

*И.Воронцова*

---

О стиле  
и музыкальном  
языке

Т.Н.ХРЕННИКОВА





*И.Воронцова*

О стиле  
и музыкальном  
языке  
Т.Н.ХРЕННИКОВА

МОСКВА  
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»  
1983

---

# БИБЛИОТЕКА МУЗЫКОВЕДА

---

Редакционная коллегия:

И. А. БАРСОВА,  
Н. Г. ШАХНАЗАРОВА,  
М. Е. ТАРАКАНОВ

ИБ № 1885

*Ирина Владимировна Воронцова*  
**О СТИЛЕ И МУЗЫКАЛЬНОМ ЯЗЫКЕ**  
**Т. Н. ХРЕННИКОВА**

Редактор И. Прудникова. Художник Е. Сумнительный. Худож.  
редактор Л. Рабенау. Техн. редактор Е. Блюменталь. Корректор  
Е. Васильева. Сдано в набор 28.07.82. Подп. к печ. 13.12.82. А 10722.  
Форм. бум. 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага типогр. № 1. Гарнитура шрифта литературная.  
Печать высокая. Печ. л. 4,0. (Условные 6,72). Уч.-изд. л. 7,1. Усл. кр.-отт. 7,14.  
Тираж 9000 экз. Изд. № 6247. Зак. 1766. 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.

### *От издательства*

Серия «Библиотека музыковеда» призвана публиковать исторические и теоретические исследования советских музыковедов. В большинстве случаев это первая книга автора, созданная на основе его диссертации, рекомендованной научным советом к изданию. Публикация этих работ преследует двоякую цель: информирует о последних научных достижениях и стимулирует творческую работу молодых музыковедов. Первые систематические шаги в этом отношении были предприняты издательством несколько лет тому назад выпуском периодических сборников «Проблемы музыкальной науки» и «Музыкальный современник». Но в статьях сборника молодые авторы очень связаны объемом и направленностью всего выпуска. Серия «Библиотека музыковеда» в этом отношении представляет большие возможности, хотя в целом ограничивается тематикой, связанной с современностью.

## ВВЕДЕНИЕ

Музыка Тихона Николаевича Хренникова пользуется большой популярностью. Она звучит в оперных театрах и концертных залах, в драматических спектаклях и с экранов кино.

Индивидуальность композитора раскрылась рано. Первые же крупные сочинения привлекли внимание слушателей и музыковедов: Фортепианный концерт, музыка к спектаклю «Много шума из ничего», а затем опера «В бурю» представили самобытного художника, избравшего в искусстве свой путь. Помимо несомненной художественной ценности произведений, очень важной и принципиальной оказалась позиция Хренникова как художника в контексте всей советской музыкальной культуры.

Яркость языка, его демократизм, подкупающий лиризм в сочетании с динамичностью и сложностью, которые так свойственны современному образу жизни, уже много лет обеспечивают этой музыке широкое признание.

Назрела потребность углубленного исследования творчества одного из крупнейших советских художников, особенностей его образного содержания и стиливого своеобразия.

Решение этой задачи связано с определенными трудностями. Индивидуальность того или иного композитора воспринимается нами по-разному. У одних она проявляется в ярких приемах, сразу бросающихся в глаза. Другие же, не менее выдающиеся композиторы, обладают творческой индивидуальностью при видимом отсутствии «броских» примет.

Хренников принадлежит, безусловно, к художникам второго типа. В его музыке многое может показаться достаточно «привычным» — ясность и четкость форм, естественность и певучесть мелодии, простота гармонии. В то же время

рамки привычного не препятствуют выявлению индивидуального содержания и языка его музыки. Сложность исследования заключается в том, чтобы проникнуть в область скрытых интонационных процессов, которые обеспечивают простым и привычным средствам полноценную, ярко индивидуальную жизнь.

Итак, цель настоящей работы — исследование стиля и музыкального языка Хренникова; оно сконцентрировано прежде всего вокруг характерных мелодических и гармонических явлений. Вопросы мелодики и гармонии вплотную подводят к раскрытию стиля композитора в его своеобразии и неразрывной связи с русской народной и классической музыкой. Этот стиль выступает как закономерное развитие и продолжение многих черт, характерных для советской музыки в целом.

Литература о Хренникове довольно обширна. Она представлена, в основном, брошюрами историко-биографического характера и статьями-рецензиями, рассчитанными на общее ознакомление читателей со стилем композитора и с отдельными его произведениями.

Брошюры-путеводители, посвященные отдельным произведениям Хренникова, нередко выявляют интересные черточки музыкального языка композитора. Здесь выделяются ярко и образно написанная брошюра Г. Орджоникидзе «Много шума из ничего» (см. 72) и подробный путеводитель О. Левтоновой «Симфонии и концерты Т. Н. Хренникова» (см. 51).

Выступления и статьи Хренникова по вопросам музыкального искусства отражают мировоззрение композитора, его взгляды на жизнь и творчество, его понимание задач, стоящих перед советской музыкой. Они являются продолжением последовательного и целеустремленного вклада композитора в борьбу «за идейную, правдивую и ясную музыку» (см. 115). Всем своим творчеством Хренников утверждает устойчивые высокогуманистические принципы, которые составляют славу советского искусства.

В основу данного исследования легло выдвинутое нами положение о двух жанрово-интонационных сферах в творчестве Хренникова — песенно-лирической в вокальной музыке и скерцозно-танцевальной в инструментальной.

Песенно-лирическая образная сфера, преобладающая в песнях и операх, позволяет композитору поэтично и вдохновенно раскрывать в музыке сокровенные чувства, содержание внутреннего мира человека. Для инструментальных же сочинений больше характерна сфера открытой танцевальности. В них как бы раскрывается внешний мир — красоч-

ный и многоликий. Поэтому на первый план выступает свойственный Хренникову мягкий и добрый юмор, динамичное игровое начало.

Выделение двух интонационно-жанровых сфер, учет разных эстетических предпосылок в вокальной и инструментальной музыке объясняет многие стороны музыкального языка композитора, не поддающиеся расшифровке при ссылке на обычные, исторически закрепившиеся различия жанров, помогает выявить основные различия вокальных и инструментальных типов тематизма, ладогармонических и фактурных особенностей, приемов музыкального развития. Вместе с тем, многие характерные интонационные явления (лейтгармонии II и V низких ступеней, интервал тритон и другие моменты) являются сквозными для стиля всего творчества композитора.

Мелодические и гармонические явления в музыке Хренникова рассматриваются нами в связи с музыкальной формой и их ролью в тематических структурах. Многие яркие черты стиля композитора кроются в сфере ладогармонического языка: такие детали, как лейтаккорды, типичные кадансы, драматургия тональных планов.

В соответствии с выдвинутым тезисом о наличии в музыке Хренникова двух жанрово-интонационных сфер, все основные вопросы стиля и музыкального языка композитора исследуются в двух разделах работы. Первый посвящен песенным и музыкально-сценическим (в том числе оперным) жанрам, второй — инструментальным произведениям. В заключении делается попытка объяснить причину стилистического единства творчества Хренникова и определить место композитора в ряду предшествующих и современных художественных явлений.

Специально оговорим, что термин «музыкальный язык» понимается в работе как всеобъемлющий процесс интонационного развития в музыкальной форме, охватывающий все виды развития — мелодическое, ладогармоническое, ритмическое, фактурное и тематическое. Стиль — особенное в музыкальном языке (допустим, сочетание собственных средств и заимствованных у других композиторов), а единичное — его речевая форма.

Разграничение понятий «стиль» и «музыкальный язык» помогает точнее разобраться в их диалектической взаимосвязи, позволяет выявить их специфику в творчестве того или иного композитора.

## **I. ПЕСЕННЫЕ И МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ.**

### **1. Жанрово-интонационные истоки музыки Хренникова**

Вокальная музыка Хренникова включает самые разнообразные жанры — оперы и поэмы для хора, оперетты и песни к спектаклям и кинофильмам. Эти очень разные по характеру решаемых в них творческих задач произведения объединяет демократичность музыкальной речи композитора, подкупающая непосредственность высказывания. Здесь ярко проявилась свойственная Хренникову «смелость интонационной простоты», умение обращаться непосредственно к сердцу слушателя.

