

## О ТВОРЧЕСТВЕ Т. ХРЕННИКОВА

Тихон Хренников — едва ли не самый младший из советских композиторов (год рождения 1913)<sup>1</sup>. Перечень сочинений Хренникова велик: ф-п. концерт ор. 1, пять пьес для ф-п. ор. 2, музыка к пьесе «Мик» ор. 3, симфония ор. 4, три пьесы для ф-п. ор. 5 и несколько песен.

Знакомство с ф-п. концертом и пятью ф-п. пьесами ор. 2 (во многом являющимися как бы сколками с концерта) показывает, что на этих, самых ранних, сочинениях Хренникова сказывается влияние современных композиторов Запада, в частности — Гиндемита и Стравинского, — а также влияние С. Прокофьева. Эти влияния выражаются не столько в прямом подражании Хренникова творчеству этих композиторов, сколько в общем, достаточно четко выраженном стремлении к разрыву с романтическими традициями, как в отношении музыкального языка, так и приемов музыкальной фактуры. Характерна в этом отношении, напр., первая часть концерта, воздействующая главным образом своим ритмическим разбегом, с ее достаточно сухим и абстрактным тематическим материалом, отсутствием мелодической кантилены, жестким гармоническим языком. В этой части явно обнаруживается тяготение композитора к полифоническому строению музыкальной ткани, временами — к характерному для Гиндемита двухголосию. При взгляде на фортепианную фактуру первой части концерта невольно вспоминается замечание Гиндемита об исполнении его ф-п. сюиты «1922»: автор советует исполнителю «забыть то, чему его учили на уроках музыки, не раздумывать, каким пальцем взять ту или иную ноту, а отнестись к фортепиано как к любопытному ударному инструменту».

Фортепианная фактура концерта и пяти пьес ор. 2 в целом — сухая, мало колоритная; некритически отвергая романтические традиции в области использования фортепианного звучания, композитор тем самым обрекает это звучание на однообразие. Наконец, самую форму ф-п. концерта Хренников трактует в плане не симфоническом, но сюитном, наподобие, например, того же Гиндемита, в его «Klavier-Konzert» ор. 36 № 1.

Лишенный элементов симфонического развития (отсутствие в концерте сонатного Allegro крайне показательно), концерт, по существу, может быть отнесен к малым формам. Приемами широкого развития тематического материала Хренников пользуется в концерте недостаточно, и это придает отдельным частям характер фрагментарности.

Однако, несмотря на явные — указанные выше — влияния, отчетливо проступающие в первых сочинениях Хренникова, эти сочинения позволяют уже говорить об его композиторской индивидуальности. Ее отличительные черты — ярко выраженное тяготение композитора к широким песенным оборотам, к эмоционально выразительным, широким, мелодическим построениям, к лирике (примером могут слу-

<sup>1</sup> Т. Хренников — студент V курса Московской консерватории по классу Э. Шебалина. — Настоящая статья является переработкой доклада на Музыкаловедческой секции ССК.

жить медленные темы 2-й и 4-й частей концерта, четвертая пьеса ор. 2 и др.), стремление к четкости, лаконичности, сжатости.

Ко времени сочинения финала концерта относится работа Хренникова над музыкой к пьесе Шостакова — «Мик» для Московского театра для детей.

Работа композитора над этой музыкой сыграла большую роль в его творческом развитии. Четкость и конкретность задания, стоявшего перед Хренниковым, самая специфика музыки к пьесе для детей — все это заставило композитора искать впечатляющие и простые средства музыкального выражения, толкнуло его в сторону поисков более ясного, конкретного и эмоционального музыкального языка.

Наиболее интересными в музыке к пьесе «Мик» являются вокальные номера — «Песня сторожа», «Песня о бочке», «Песенка Амблестомы» и особенно — «Антифашистская», которую можно отнести к массовым песням, несмотря на некоторую трудность отдельных интонационных оборотов. В ней композитор достиг большого подъема, нашел верные тона для выражения революционной решимости.

Симфония Хренникова (b-moll) была начата в 1933 г. (первая часть ее написана еще до музыки к пьесе «Мик», вторая и третья части были сочинены осенью 1934 и весной 1935 г.). Небольшая по объему симфония состоит из трех частей.

