Новые черты песенной побочной в репризе выявляются не сразу. Поначалу даны лишь естественный здесь тональный сдвиг на квинту вниз, будто из доминантовой тональности в главную, да некоторые свежие детали фактуры: мелодия — в оркестре, у солирующей скрипки — контрапункт-подголосок⁶. Но главное в ином — в гораздо более широком мелодическом разлыве (заметим: протяженность побочной в экспозиции — 16 тактов, в репризе — 33). При этом инициативу постепенно захватывает солирующая скрипка и выводит развитие на вторую кульминацию, которую, в отличие от первой, драматической, решенной по преимуществу оркестровыми и фактурно-гармоническими средствами, — можно назвать лирико-мелодической. Такая «поляризация» партий, их укрупнение и доведение до высшего уровня развития и составляют основу драматургии (а стало быть и формы) *Moderato*.

Заключительная сохраняет свой примирительно-успокаивающий характер, оживленный «триольным журчанием» солирующей скрипки — в полном соответствии с диалогическими нормами концертного жанра. Завершается *Moderato* тихой, истаявающей звучностью в ясном «белом» *a-moll*⁷.

⁶ Подчеркнем: партия скрипки не только контрапунктирует основной мелодии и не только повторяет и варьирует ее интонации, но и свободно имитирует их, органически сплавляя все возможности полифонических сочетаний.

⁷ Тонально-гармоническое развитие в *Moderato* могло бы стать предметом специального и гораздо более основательного разговора, чем это возможно в данном случае. Здесь же отметим лишь, что композитор издавна приводит слушателя к ощущению *a-moll* как основной тональности части. Тональность главной партии очень подвижна, но ее исходная точка — *f-moll* («наследство» первой части); тональность побочной и заключительной — *e-moll*, то есть доминантовая к еще

Стремительный сверкающий пассаж — словно взметнулся занавес и открыл сцену, на которой будет разыгран последний акт спектакля — веселый, красочный и остроумный финал.

Музыка финала театральна в лучшем смысле этого слова: она ярка и празднична, жизнь в ней, что называется, бьет ключом, но — жизнь особая, обобщенная в образах и ситуациях занимательного представления. Более чем другие части финал напоминает о том, что совсем недавно композитором завершено балетное произведение (к слову сказать, вся музыка концерта настолько пластична и «зрима», что наверняка может быть «отанцована» от начала до конца).

Слушая последнюю часть цикла, представляешь себе не столько перипетии драматического действия, сколько его заключение (разумеется — счастливое!), запечатленное то ли в пестром дивертисменте, то ли в карнавальном шествии. Танец-марш — такова жанровая природа двух основных тем финала (о двух других темах скажем чуть ниже). Строгая четырехдольная метричность в умеренно-подвижном темпе, «квадратность» структуры, с одной стороны, и прихотливая, с замысловатыми «коленцами», вовсе не маршевая ритмика — с другой. А есть еще и третий компонент: лукавая переливчатость ладотональных красок, непредсказуемая, порою вроде бы невпопад взятая гармония, неожиданные смены регистров — все то, что наполняет музыку добрым, а в то же время и колким юмором.

Две первые темы близки и вместе с тем различны. Первую отличает более массовый характер, это выражение веселья во всех, это общий танец, общее шествие (тема «парада-алле»). Вторая более индивидуальна в своей гротесковой, несколько шутовской изломанности. В порядке вольной фантазии можно представить себе выделившуюся из общего шествия группу масок или ряженых, на какое-то время завладевших сценой и вниманием зрителей. Обе темы достаточно развиты и замкнуты: одна в двухчастной форме с повторением второй части, другая — в трехчастной⁸.

не звучащему *a-moll*. Репризное проведение главной начинается с *fis-moll*; и повышение напряженности полутоновым сдвигом вверх, и «заход» с диэзной стороны, и приближение к главному устою — через одноименный *A-dur*. Наконец, побочная и заключительная в репризе — *a-moll*. Цель достигнута.