Если в концертах и симфониях Хренникова мы находим красочный и многообразный внешний мир, то в вокальных произведениях характеристической звукозаписи почти нет. Все сосредоточено, главным образом, на раскрытии душевного мира человека. Этим условиям более всего соответствует лирика. Преобладание песенно-лирического начала выделяет вокальную музыку Хренникова в особую ветвь творчества. Из него вытекают все остальные, связанные с различием тематизма, мелодических и ладогармонических особенностей, приемов изложения и развития.

В вокальных произведениях Хренникова ярко проявилась и еще одна важная особенность его музыки. Стиль композитора, целиком принадлежащего современной эпохе, проникнут особым поэтическим видением мира, поэтически-радостным мирозерцанием. Даже обращаясь к обыденным жизненным ситуациям, композитор далек от будничности. Его музыка обычно полна возвышенного порыва, нередко доходящего до патетически-страстного накала.

Как справедливо отмечает Л. Данилевич, реалистическая основа советской музыки не исключает, а предполагает дух романтизма (25, с. 76). Романтическая струя ощущается в таких произведениях советской классики, как опера-



тория «На поле Куликовом» Шапорина и опера «Война и мир» Прокофьева. Музыка Хренникова не только продолжает эту линию, но и вносит романтику революционной темы, пафос созидательного труда. С современной темой связаны наиболее удачные вокальные произведения Хренникова — как песни (к кинофильмам «Свинарка и пастух», «В шесть часов вечера после войны»), так и оперы («В бурю», «Мать»).

Лирическое начало неразрывно связано у Хренникова с песенным. Для характеристики тех или иных произведений композитора обычно неизменно добавляют термин песенность — песенная опера, песенный симфонизм, песенная мелодия. Однако следует несколько уточнить это понятие, так как оно неоднозначно.

Песенность может выступать в двух планах — как превращение песенного тематизма в опере и симфонии и как принцип формообразования, благодаря которому вокальная природа интонирования проявляется в особых формах организации музыкального материала. Этот вопрос довольно подробно освещается в работах Л. Адигезаловой, которая рассматривает принцип введения песенного тематизма в симфонию и пытается выявить закономерности формообразования песенной мелодии, не имеющей непосредственной связи с жанром песни (см. 1 и 2).

Песенность в широком смысле слова, теоретически разработанная в трудах Б. В. Асафьева, характеризует самых разных по стилю композиторов. Распевность и песенность оказались очень близки русскому симфонизму. Проникновение песни в симфонический стиль, как отмечает Б. В. Асафьев, сказывается не только в буквальном использовании напевов, но и «в песенном раскрытии образа как зеркала поющей души» (5, с. 52). «Песенность, — указывает он в другом месте, — а не песня как протокольный документ или диплом на подлинную народность определяет и организует симфонию на русском языке» (10, с. 31).

В музыке Хренникова взаимодействуют оба проявления песенного начала. Но если в отношении его инструментальных произведений можно говорить о песенности как принципе формообразования, что выражается в интонационной наполненности, особой певучести музыкальной ткани, то в операх мы видим еще и заметное воздействие чисто песенного материала. Песенные характеристики героев являются одними из самых ярких и запоминающихся моментов в сценических произведениях Хренникова.

Часто бывает, что один жанр занимает особое, ведущее место в творчестве композитора и распространяет свое влия-

ние на все другие его жанры. У Шапорина, например, таким жанровым центром является лирический камерный романс, воздействующий на мелодику, гармонию и общий эмоциональный тонус его музыки. Для Хренникова в этом плане наиболее важен жанр песни. Именно в нем проявляются его самобытный мелодический дар, простота и демократичность музыкального языка, его лирическое по своей природе дарование. В концертах и симфониях Хренникова непосредственное влияние жанра песни ощущается в меньшей степени, нежели в операх, однако и там оно достаточно заметно — особенно в медленных частях циклов. Песня — центральное интонационно-жанровое явление в творчестве Хренникова. Она служит той творческой «лабораторией», в которой вырабатываются характерные мелодико-гармонические обороты, ритмонинтонационные штрихи, очерчивается наиболее типичный круг музыкально-художественных образов.

Особая любовь Хренникова к песне не случайна. Этот жанр сыграл огромную роль в кристаллизации интонационного строя и форм советской музыки в период ее становления (главным образом в 30-е гг.) и в дальнейшем.

Непосредственно откликаясь на запросы современной жизни, песня обобщала бытовавшие интонации и активно вырабатывала новый интонационный язык эпохи: в ней появлялись и крепились ростки нового мелодизма, опробовались новые типы соотношения мелодии и текста. В народной песенной практике она нередко «переинтонировалась» и, возвращаясь в область профессиональной музыки, оказывала воздействие на оперу, кантату и ораторию, симфонию, камерную вокальную и инструментальную музыку.

Хренников всегда глубоко чувствовал возможность через песню установить со слушателем непосредственный эмоциональный контакт, которому способствует и лирически задушевная манера высказывания, и «смелость интонационной простоты».

Необходимо подчеркнуть, что песня как самостоятельный жанр встречается у Хренникова довольно редко. Чаще всего она является составной частью музыки для театра и кино, то есть подчинена сценической ситуации. Требования выразительности, лаконичности и особого характера содержательности, предъявляемые к такой музыке, не могли не повлиять на музыкальный язык композитора, работающего в этой области с самого начала творческой деятельности. Отсюда портретность, конкретность, меткая характеристичность, органический синтез комедийно-фарсового и лирического начал, танцевальности, свойственные его музыке.



Хотя Хренников и не принадлежит к так называемым композиторам-песенникам, его песни являются необычайно ярким вкладом в фонд советской песенной лирики. Более того, композитор сам активно участвует в создании песенных интонаций эпохи. В его произведениях сложился оригинальный и по-настоящему современный песенный стиль.

Основное содержание песен Хренникова — мягкая лирика и озорная шутка. Многие песни продолжают традиционную линию русского вальса, чуть грустного, лишенного внешнего блеска и резких контрастов, но очень сердечного и выразительного. Оттенки настроений в нем меняются почти неуловимо. Хренников следует здесь традиции. Но если в русской классике вальс развивался, главным образом, по линии инструментальной, особенно симфонической музыки, то Хренников переносит его и в область вокальную, песенную, связанную с живым словом, придавая ему еще большую интимность и сердечность.

Кроме того, вальсы, звучащие во многих кинофильмах с музыкой Хренникова, обобщали характерный, бытовавший в 30 — начале 40-х гг. интонационный строй (музыка к кинофильмам «Свинарка и пастух», «В шесть часов вечера после войны», «Поезд идет на Восток» и другим). Столь любимый композитором вальс и в песнях, и в операх является жанровым обобщением городского быта<sup>1</sup>.

Музыка Хренникова для театра и кино является, по сути, связующим звеном между двумя жанрово-интонационными сферами его творчества — вокальной и инструментальной. Она оплодотворяет и оперу, и симфонию, и концерт. От наполненных светлой лирикой песенных эпизодов, исполняемых по ходу действия, тянутся нити к эмоционально открытой и общительной интонации Хренникова в его операх. Инструментальные эпизоды — вступления, интермедии, танцы — обнаруживают много общего с характером концертно-симфонической музыки Хренникова. Их роднит прежде всего скерцозная манера подачи материала с ее ритмической отточенностью, угловатостью и, вместе с тем, грациозностью, динамическим и живым развитием.

Интересно в этом плане проанализировать одно из самых ранних и наиболее популярных произведений Хренникова — музыку к спектаклю «Много шума из ничего». Она является в некотором роде сжатым конспектом, содержащим в зародыше многое из того, что характерно для зрелого стиля композитора.