Первая часть построена в форме сонатного Allegro. Началом ее служит небольшое вступление; тема его (a-moll), излагаемая первоначально фаготом на фоне пиццикато струнных, носит несколько холодный, формальный характер. Мелодическая линия изломана, ритм жесток, подчеркнута синкопирован:

Прим. 1



Музыкальный материал вступления, как самая тема, так и некоторые другие моменты его, говорят о влиянии Шостаковича, в частности его симфонии ор. 10.

Вступление приводит к первой теме (b-moll), энергичной и решительной, с подчеркнута акцентированными вторыми долями метра (4/4). Первое проведение темы поручено кларнету соло на фоне спицкато струнных, второе — скрипкам в сопровождении деревянных духовых:

Прим. 2

Allegro non troppo

Музыкальный пример 2. Две системы нотного сопровождения. Первая система имеет динамические обозначения *p* и *pp*. Ключевая подпись — три flats (B-flat major/C minor), метр — common time (C).

В развитии первой темы обращает внимание контрастность сопровождающей ее второе проведение контрапунктирующей темы (противоположение). Эта лирическая тема (интонируемая сначала кларнетом, а несколько позже, при подходе ко второй теме — гобоем), — резко контрастируя основному характеру первой темы, значительно смягчает его и, в дальнейшем, в разработке, оттесняет самую тему на второй план:

Прим. 3

Музыкальный пример 3. Две системы нотного сопровождения. Ключевая подпись — D major, метр — common time (C).

Вторая тема D-dur (скрипки на фоне пиццикато квартета), легкая и шутивная, написанная в манере, близкой Прокофьеву, вступает тотчас за развитием первой темы:

Прим. 4

Allegro non troppo

Музыкальный пример 4. Две системы нотного сопровождения. Первая система имеет динамическое обозначение *p*. Ключевая подпись — D major, метр — common time (C).

За небольшой заключительной партией (построенной на элементах вступления) начинается короткая разработка, в которой композитор использует элементы всего основного тематического материала первой части: главную роль в разработке, однако, играет противопоставление мотивов вступления и второй темы. Очень короткий, но сильный подъем ведет к кульминации разработки, достигающей наибольшей силы драматической выразительности в момент вступления главной темы, элементы которой даны в соединении с уже знакомым нам мотивом противосложения. Интонируемые четырьмя валторнами, эти элементы играют здесь уже самодовлеющую роль (130—135 парт.). После мощного *tutti* следует короткий, резкий спад. Реприза начинается не с первой, но со второй темы. Связующей партией между второй темой и первой служит заключительная партия экспозиции. Первая тема, данная в виде стремительно нарастающего короткого фугато, подводит к новой кульминации, построенной на теме вступления, звучащей светло и победно, уже не в первоначальном *a-moll*, но в ярком *A-dur*.

Заключение первой части симметрично ее началу. Оно основано на теме вступления, выдержано в тех же холодноватых тонах; однако движение заключения построено не на нарастании, а на спаде динамической линии. Самый характер темы вступления становится иным вследствие резкого изменения оркестрового изложения. Инструментовка заключения первой части (например — проведение темы флейтой-пикколо на фоне челесты, баса; виолончелью на фоне засурдиненных валторн) придает ей несколько фантастический характер.

Тематический материал первой части не отличается большой глубиной и выразительностью. Наиболее выразительны — вторая тема первой части и контрапункт в главной теме. Развитие и разработка тематического материала в достаточной мере скупы, сжаты, схематичны.

Вторая часть симфонии — *Andante* (*e-moll*) написана в свободной, как бы импровизационной форме. Основой второй части служат две *e-moll*ные темы, как бы вытекающие одна из другой. Первая тема (излагаемая первыми скрипками), с ее сплошной нисходящей мелодической линией и характерным синкопированным окончанием фраз — более пассивна и статична, нежели вторая (излагаемая кларнетом соло), движение которой основано на непрерывном, волнообразном взлете мелодии (см. прим. 5 и 6):

Прим. 5





Прим. 6

Andante

Вся вторая часть представляет собой широкое развитие тематического материала, построенное на сплошном, все более и более усиливающемся и доходящем постепенно до сильнейшего драматического взрыва в кульминации (вступление первой темы труб и тромбонов на фоне tutti оркестра), нарастании.