⁸ Таким образом, развитие каждой из тем заключается в себе по три раздела. Композитор сближает обе «партии» сходной инструментальной; собственно темы он поручает скрипке-*solo* в сопровождении оркестра, раз-

По всем правилам жанра (танец, марш), после второй темы, ушедшей, как это типично для сложной трехчастной формы, в субдоминантовую сферу, ожидается реприза первой. Но на то ведь и карнавал, чтобы шутить, обманывать и нарушать правила. И после второй темы идет — третья. Совсем иная. Солирующая скрипка устремляется в непрерывный бег, сопровождаемый «подгоняющими» репликами оркестра. (В мелодии достаточно ясно «просвечивают» интонации «цыганской» темы из последнего фортепианного концерта Хренникова.) Общий колорит затеняется: мажор сменился минором, несколько «сердито» звучит оркестр.

Слушатель заинтригован. После А и В он ждал репризу, — но возникло С. Теперь уж, вероятно, будет некое D? Будет-то оно будет, но только после... репризы А. Тень, не успев ступить, рассеяна возвращением — да еще и расширенным! — темы «парада-алле». При чем начало темы повторено со сдвигом в Es-dur, и потому продолжение, ранее звучавшее в a-moll, теперь попадает в основной тон c-moll, заявляя о себе как о своего рода побочной партии. Далее, однако, обнаружится сонатность и более высокого уровня, но об этом речь впереди.

Итак, вернулась первая тема. Однако предположение, что цикл развития замкнулся, не подтверждается, и прежде всего потому, что хотя тема стала тонально устойчивее, она прямо ведет в совершенно новый раздел — *Meno mosso*, As-dur.

Новая неожиданность заключается в появлении темы, наиболее далеко отстоящей от всех предшествующих и в жанровом, и в выразительном планах. Первые скрипки исполняют без сопровождения мелодию незатейливой песни-песенки — энергичной, удалой и бесшабашной, но притом и с какой-то не до конца упрямой «печалинкой»:



Похоже, что какая-то карнавальная маска делится чем-то важным, существенным и притом вызывает сочувственный отклик: сначала солирующая скрипка, а потом и другие голоса подхватывают тему. И вот уже разворачивается настоящая fuga, в которой помимо собственно полифонических средств, используются и средства сонатной разра-

вивающие построения инструментует так же, а уж в третьем построении (повторение второго раздела в начальной теме, реприза второй темы) мелодия переходит в оркестр.

ботки. Фактура, однако, постепенно становится все прозрачнее, тональное движение все активнее и, наконец, снова сверкает C-dur: ликующе, утверждая свет и радость, *fortissimo* начинается вторая тема финала. (Вот она, кстати, сонатность «второго порядка»: «экспозиционное» проведение этой темы было дано в F-dur.) Впрочем, она звучит уже «под занавес». Звонко, празднично, весело завершается скрипичный концерт.

Самые разные стороны сочинения, о котором шла речь, достойны более серьезного разбора, чем по необходимости получилось в настоящих заметках. Характерная образность и самобытный тематизм, нетривиальная драматургия и особенности формы, специфические свойства музыкального языка — все это еще ждет обстоятельного анализа.

У концерта немало данных, чтобы привлечь широкую слушательскую аудиторию и доставить ей эстетическую радость. Сочинение, несомненно, заинтересует многих и разных артистов, и мы еще будем иметь возможность познакомиться с разными его интерпретациями. Но думается, что интерпретация, предложенная участниками премьеры, в чем-то останется эталоном; очень уж удачно это содружество: Т. Хренников — Л. Коган — Е. Светланов, очень уж органично, естественно совпадают, смыкаются некоторые грани их творческих индивидуальностей. Музыка концерта созвучна блестящей и темпераментной исполнительской манере Когана, сочному, яркому, жизнелюбивому характеру его игры. Редко кому дано так услышать и так воплотить красоту звука, красоту мелодии, а в конечном итоге — красоту бытия, как умеет это он. Сверкающая полетность первой части, проникновенность второй, шутовская торжественность финала передаются скрипачом с захватывающей увлекательностью и убедительностью.

Много близкого в концерте и лирико-эпическому дарованию Светланова, который великолепно ведет оркестровую партию. Особенно впечатляет в его трактовке «рахманиновский» мелодический разлив *Modrato* (и всего более — центральная кульминация), фресковая праздничность финала. Самых горячих похвал заслуживает и Государственный симфонический оркестр СССР, перед которым композитор поставил куда как не простые художественные да и чисто технические задачи и который решил их с мастерством и вдохновением, достигнув полнейшего эффекта исполнительской свободы.

Советская музыка обогатилась новым ярким сочинением.