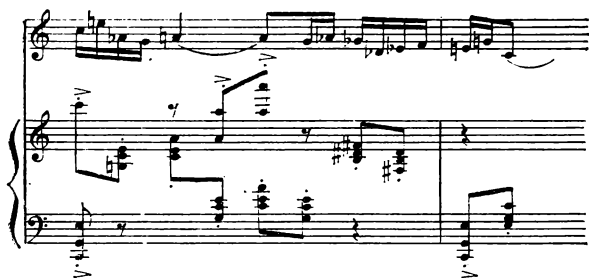
<sup>1</sup> Аналогичную роль играет вальс в опере Р. Штрауса «Кавалер рота», где он является жанровым обобщением «венского быта».

В сюиту из музыки к спектаклю вошло семь инструментальных и пять песенных номеров, чередующихся друг с другом. Сочинение открывается торжественной, несколько помпезной музыкой в характере полонеза (№ 1. Приезд Дон-Педро). Основная тема является прообразом главной темы финала, Второго скрипичного концерта, который написан почти 40 лет спустя. Имеется в виду не буквальное повторение и даже не интонационная близость, а сходство образно-эмоционального подтекста, общая трактовка яркого, блестящего и праздничного C-dur, тонко оттененного мажороминорной светотенью.

1 [Marciale  $\text{♩} = 120$ ] №1. Приезд Дон-Педро

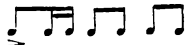
2 [Allegro moderato con fuoco  $\text{♩} = 108$ ] Второй скрипичный концерт. Финал



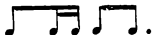



Мелодии обеих тем начинаются сразу с тоники. В них отчетливо вырисовываются звуки тонического трезвучия, которые ритмически подчеркиваются и утяжеляются, что придает музыке оттенок фанфарности. Характерная ритмическая формула сопровождения в первой теме с дроблением сильной доли переходит во второй теме в мелодию, придавая ей особую упругость и танцевальность. Именно благодаря этой ритмической фигуре в тему концерта проникают черты полонеза (хотя размер здесь  $\frac{4}{4}$ ).

Типичную для танцевальной музыки «утяжеленность» сильной метрической доли можно обнаружить во многих темах Хренникова, особенно инструментальных (вокальные, песенные темы предполагают большую ритмическую «сглаженность» и плавность). Нередко сильная доля подчеркивается и путем включения ее в ритмическую фигурацию, то есть дроблением, как это было в двух предыдущих примерах. Однако такая ритмическая ячейка необязательно ассоциируется с жанром полонеза. В Серенаде Борахио из той же сюиты «Много шума из ничего» («Сталь толедского кин-

жала») «гитарный» аккомпанемент в ритме 

передает характер пылкого испанского танца болеро. В Песне артиллеристов из кинофильма «В шесть часов вечера после войны» это же сочетание восьмой с двумя шестнадцатыми на сильной доле еще больше подчеркивает

чеканную маршевую основу — .

Любопытный пример представляет номер «Диктатор» (№ 12) из оперы «Мальчик-великан», где элементы маршевости даны в гротескном преломлении. В основе аккомпанемента лежит знакомый ритм .

Лишь один звук здесь «вылезает» — V ступень в басу «подменена» IV повышенной. В результате вместо кварты звучит «неуклюжий» и резкий тритон.

3 Marciale  $\text{♩} = 120$  ДИКТАТОР №12. Диктатор.

Кор- мить им скот и о- во- щи - ко-  
\_рысть не ве- ли- ка. И- ной цен- ней-шей по- мо- щи я  
жду от по- рош- ка. (Ни)

Возвращаясь к вопросу о роли музыки к спектаклю «Много шума из ничего» как важнейшего этапа в творчестве композитора, следует отметить, что здесь впервые сформировалась та типичная для Хренникова жизнерадостная, танцевальная скерцозность, которая преобладает в его поздних сочинениях — Третьей симфонии, Втором фортепианном и Втором скрипичном концертах. Особенно характерен в этом плане прихотливый Второй танец (№ 4) с его острым пунктирным ритмом, каскадом коротких выразительных мотивов, объединенных единой мелодической линией, свежими гармоническими находками.



Сюита из музыки „Много шума из ничего“. Второй танец



Мелодии такого типа, внутренне напряженные и вместе с тем полетные, нередко встречаются в произведениях Хренникова (см., например, начало Второй симфонии или главную тему Сонаты из Второго фортепианного концерта).

Можно указать и еще на одну тему сюиты, прямо перекликающуюся с тематизмом концертов и симфоний Хренникова зрелого периода творчества. Она звучит в Третьем танце (№ 9). Дразняще-скерцозная, с резкими поворотами и сменами направления движения, она расцвечена озорными форшлагами к широким скачкам. Достаточно сопоставить эту тему с побочной темой финала Второго скрипичного концерта, чтобы стало очевидным их несомненное внутреннее родство.





Есть у нее сходство и с главной темой (рефреном) Рондо из Второго фортепианного концерта.

Не умаляя значения других произведений Хренникова для театра и кино, следует еще раз подчеркнуть, что музыка к спектаклю «Много шума из ничего» явилась тем зерном, которое содержит признаки, характерные для многих последующих сочинений композитора. Ростки того, что было когда-то так талантливо и ярко намечено, прослеживаются на протяжении всей творческой эволюции Хренникова. Весьма показательно, что композитор еще дважды возвращается к этой музыке. В 1972 г. он создает на ее основе комическую оперу «Много шума из-за сердец», а три года спустя — балет «Любовью за любовь». Написанный ранее музыкальный материал существенно расширен и переработан в этих произведениях. Он получил симфоническое развитие, обогатился новыми оркестровыми красками, найденными Хренниковым в творчестве последних лет. Но ведущими темами остаются песни «Как соловей о розе», «Ночь листвою чуть колышет», «Сталь толедского кинжала» и другие, столь же популярные песни. Оба таких разных по жанру произведения — и опера, и балет — получились весьма удачными, что объясняется органичностью сплава песенного и танцевального начал в музыке к спектаклю.

Музыка к «Много шума из ничего» имеет много общего в подходе к теме и в самих музыкально-интонационных средствах с оперой Шебалина «Укрощение строптивой», возникшей гораздо позже (1946—1956).

Через классическую «испано-итальянскую» тему прошли многие современные композиторы (см., например, ту же

оперу Шебалина, «Дуэнья» Прокофьева, балет «Лауренсия» Крейна). Это исторически вполне обоснованно, так как в театральной музыке довольно прочно сложился определенный стиль с испанским колоритом, обусловленный излюбленным репертуаром русских театров. «Испанский» стиль импонировал огромной массе слушателей, что выработало устойчивые стилевые — художественные и зрительные — ассоциации. Можно сказать, что он воссоздавал саму атмосферу театра, с его чуть преувеличенными чувствами и страстями и огромной ролью в нем танцевально-го начала.

Жанр музыки для театра и кино непосредственно повлиял не только на оперы и симфонии Хренникова, но и на другие жанры — прежде всего балеты и оперетты. Балеты «Наш двор» и «Любовью за любовь» продолжают традицию открытого и красочного — «театрального» в этом смысле спектакля, где танцевальные эпизоды оттенены лирически-песенными. Музыка оперетт «Сто чертей и одна девушка» и «Белая ночь» обнаруживает еще больше сходства с музыкой для театра и кино. Здесь тоже есть сценическая речь. Разница между двумя жанрами только в пропорциях музыки и текста. В опереттах «вес» музыки несколько больше.

Театральная музыка Хренникова связывает и объединяет общими чертами два типа музыкально-сценических жанров — оперы и оперетты. Особенно ясно это выступает при сравнении музыкальной хроники «Белая ночь», где музыке отводится очень большая драматургическая роль, и комических опер «Мальчик-великан» и «Много шума из-за сердец», которые написаны как ряд сцен с разговорными диалогами. В этих операх тоже есть место и меткой остроте и зажигательному танцу.