По силе выражения, глубине тематического материала, по органичности и подлинной симфоничности его развития, — это, несомненно, лучшая, наиболее цельная и яркая часть симфонии. Подобная сила выражения, так же как и такая развернутость симфонического развития у Хренникова встречаются впервые.

Третья часть (b-moll) симфонии написана в форме сложной трехчастной песни. Тема первой и последней части финала носит характер стремительной тарантеллы:

Прим. 7

Molto allegro



Тема среднего эпизода, простая и задушевная, — одна из лучших мелодических находок Хренникова.

Подобно большинству его медленных тем — эта тема некоторыми своими интонационными оборотами и общим складом близка по характеру русской народной песне. Хроматические ходы сопровождения (виолончель соло) придают ей скорбный характер:

Прим. 8

Andantino

Первый и третий эпизоды финала являются разработкой темы, положенной в их основу; новых элементов, не заключенных в самом тематическом материале, — в них нет. То же можно сказать о среднем

эпизоде, разработанном на основе уже цитированной мною медленной певучей темы.

Все три эпизода финала построены по тому же принципу, как и вторая часть симфонии — по принципу непрерывного нарастания. Различие лишь в том, что в одном случае, в среднем эпизоде — нарастание идет стремительно вверх, во втором же и в третьем эпизодах — оно идет как бы волнообразно, причем спады лишь подчеркивают угнетение сильнейшего эмоционального напряжения следующей, еще большей волны подъема.

Средний эпизод финала, резко контрастирующий первому и последнему эпизодам, по характеру близок второй части симфонии и в отдельных моментах разработки связан с ней интонационно (ср. партит. 2 ч. — 65 и 3 ч. — 156).

Несмотря на широкое органичное и последовательное симфоническое развитие тематического материала в каждом из трех эпизодов финала, — весь финал в целом не производит, однако, такого цельного впечатления единого замысла, как вторая часть симфонии.

Происходит это всилу нескольких причин. Прежде всего средний эпизод не вытекает логически из первого, не связан с последним. Характерно, что подхода к третьему эпизоду — в смысле подготовки его внутри второго эпизода — нет. Композитор как бы заставляет себя силой отогнать драматические эмоции среднего эпизода, внезапно начиная заключительный эпизод (244—245 партит.).

Далее — средний эпизод прерывает стремительное, вихревое развертывание первой темы финала и уводит слушателя обратно, к эмоциональным переживаниям второй части, т. е., иначе говоря, создает впечатление искусственной помехи логическому развитию мыслей первого эпизода. И, наконец, мощная кульминация среднего эпизода не может не уменьшить воздействия кульминации заключения, несмотря на различие их эмоционального содержания.

Во всем этом, думается, основной дефект конструкции финала симфонии Хренникова.

Кода симфонии, с огромным нарастанием *tutti* оркестра, с сияющими возгласами меди, прорезывающими финальный *b-moll* ярким *D-dur*'ным трезвучием, заканчивается сильнейшими ударами аккордов, звучащих ярко и светло.

Не все части симфонии равноценны. Первая, самая ранняя по времени сочинения, грешит некоторой абстрактностью, схематичностью развития тематического материала, недостаточной выразительностью. Она несравненно менее цельна и органична, нежели вторая часть, нежели каждый из трех эпизодов финала симфонии, с их широким развитием основных музыкальных мыслей, выраженных с большой яркостью и рельефностью.

По основному характеру симфонию можно назвать лирической. Отмечу здесь же, что лирике Хренникова вообще чужды расслабленность и болезненная вялость. Ни одна из частей симфонии не говорит о подавленности, об угнетенности; общий тонус ее, как и в рассмотренных выше сочинениях Хренникова, продолжает оставаться здоровым и волевым.