Важнейшей приметой интонационного строя вокальной музыки Хренникова является достоверность музыки быта, преломленная через призму острого, индивидуального художнического видения. Эта черта характерна для многих русских композиторов. Она идет от Мусоргского с его конкретным и характеристичным письмом и наиболее ярко продолжена в творчестве Стравинского, Прокофьева и Щедрина, привносящих в бытовые жанры ту «перчинку», которая заставляет их оборачиваться новой, неожиданной стороной, обостряя выразительность и национальную характерность.

Русские композиторы нередко использовали определенный пласт музыкального быта в целях исторической достоверности. Мусоргский, как известно, создавая «Хованщину»,

интересовался старообрядческими напевами. Бородин, приступая к сочинению оперы «Князь Игорь», обращался к Стасову с просьбой отыскать для него образцы напевов потомков половцев.

В советской музыке, которая всегда стремится как можно полнее и правдивее запечатлеть сегодняшнюю жизнь, внимание к бытовому пласту музыкального искусства, использование сложившихся в бытовом музицировании особенностей песенного и танцевального жанров является также одним из существенных моментов. Это можно заметить как в крупных произведениях — некоторых симфониях Мясковского, Книппера и других авторов, опирающихся на современную народную песню, — так и в лирических миниатюрах.

Сравним два музыкальных отрывка, основой которых являются разные пласты бытовой музыки. Первый принадлежит В. Желобинскому — одному из предшественников Хренникова в плане оперной стилистики. Песня прохожего из его оперы «Мать» целиком выдержана в характере фабричной песни с ее надрывными интонациями. Лишь в заключительной каденции выделяется «терпкий» фонизм секстаккорда II низкой ступени.

7а [Moderato ♩=108] Песня прохожего

Про все скажу тебе одной, ду-

-ша моя, гармошка, хоть ты со мной во



тьме исч\_ной хоть ты поплачь нем\_ нож\_ ко.

76 Песня прохожего

что жизнь та\_ ка\_ я сквер\_ на\_ я

Другой пласт поднимает В. Гаврилин — представитель юного поколения. В его пьесе из фортепианного цикла «Деревенские эскизы» под названием «Загрустили парни» с юмором и убедительной достоверностью изображается сцена деревенского гуляния с балалаечными переборами и частушечными наигрышами. Однако это не подлаживание под определенные образцы, а опора на бытовой пласт музыки как средство художественного обобщения. Таких своеобразных звучаний, какие встречаются в пьесе Гаврилина, в подлинной деревенской частушке, конечно, не встретишь.

8 Lamento  $\text{♩} = 120$  Загрустили парни

*p esz.*



Для Хренникова музыка была является важнейшим материалом для создания образов героев в своих операх. Лишь в опере «Безродный зять» из-за удаленности событий (XVII в.) трудно найти эту опору на бытовой материал. В некоторой мере это компенсируется близостью хоров к «обиходному» пению.

Хренников — очень русский композитор. Национальная характерность проявилась и в отборе тем и сюжетов опер, и в своеобразии языка. Композитор обобщил широкий круг народных интонаций, воспринятых не в изучении фольклорных сборников, а непосредственно на слух и потому особенно органичных в мире его интонаций. В формировании его стиля большую роль сыграло и освоение русского классического наследия.

Из фольклорных богатств более всего Хренникова заинтересовал городской фольклор, своеобразная опоэтизированная «свободская лирика» (как не вспомнить тут, что на ином материале и в иных исторических условиях Чайковский предпочел крестьянской песне городскую и особое внимание уделял городскому романсу).

Романсная стихия побуждала к широкому мелодическому письму. Тяга Хренникова к мелодической кантилене была импульсом в обращении к бытовым жанрам. Черпая из богатейшего источника, композитор не боялся «низменности» этих жанров, по-своему их преломлял.

Опора на бытовые жанры характерна для эстетики так называемой «песенной оперы», получившей распространение в 30-е гг. Историческую необходимость интонационного сближения советской оперы с массовой песней подчеркивал Б. В. Асафьев (см. 8, с. 64). Поставленная в 1935 г. опера И. Дзержинского «Тихий Дон» сразу привлекла внимание современностью сюжета, сочностью музыкального материала, яркой лапидарностью хоровых эпизодов и демократичностью музыкального языка. Однако еще до этого сочинения были оперы, воплощавшие песенные принципы, — «Камаринский мужик» В. Желобинского (1933) и неоконченная опера М. Коваля «Земля встает» (1934).

Получив безоговорочную поддержку, принципы «песенной оперы» на какое-то время определили путь дальнейшего

советского оперного творчества. Вслед за «Тихим Доном» был написан «Броненосец „Потемкин“» О. Чишко (1937), «Поднятая целина» И. Дзержинского (1937), «Мать» Желобинского (1938), «Щорс» Г. Фарди (1938), «Мятеж» Л. Ходжа-Эйнатова (1937). Во всех этих разных по уровню мастерства и дарованию авторов произведениях песня является основным материалом музыкальных характеристик. Однако недооценка ариозных форм, развитых ансамблей, сухость речитатива и известное упрощение музыкального языка помешали «песенной опере» утвердиться на сцене. Тем не менее, Хренников не свернул с выбранного им пути. Данный жанр был наиболее близок его эстетическому кредо. Само обращение композитора к народной жизни, революционным событиям требовало песенных интонаций.

Наиболее ясно выражен принцип песенности в операх «В бурю» и «Мать», которые повествуют о важнейших для советского государства событиях — становлении колхозного строя в деревне и революционной борьбе. В комической опере «Безродный зять», как уже говорилось, это не столь заметно, хотя и она в целом песенна. А две последние оперы Хренникова — «Мальчик-великан» и «Много шума из-за сердец» целиком сотканы из песен, занимая промежуточное положение между собственно оперой и опереттой.

Однако само по себе претворение или цитирование народного материала недостаточно для воплощения художественно обобщенного образа. Оперы Хренникова представляют собой пример подлинно творческого подхода к материалу. Интонационный пласт бытовой музыки не только выполняет роль достоверного фона, но и активно используется композитором в музыкальном развитии, в построении больших сквозных сцен.

Показательна в этом отношении песня девушек из 1-й картины оперы «В бурю» («Я надену платье бело»). Она сразу вводит в атмосферу действия, рисуя быт небольшого тамбовского села и окрашивая все происходящее национальным колоритом. Мелодия предельно проста — в духе частушечных наигрышей. Особую мягкость и выразительную светотень сообщает диатоническому напеву сопоставление минорного тонического трезвучия и мажорного трезвучия VII низкой ступени в натуральном ладу. В конце фраз происходит ладовая модуляция в D-dur — тональность VII ступени. Секундовое смещение устоя к концу напева является, как известно, одним из характерных штрихов русской песни (см. 36, с. 61). Но Хренников не просто достоверен в передаче музыки быта. Он поэтизирует ее, как бы «пропускает сквозь себя», окутывая, казалось бы, немудре-

ный напев дымкой искренней, лирически-взволнованной задушевности.

Очень выразительной и тонкой деталью в песне девушек является кульминационный момент, который приходится на «зависающий» в фермате звук *fis*. Этот звук накладывается на трезвучие G-dur, что образует изысканно-красочное звучание большого мажорного септаккорда. Здесь, как в фокусе, собираются нити двух ладовых центров притяжения — G-dur и D-dur, представленного тонической терцией.

Песня девушек

в [Andantino (alla breve)  $\text{♩} = 84$ ]

1. Я на-де-ну пла-тье бе-ло, го-лу-ша-лок  
го-лу-бой. Хоть те-бе и на-до-е-ло,  
по-ве-ду гу-лять с со-бой.

Живописная песня девушек выполняет драматургическую роль. Она служит рефреном, поскольку проходит в 1-й картине еще дважды, объединяя весь материал картины в целостную и законченную форму.



Сходный драматургический принцип построения большой сцены Хренников осуществляет в 1-й картине оперы «Мать». Активную роль в ней играет песня «Осень темная, темь ненастная», исполняемая за сценой. Она звучит трижды, становясь, таким образом, рефреном. Эта песня в характере городского романса — символ русского повседневного быта рабочей слободки с ее тоской и пьяным надрывом.

„Осень темная“

10 [Moderato  $\text{♩} = 108$ ]

О - сень тем - на - я, темь не -

- наст - на - я за - то - пи - ла до - ро - ги - пу -

- ти; до - ля горь - ка - я, жизнь не -

- счаст - на - я, ни - ку - да от не - е не уй - ти.

Еще один пример включения песни как средства динамизации и драматизации оперы — песня «Довольно нам горя». Первый раз она появляется как жанровый штрих, рисующий обстановку и сферу действия (2-я картина). Вторым раз, в сцене демонстрации, она является фоновым эпизодом (5-я картина). В сцене суда (7-я картина) эта песня — обобщающий образ рабочих, музыкальная эмблема революции. Песня, использованная в действенной, узловой по своему значению ситуации, может стать могучим драматургическим фактором, а иной раз — настоящей вершиной оперы.

Динамизация песни происходит у Хренникова драматическим способом — как прием отстранения действия — и в виде варьирования — фактурного и гармонического. Нередко песня воздействует на процесс музыкального развития. В опере «В бурю», например, та или иная песенная мелодия определяет интонационный «климат» ряда близлежащих сцен — «Я надену платье бело», песня партизан, ариозо Аксиньи и другие.

## **2. Интонационно-мелодический тематизм.**

**Лейтмотивы, тематические реминисценции и кадансы.**

**Интонационные скрепления крупных форм**

В музыке Хренникова всегда привлекает яркая, запоминающаяся мелодия. Ее своеобразие кроется в выразительности типично хренниковских, свежих интонаций при явной опоре на национальную основу, народно-песенное искусство.

Вокальная мелодия Хренникова очень кантиленна; чрезвычайно точно следуя за текстом, почти не прибегая к распевам слогов, она всегда широка и свободна. При плавном характере, построенная на опевании ладово значительных, опорных звуков, она включает широкие скачки, часто по аккордовым тонам. Мелодия в своем движении обрисовывает далеко отстоящие друг от друга точки. В. А. Цуккерман, исследовавший музыку Чайковского, удачно назвал аналогичное явление в мелодике Чайковского «опеванием пространства» (119, с. 18).

Для Хренникова, как мы отмечали, очень характерна опора на бытующие интонации городского пласта народной песни. Не случайно можно порой заметить своеобразные точки соприкосновения музыки композитора с авторами песен даже первой половины XIX в. — Гурилевым и Варламовым. Отсюда ведут происхождение сразу доходящие до сердца слушателей, иногда несколько чувствительные интонации, заставляющие вспомнить русский старинный романс.

Многие из таких мелодических оборотов приобрели у Хренникова лейтинтонационное значение, так как встречаются в его песнях, написанных в разное время. Можно выделить четыре таких лейтоборота. Первые два связаны с интонацией опевания. Аккордовый звук находится на слабой доле такта, и метрический акцент приходится на один из опевающих звуков, образуя непрigотовленное задержание. Это придает мелодии особую плавность и легкость.

Такая интонация звучит, например, в Песне о Москве и Песне Кузьмы и Глаши из кинофильма «Свинарка и пастух».

115 [Moderato] Песня о Москве

По-зна-ко-ми-ла нас, по-дру-жи-ла

116 [Moderato] Песня Кузьмы

Эх, гла-фи-ра, гла-ля де-ви-ца

Интонационное сходство — характерное выразительное задержание и опевание квинтового тона субдоминанты — дополняется и сходной поначалу гармонической канвой. Однако в Песне о Москве песенная мелодия получает совсем иное, нежели в Песне Кузьмы и Глаши, освещение благодаря гармонии. В такте 3 примера 11а вместо ожидаемой гармонии II ступени звучит увеличенное трезвучие на басу *Gis*. Строго говоря, этот *Gis* следовало бы писать как *As*, получая, таким образом, II низкую ступень. Но в данном случае *Gis* интонационно оправдан. Слух наш запомнил в мелодии ход по ступеням трезвучия C-dur (субдоминанта в G-dur), и возникающий *Gis* воспринимается как некое пе-

речение, придающее кадансу индивидуальную характерность и неповторимость.

Сходная интонация обращает на себя внимание в Балладе из «Дон-Кихота», «Песне о песне» и других. Здесь примечательно выразительное задержание квинтового тона II низкой ступени.

Баллада о Мерлине

124 [Moderato]

сме - я - лась от кро - вен - но над

*dim.*

стра - стью кол - ду - на.

*dim.*

Песня о песне

126 [Moderato]

и пес - ня вдруг, как ми - лый друг, при - дет.

*dim.*

Второй лейтмотив — энергичные и, в то же время, певучие ходы по аккордовым звукам. Часто в основе такого распева лежит доминантсептаккорд (см. Первую песню Глаши и Песню о Москве из кинофильма «Свинарка и пастух», песню «Но дело не в этом, друзья» из кинофильма «В шесть часов вечера после войны» и другие):



13a [Tempo di Valse]

Первая песня Глаши

ку\_ шай\_ те пи\_ шу мо\_ ю

13б [Moderato]

Песня о Москве

по ка\_ кой ни прой\_ ду я тра\_ ве

Третья лейтинтонация связана с оборотом, где вместо тоники звучит трезвучие III ступени. Особенно выделяется интонационно-гармонический момент перехода трезвучия III ступени в доминантсептаккорд к субдоминанте (см. Первую песню Глаши, «Москву», Балладу и другие).

14a [Tempo di Valse]

Первая песня Глаши,

ты у\_ же сло\_ пал дру\_ жи\_

-ще? Дай, я те\_ бе по\_ до\_ лью.



Доминанта как бы подготавливается и оттеняется по контрасту минорным трезвучием, лежащим терцией выше. Интересно, что данный оборот встречается у Хренникова не только в песнях. Очень заметную роль он играет, например, в опере «Мать». В песенных эпизодах — арии Весовщикова из 2-й картины, дуэте Павла и Находки из 4-й картины, оркестровом эпизоде пляски из 5-й картины и других — нередко мелькает последование VII, V и I ступеней. Тонкая, неброская прелесть этого оборота заключается в мягкой светотени, мажороминорном сопоставлении аккордов.

Следует отметить и еще одну мелодическую интонацию. Она более всего заметна в кадансовых оборотах и близка стилистике русско-цыганского романса. Композитор фиксирует внимание слушателя на терцовом тоне лада (в это время обычно звучит доминанта с секстой), который идет в тонику либо поступенно, либо через нисходящий скачок к VII или V ступени.

„Как соловей о розе“  
(№ 5)

15а [Moderato]



Песня Шуры

15б [Allegretto]



„Но дело не в этом, друзья“

15в [Con moto]



„На грозную битву вставайте“

15г [Marciale]



При опоре на бытовой пласт музыки Хренников сравнительно редко прибегает к цитатам. В опере «В бурю» есть лишь одна народная песня «Во кузнице». В опере «Безродный зять» в оркестровом актракте к 5-й картине использована песня «У ворот, ворот батюшкиных». Пожалуй, больше всего цитированного материала содержится в опере «Мать», куда композитор включил отрывки из революционных песен «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка» и «Марсельеза». Однако подавляющее большинство песен в операх Хренников сочиняет сам, причем они очень точно передают в художественно обобщенном плане атмосферу действия и колорит данной эпохи.

В операх Хренникова песня нередко заменяет арию или монолог, но благодаря удивительному разнообразию песенной интонации, гибкому сочетанию разных интонационных пластов музыка не производит впечатления монотонности. Уже самое начало оперы «В бурю» демонстрирует сплав крестьянской и городской песенности с ариозностью, с современными интонациями.

Песня девушек, открывающая действие, обязана своим происхождением русской частушке, в то время как песня Листрата («У меня отсюда к югу») с ее широкой свободной мелодией близка лирическим песням Хренникова. Кульминацией же всей 1-й картины становится мужественная, энергичная партизанская песня («Строй ряды, смыкай отряды»), написанная не без влияния знаменитого хора «От края и до края» из «Тихого Дона» И. Дзержинского. В основу ее положена маршевая поступь советской массовой песни.