Симфония воздействует на слушателя, прежде всего, своей активностью, своей волей к жизни, яркостью и бодростью своих эмоций (с большой убедительностью выраженных во 2-й и 3-й частях). Можно

уже говорить и об определенном мастерстве выражения. На это указывает логическое и органическое строение разработки тематического материала второй части симфонии и каждого из отдельных эпизодов финала, свободное (но экономное, без виртуозничания) применение контрапунктических средств во всех трех частях; о мастерстве говорит и оркестровка симфонии. Хренников обладает несомненным инструментаторским дарованием и большим чутьем оркестрового колорита. Он превосходно пользуется приемами контрастного противопоставления оркестровых тембров. Укажу хотя бы на заключительный подъем в коде финала, где яркости tutti с возгласами меди предшествует смелый взлет унисона скрипок и альтов, на противопоставление мощности звучания tutti оркестра — звучанию виолончели на фоне струнных и фагота, валторны и челесты — в среднем эпизоде финала; наконец, отмечу превосходные страницы 2-й части, где сопоставляются по очереди все основные группы оркестра: звучание деревянных духовых (флейты, гобоя и кларнета, на фоне выдержанного органного пункта басов) сменяет полный квартет струнных (на том же выдержанном басу), в следующем эпизоде звучат все медные инструменты, после чего вступает гобой соло, в сопровождении аккордов челесты и трели флейты на выдержанном басу валторн.

У Хренникова нет тенденции к излишней расточительности, — он экономен и сдержан в выборе средств оркестровой выразительности. Иногда его можно даже упрекнуть в излишней сдержанности — как, напр., в изложении второй темы 1-й части, допускающей, по своему содержанию, более яркое и колоритное оркестровое оформление.

Все эти положительные стороны симфонии Хренникова не снимают указанные выше недостатки. Точно так же — достоинства симфонии не позволяют еще говорить о полной творческой зрелости Хренникова. На симфонии заметен ряд влияний, еще недостаточно критически освоенных и преодоленных Хренниковым в своем творчестве. Особенно заметны они в первой части симфонии; отдельные моменты навеяны здесь Шостаковичем и Прокофьевым. Но все же творческая индивидуальность Хренникова в симфонии выражена несравненно ярче, чем в более ранних сочинениях.

Путь, пройденный Хренниковым от фортепианного концерта, через музыку к пьесе «Мик» — ко 2-й части и финалу симфонии, можно характеризовать, как путь постепенного укрепления творческой индивидуальности композитора, как путь, ведущий от абстракции музыкальных образов и языка к эмоциональности, яркости, понятности и простоте, от схематизма музыкальных образов к их развернутому, широкому развитию.

Ту же, в основном, тенденцию Хренникова подтверждают и его три ф-п. пьесы ор. 5. При сравнении некоторых из них — напр. «Портрета», «Похорон» — с ф-п. пьесами ор. 2 кажется, что они написаны разными людьми, — настолько пьесы ор. 5 отличаются от ор. 2 по своему содержанию, фактуре, по своему музыкальному языку.

Особенно характерен в этом смысле «Портрет». Эта 12-тактная прелюдия f-moll, столь реалистически озаглавленная, выдержана в простых, очень теплых, искренних тонах. Самыми простыми средствами композитор добивается здесь большой выразительности. В этом отношении очень интересно, напр., короткое, но сильное нарастание на последовательном движении мелодии по ступеням f-moll'ной гаммы — на протяжении полутора октав. Не менее прост гармонический язык и остальных пьес ор. 5.



Нужно отметить, что в отношении фортепианной фактуры Хренников широко пользуется в пьесах ор. 5 игнорировавшейся им ранее исторической стороной фортепиано, отходя уже от влияния Гинденшта и во многом обращаясь к арсеналу средств фортепианной выразительности романтиков (педальные эффекты, широкие аккорды, арпеджио, певучая кантилена, игра регистрами и т. д.). По содержанию своему все три пьесы ор. 5 глубоко лиричны.

Летом 1935 г. Хренников написал три песни на пушкинские тексты: «Не пой, красавица, при мне», «Я здесь, Инезилья» и «Зимняя дорога».

Рассмотрим две последних песни.

Обе они написаны в куплетной форме. Подчеркнуто простые, очень легкие для запоминания, иногда почти бытовые интонации песен, чрезвычайно простая фактура фортепианного изложения (напр. «гитарный» аккомпанемент в «Я здесь, Инезилья»), куплетная форма — показывают, что в поисках простоты, выразительности и доходчивости Хренников обратился к сочинениям дилетантов, заимствуя у них ряд приемов музыкального выражения.

Интонации бытовой песни, ярко обнаруживающиеся даже при первом прослушивании «Зимней дороги», подчеркиваются припевом «ля-ля-ля», — придающим песне характер, близкий скорее цыганским романсам, нежели музыке на текст «Зимней дороги». Такая стилизация под «русско-цыганскую» песню художественно не оправдана и не нужна.