Дует Наталии и Леньки в конце картины («Наглядеться не успела») воссоздает атмосферу задушевности и сердечности, царящую в самом начале. Это эмоциональное состояние продолжено в двух ярких эпизодах, связанных с образом Леньки, — его колыбельной в 4-й картине и песне «Из-за леса светится» в финале оперы. Ласковая колыбельная звучит особенно мягко и тепло после очень напряженной драматической сцены объяснения Наталии и Леньки<sup>1</sup>. Песня Леньки «Из-за леса светится» покоряет тонким лиризмом, сочетающимся с русской удалью. Здесь слышны отголоски частушечных наигрышей, что сближает ее с песней девушек в начале оперы. Сходные общие контуры мелодии, опирающейся на I, V и VI ступени, и одинаковая тональность дополняют это сходство.

<sup>1</sup> Отметим интонационную близость многих оборотов Колыбельной с «Прощальной комсомольской» братьев Покрасс.

Органичного синтеза русской народной песенности и ариозного стиля достигает Хренников в ариозо Аксиньи («Разлетелись соколы») из 2-й картины. С русской крестьянской песней его связывает свободный метр — чередование трехдольного и двудольного размера. Характерны и остановки на долгом протяжном звуке — квинте лада. Мелодическое ядро ариозо представляет собой типично русскую попевку в объеме кварты. Ариозо Аксиньи является подлинной «жемчужиной» вокальной музыки Хренникова.

Здесь взаимодействуют сложные гармонические средства. В натуральный е-moll, насыщенный характерными интонациями причитаний, посредством сдвигов введены далекие тональности B-dur и As-dur. При всей краткости их звучания, они заметно выделяются и закрепляются в памяти благодаря повторению.

16 [Andante sostenuto  $\text{♩} = 44$ ] Ариозо Аксиньи

*p*

Раз\_ге\_те\_лись со\_ко\_лы в раз\_ны\_е сто\_ро\_нуш\_

*pp*

\_ки, го\_за\_бы\_ли, бро\_си\_ли гнез\_дыш\_

\_ко ро\_ди\_мо\_е.



Опера «Безродный зять» обозначила новый этап в творчестве Хренникова — поворот к классической трактовке оперного жанра. Песенная интонация определяет форму построения отдельных сцен не в такой степени, как в первой опере. Но бытовой музыкальный фольклор и здесь остается важной интонационной основой. Так как эта опера комическая, то стилизация бытовой музыки здесь выполнена в характере буффонады и включается в общую ткань легкого, стремительного комического спектакля.

Собственно, песенные жанры отличаются большим разнообразием. Песня стрельца в начале оперы («Прощай, сырная неделя») сразу вводит в праздничную атмосферу народного гулянья. В ней слышится залихватская интонация солдатских песен типа «Солдатушки, бравы ребятушки». Красочная гармония, изобилующая мажороминорными сопоставлениями, быстро сменяющимися тональностями, создает выразительный фон, предваряет шутливый, скомороший тон всей оперы.

Трио мужиков из этой же сцены («Нынче солнышко подымалось»), также ярко национальное по колориту, близко жанру причета. Пятидольный метр (<sup>5</sup>), секвенцирование одной мелодической ячейки воссоздает конкретные жанровые признаки. Общий эмоциональный тонус трио близок некоторым хорам Мусоргского (в частности, «На кого ты нас покидаешь» из «Бориса Годунова»).

Скерцозное начало ярко проявляется во втором трио мужиков — «Тень-тень, веретень», музыка которого имеет очень важное драматургическое значение. Она ставит последнюю «точку» в действии, заканчивает всю оперу, перекидывая «арку» к началу. Веселая, солнечная танцевальная тема является ключом к трактовке основной образной сферы произведения. Это трио возрождает традицию театрализованных скоморошских представлений — все участники спектакля обращаются непосредственно к зрителю, комментируя благополучную развязку («Коли свадьба да венец, тут уж повести конец»). Такой прием обращения от первого лица в конце повествования типичен для многих русских сказок.

Многообразие песенных жанров и их стилистических истоков в операх Хренникова вполне логично. Композитор стремится не столько к исторической достоверности материала, сколько к художественно оправданному его включению. Здесь находит отголоски музыка самых разных жанров, но все это подчинено одним выразительным целям. В «Безродном зяте», например, рядом находятся плясовые крестьянские песни (в том числе народная песня «У ворот,

ворот» в оркестровом антракте к 3-й картине) и песенно-романсовые эпизоды (в партиях Фрола, Варвары и Нащокина), архаичное «обиходное» пение (начало 6-й картины и хор за сценой) и лирическая колыбельная, построенная на интонациях современных песен (Колыбельная Лаврушки).

Характерной бытовой деталью, фоном, на котором развивается действие, является мягкое, очень выразительное пение крепостных девушек. В женских хорах, открывающих 3-ю, 4-ю и 5-ю картины, русская песенность преломлена через оперные традиции русских классиков. Все три хора близки не только по эмоциональному тону, но и интонационно — начальным мелодическим оборотом (опевание V ступени).

Еще один песенный эпизод в опере «Безродный зять» — дуэт Фрола и Нащокина из 1-й картины («Нам с тобою молодость»). Это образец светлой и жизнерадостной песенной лирики. Плавный ритм вальса, широкий охват мелодического рисунка, основой которого является движение по аккордовым звукам, — все это приметы многих песен Хренникова. Но в отличие от песен, дуэт отмечен красочной тональной «игрой», неожиданными секундowymi сдвигами в кадансах — D-dur — Des-dur, Ges-dur — F-dur и т. д.

Анализ вокальной мелодики опер Хренникова очень удобно проводить на примере лейтмотивных связей. Этим можно достигнуть сразу несколько целей. Во-первых, в лейттемах обычно концентрируется наиболее яркий и характерный с точки зрения стиля музыкальный материал. Во-вторых, сам по себе вопрос о типе и своеобразии интонационных связей в операх Хренникова, до сих пор еще совершенно не затронутый в музыковедческой литературе, представляет огромный интерес, так как он неразрывно связан с общими особенностями стиля композитора и вскрывает специфические черты трактовки оперного жанра и понимание его эстетической сущности.

Для Хренникова не характерно использование развитой лейтмотивной системы. Лишь несколько тем в его операх получают лейтмотивное значение. Их обычно отличает мелодическая широта, «распетость» и продолжительность звучания в отличие от кратких тем-характеристик. В этом смысле Хренников ближе скорее к Чайковскому, нежели к Римскому-Корсакову. Нередко лейттемой становится целиком вся ария или хоровой эпизод (например, ария Фрола из оперы «В бурю», хор «Довольно нам горя» и ариозо Нилковы из оперы «Мать»).

Еще одна особенность стиля Хренникова заключается в том, что многие лейттемы появляются впервые не в оркест-

ре, а именно в вокальной партии и лишь потом возобновляются в инструментальном звучании. Это объясняется особым вниманием композитора к вокальной стороне оперы. Оркестр при всей его выразительности и красочности никогда не претендует на роль главного компонента. Музыка хренниковских опер прежде всего глубоко вокальна по природе, что отражается в особенностях мелодии, гармонии, а также в соотношении звучания оркестра и человеческого голоса.

В опере «В бурю», пожалуй, меньше, чем в других операх Хренникова, используются лейттемы. Таковыми можно считать лишь тему любви Наташи и Леньки, тему антоновцев и тему Фрола. Но интонационные связи представлены гораздо шире. Они прослеживаются в тематических реминисценциях, обрамлениях больших сцен одним музыкальным материалом, в сходных мелодических оборотах и каденциях. Помимо хора девушек «Я надену платье бело», играющего роль рефрена в 1-й картине, следует назвать песню Антонова с хором («То ли солнышко не светит») из 3-й картины<sup>1</sup>, также создающую контрастный фон в действии и являющуюся рефреном.

Тема любви Наташи и Леньки впервые появляется в 3-й картине. Она передает, собственно, и любовь, и отчаяние Натальи. Выразительная напряженная мелодия в оркестре лучше всяких слов «дорисовывает» эмоциональное состояние главной героини. Для Хренникова типичны такие оркестровые дополнения в паузах, когда накал чувств особенно высок<sup>2</sup>:



<sup>1</sup> Отметим интонационное сходство с русской народной песней «То ли утро, то ли вечер».

<sup>2</sup> Б. В. Асафьев отмечает у Хренникова свойство нагнетать лирику до мощных кульминаций, проводя параллель с аналогичным явлением в советских симфониях, а также с некоторыми песнями с их повышенно напряженным тоном (см. 8, с. 66).



По своей образной лирико-драматической сфере эта тема близка теме Фрола, впервые появляющейся в его арии из 3-й картины («За что надругались надо мной»), где оживают величавые «сусанинские» интонации. Речевая выразительность повторяющегося начального звука (квинты лада) сочетается с широким секвентным распевом. В гармонии выделяются красочные мажороминорные сопоставления.

Ария Фрола

16 Andante sostenuto (alla breve)  $\text{♩} = 60$

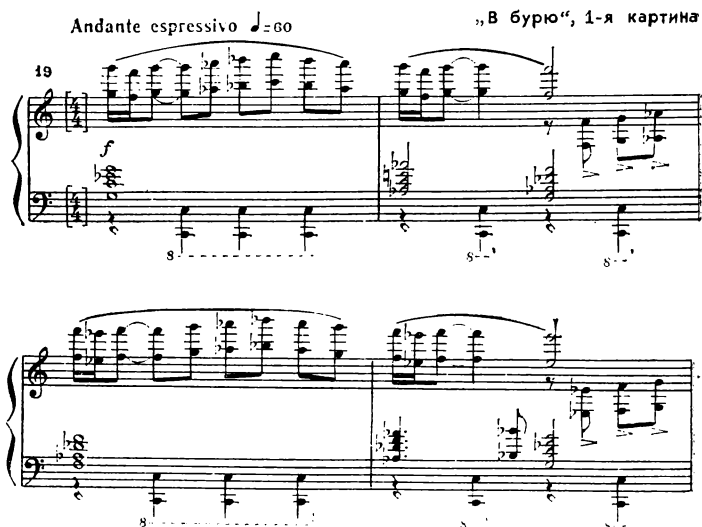
За что над - ру - га - лись на - до

мой; над се - до - ю мо -

- ей го - ло - вой?

Тема Фрола приобретает обобщенный характер темы народного бедствия. Именно так она звучит сначала в увертюре, а затем в финале 3-й картины. А в сцене убийства Фрола (6-я картина) из темы вычленяются отдельные обороты, которые тонут в стремительных пассажах оркестра.

Очень выразительна в опере характеристика антоновцев, обрисованных обобщенно-мрачной темной краской — отдаленным глухим набатным звоном в низком регистре. Он звучит как отходная всему уходящему, но яростно сопротивляющемуся миру. Эта тема впервые появляется в 1-й картине, предвещая приход Антонова, и в дальнейшем каждый раз звучит в переломные моменты действия, резко «подстегивая» сценический ритм<sup>1</sup>. Лишь дважды в опере, в 1-й и 3-й картинах, набатный звон совмещается с выразительной мелодической фразой, звучащей как стон народного горя. В остальных эпизодах лейтмотив антоновцев, лишенный мелодической яркости, несколько тускнеет.



В опере «В бурю» лейттемы как таковые при всем их большом значении не несут основной нагрузки в общем драматургическом конфликте. Они лишь подчеркивают типические черты того или иного образа. Лейттемы, например, никак не связаны с главной сюжетной линией оперы — ста-

<sup>1</sup> В монологе Сторожева «Идут с севера люди» выделяется глубокий оstinатный бас, который благодаря предшествующему музыкальному материалу связывается с характеристикой антоновцев.

новлением Советской власти. Они звучат не больше трех раз, но сразу запоминаются благодаря мелодической яркости и выпуклости.

Композитор впервые ввел в этой опере существенный для его стиля прием кратких тематических реминисценций, которые объединяют сходные по эмоциональному состоянию сцены, но не связаны с определенным лицом или ситуацией. Так, например, в финале оперы (6-я картина) в момент борьбы Ленки со Сторожевым вновь звучат в оркестре короткие стонущие фразы на фоне тремоло в басу. Этот материал запомнился еще во 2-й картине, в один из самых драматических и напряженных моментов действия.



Тематические реминисценции наряду с лейтмотивами играют формообразующую роль, придавая всему произведению музыкальную целостность. Цементируют целое и отдельные мелодико-гармонические обороты, каденции. Не вызывая образно-эмоциональных ассоциаций, которые сопутствуют лейтмотивам или реминисценциям, эти обороты подчеркивают необычайную слитность, спаянность музыкальной ткани хренниковских опер. Это весьма характерный стилистический штрих, поскольку мы здесь вплотную подошли к общей проблеме интонационной природы музыки Хренникова.

Интонационная общность оперы «В бурю» является следствием чуткого «вслушивания» композитора в бытующий интонационный строй. Вместе с тем многие обороты вовсе не являются приметой лишь данного сочинения, а вообще присущи творческой манере Хренникова. Немало похожих интонаций можно встретить, например, в его песнях. В данном случае здесь вскрываются глубоко нацио-



нальные корни музыки Хренникова, ее связь с русским народным песенным искусством.

Одна из таких лейтмотивов, пронизывающих всю оперу, начинается с певучей терции мажорного трезвучия, особо выразительной, если до этого преобладал минор. Этот звук некоторое время выдерживается и опеваётся, а затем переходит в широкий мелодический распев. Данная интонация объединяет такие разные по характеру музыкальные отрывки, как песня девушек, песня партизан, второй дуэт Натальи и Ленки из 1-й картины и хор «Пахать бы теперь» из 6-й картины.

# Песня девушек

21а [Andantino (alla breve)  $\text{♩} = 84$ ]

*mf*

Вь-я\_ де-м мы\_ с то\_ бо\_ ю к реч\_ ке

*p* *espress.*

на зе\_ ле\_ ный на гу\_ жок

[Marciale  $\text{♩} = 132$ ]

21б

О\_ ро\_ ки\_ нем их за\_ са\_ ды

Песня партизан

21<sup>в</sup> [Allegro  $\text{♩} = 160$ ]  
ЛЕНЬКА

Второй дуэт Наташи и Ленки

Все до- ска - жешь, что тре - во - жит,

Все до- ска - жешь до кон - ца.

21<sup>г</sup> [Adagio  $\text{♩} = 40$ ]

*dim.*

Хор

Б. Теп- ло да дож-ди, ту- ма- нит-ся пар, и -

-дет от зем-ли и вла- га и жар. Эх,

Во всех этих примерах терцовый тон мажорного аккорда является кульминационной точкой, самым высоким звуком, после которого осуществляется плавный спуск на основе подчеркнуто симметричной периодичности. В гармонии происходит цепь секвентных отклонений. И в песнях Хренникова немало подобных описаний ладово и конструктивно значительных звуков, что весьма близко стилистике городского романса с его известной аффектированностью.

Интонации городского фольклора взаимодействуют в мелодике Хренникова с чисто крестьянскими народно-песенными интонациями. В тех же вышеприведенных примерах обращает на себя внимание типичное для русской частушки или плясовой песни хореическое окончание фразы нисходящим ходом на терцию к тонике.

Вторая лейтинтонация в опере «В бурю» также связана с терцовой каденцией. Она прослеживается в песне Листрата («У меня отсюда к югу»), втором дуэте Натальи и Ленки из 1-й картины и в песне Ленки («Из-за леса светится») из 6-й картины.