Другая песня — «Я здесь, Инезилья» — написана с большим задором, темпераментом и яркостью. В ней композитор несколько отступает от куплетности, давая в средней части ритмические и гармонические варианты первого куплета, а также вводя новые, преувеличенно выразительные интонации на фразе: «Что ж медлишь? Уж нет ли соперника здесь?..», интонации, создающие впечатление некоторой пародийности на «гишпанские» романсы. И это искажает и снижает поэтический образ замечательного текста Пушкина. Подход Хренникова к тексту Пушкина напоминает подход композитора Волкова к тексту Козьмы Пруткова в «Желаю быть испанцем». Это, конечно, неуместно в музыке на пушкинские стихотворения.

Дарование Хренникова можно считать бесспорно ярким и сильным. Отдельные черты этого дарования — здорового, чуждого надрыву и взломам — можно уже сейчас установить с достаточной ясностью. Это — полнокровность, несомненная лиричность, стремление к широкой напевности, большая темпераментность, стремление к музыке широкого дыхания, к сжатости, точности выражения. Мы еще не можем говорить о Хренникове, как об окончательно сложившейся творческой индивидуальности: знакомство с его сочинениями убеждает, что, несмотря на выявляющиеся яркие индивидуальные черты, композитор все же еще находится в стадии композиторского становления (но не в фазе ученичества, как утверждают некоторые критики).

Хренников не принадлежит к тем молодым композиторам, которые — по выражению т. В. Белого — являются «молодыми старичками», к разряду тех, которые пишут «для себя», для которых характерен отрыв от советской действительности. Хренников — подлинный советский композитор, ясно осознающий невозможность для советского художника замыкания в себе.

Вопрос о музыкальном языке, вопрос борьбы за «чистоту музыкального языка» — один из самых актуальнейших в процессе развития советского музыкального искусства. Этот вопрос диктуется самим существом советской музыки, обращенной к широчайшей аудитории, диктуется самим смысловым содержанием произведений советской музыки.

Хренников не только не уклоняется от попыток разрешения этого вопроса, но уделяет ему очень большое внимание, достигая временами значительных успехов: самым крупным из них можно считать его симфонию. Музыкальные образы 2-й и 3-й частей симфонии безусловно «дойдут» до широкой аудитории.

Однако, последние песни Хренникова (на тексты Пушкина) говорят о некоторой весьма реальной опасности, вставшей перед молодым композитором: опасности — в поисках простоты и выразительности пойти по линии наименьшего сопротивления, по линии упрощенчества, могущей в итоге привести к банальности и почти что приведшей к ней в песне «Зимняя дорога».

В своей речи на всесоюзном съезде советских композиторов г. Тихонов говорил о том, что «поэтический язык требует отношения самого сознательного, он не является подарком, положенным в колыбели поэта. Он достигается годами упорной работы, расширением кругозора, ростом внутренней биографии».

Хренников — композитор больших творческих возможностей. Отдельные эпизоды в его сочинениях говорят о том, что он способен на создание музыкальных образов большой глубины. Дальнейшее развитие Хренникова должно идти по линии расширения творческого кругозора молодого композитора. Он должен попытаться охватить в своем творчестве не только лирические эмоции, но и более широкий круг явлений нашей прекрасной действительности. И первым требованием, которое можно и должно предъявить Хренникову, является требование неустанной работы над собой, над расширением своего творческого кругозора, своей «внутренней биографии».

Только стремление к широкому охвату нашей действительности может придать творчеству Хренникова ту глубину, ту многогранность и тот размах, на которые позволяют надеяться его творческие возможности.

На съезде советских писателей (материал которого, кстати сказать, очень мало изучен нашей композиторской молодежью) тем же г. Тихоновым были сказаны горькие, правдивые слова по адресу многих молодых, точнее «совсем молодых» поэтов: «Их недостатком является легкомыслие. Первый легкий успех лишает их возможности дальнейшего спокойного развития. Они страшно быстро начинают любить аплодисменты и сами начинают напрашиваться на них, не замечая, что их стих становится все слабее и что они принадлежат в страде больше, чем поэзии».

Эта опасность реальна и для молодых композиторов, и мы не можем не напомнить о ней Тихону Хренникову.