Песня Листрата

22a [Moderato (alla breve)  $\text{♩} = 96$ ]

у-лыб-нет-ся-серд-це-свя-жет,

а-об-ни-мет-в-плен-возь-мет,

*cresc.*

226 [Allegro  $\text{♩} = 160$ ]

Второй дуэт Наташи и Леньки

ЛЕНЬКА

Лень\_ ка твой, как толь\_ ко смо\_ жет,

по\_ сту\_ чит\_ ся у крыль\_ ца.

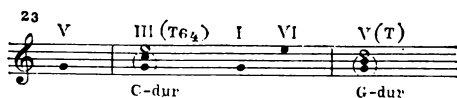
228 a tempo [Allegro non troppo  $\text{♩} = 136$ ]

Песня Леньки

по\_ гля\_ жу я, нет ли сле\_ да, нет ли сле\_ да бан\_ дю\_ ка

Третья интонационная группа, мелодически родственная второй, содержит широкий секстовый ход, характерный для многих русских песен, связанных с образами простора, воли. Выразительную секстовость русской музыки отмечал Б. В. Асафьев (см. 4, с. 198). О большой роли мажорной сексты как интонации силы и мощи пишет также М. С. Друскин (см. 29, с. 47). Он проводит сравнительный анализ многочисленных примеров народных революционных песен и хора «Славься» из «Ивана Сусанина» Глинки, являющегося образцом претворения народно-песенного стиля, выделяя два типичных положения мажорной сексты в начальном мотиве русской песни — либо ход с V ступени на III ступень, утверждаемую на сильной доле

такта (иногда он частично заполняется квартовым скачком, так что получается  $T_{64}$ ), либо ход с I ступени на VI ступень с возвратом на сильной доле к V ступени (нередко трактуемой как квинта тоники).



Данное явление специально исследуется Л. А. Мазелем, который подметил связь секстовости с кантиленностью мелодий гомофонного склада, их широтой, мягкостью, «консонантностью», гармонической наполненностью. Общие предпосылки распространения секстовости совпадают с национальными особенностями стиля русской песни (см. 54, с. 58—60; 56).

Характерная секста в маршевой, энергичной песне партизан и лирической мягкой колыбельной Леньки из оперы «В бурю» восходит к тому же источнику.

24a [Marciale ♩=132] Песня партизан  
Т. Б.

Спел бы песню, да не знаю

колыбельные слова

В русской народной музыке интонация мажорной сексты через ход от V ступени к III нередко частично заполняется скачком вверх на кварту. При этом возникает мажорный квартсекстаккорд, который звучит особенно светло и мощно. Эта интонация более всего избирается для начального эпического запева, определяющего основной образ песни.

В песнях Хренникова подобная секстовость образуется несколько по-иному. В основе интонационного комплекса лежит секвенцирование терцового мотива с характерным широким броском голоса в верхний регистр на большую сексту. Такой мелодический оборот отодвигается ближе к каденциям, всегда особенно заметным и выразительным в музыке Хренникова.

Примечателен кадансовый ход в обоих примерах с восходящим скачком к верхней мелодической тонике после поступенного спуска, который является типичной приметой советской массовой песни. Усвоенные от казачьего или украинского фольклора, эти кадансы прочно вошли в советский песенный быт.

Отмеченные интонационные связи так или иначе перекидывают арку к 1-й картине, которая является важнейшим драматургическим и интонационным «тезисом» всей оперы.

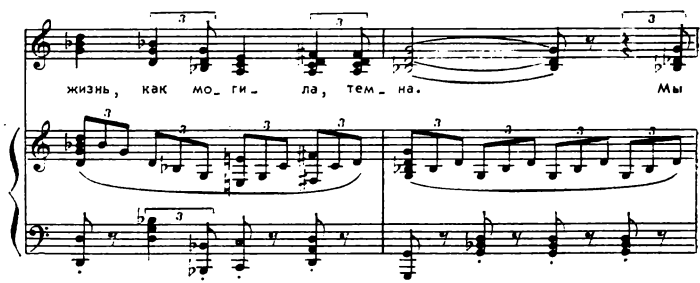
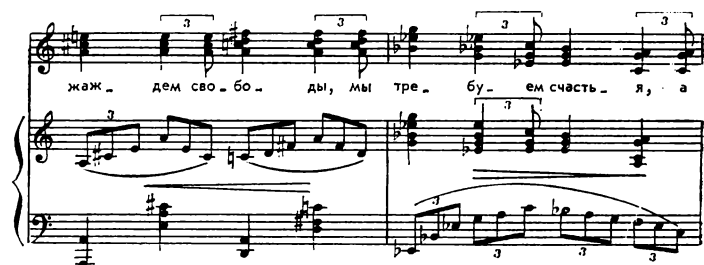
Нечто подобное происходит и в опере Хренникова «Безродный зять». Но музыкальный язык этого сочинения весьма отличается от музыкального языка оперы «В бурю», поэтому, нарушая хронологическую последовательность, рассмотрим прежде особенности лейтмотивной системы в опере «Мать», которая во многом перекликается с первой оперой Хренникова.

Интонационные связи в опере «Мать» очень богаты и охватывают всю музыкальную ткань. Как и в первой опере Хренникова, они действуют на трех разномасштабных уровнях: 1) собственно лейтмотивы; 2) тематические арки и обрамления; 3) отдельные мелодико-гармонические обороты, не обладающие структурной законченностью и не имеющие прикрепленности к тому или иному образу.

Особенностью лейттем этой оперы является их преимущественно вокальный характер. Тема определенной арии, ариозо или хора целиком повторяется в других местах оперы и приобретает, таким образом, лейтмотивное значение. Одним из таких лейтмотивов становится тема хора «Довольно нам горя» из 2-й картины. Она не только является характеристикой революционеров, но и обобщает важнейшую в этой опере интонационную сферу русской революционной песенности. Стилистическая близость к революционной песне прослеживается в четкой маршевой основе, певучем секстовом запеве с движением от V ступени к III, в характере мелодического рисунка с его «раскачиванием» на опорных ступенях лада и затем берущимся рывком широким ораторским возгласом.







Само строение куплета, состоящего из четырех фраз, тональный план типичны для многих революционных песен. Как отмечает в исследовании этих песен М. С. Друскин, первая фраза бывает обычно минорной с возвращением к нижней мелодической тонике, во второй происходит отклонение в мажор, третья звучит в субдоминантовой сфере, а в четвертой фразе возвращается основная тональность (см. 29, с. 50).

Наряду с чертами интонационно близкими к революционным песням, что позволило включить эту тему в сцену демонстрации вместе с подлинными песнями — «Марселье-

зой», «Варшавянкой», «Смело, товарищи, в ногу», здесь есть и типично хренниковский штрих — свежий, запоминающийся каданс, где перед доминантсептаккордом звучит мажорная (дорийская) субдоминанта.

Каданс с параллельным соединением трезвучий звучит несколько жестковато при всей обычности мелодического хода. Такой каданс не раз был «опробован» Хренниковым в песнях (см., например, «Три сына» из кинофильма «Товарищ Арсений» и «Дорогие мои мальчишки» из кинофильма «Додумался — поздравляю»).

Тема революционеров не подвергается в опере интенсивному музыкальному развитию. И во 2-й, и в 5-й, и в 7-й картинах она звучит постоянно в тональности g-moll<sup>1</sup>. Этот лейтмотив выполняет очень важную драматургическую функцию, концентрируя действие на узловых моментах и проходя сквозной нитью через всю оперу.

Укажем попутно, что к сфере вокальных тем, характеризующих революционеров, примыкают и две оркестровые темы. Фанфарная тема проходит в опере трижды (во 2-й, 4-й и 5-й картинах), являясь выразительным фоном для речитативных, быстро развивающихся сцен и конденсатором драматически-конфликтных ситуаций.

26 Allegro molto  $\text{♩} = 152$

„Мать“, 2-я картина



Другая тема представляет собой наиболее близкий для Хренникова тип широкой мелодической кантилены, в которой сплавлены ораторски-патетические и песенно-романсовые интонации. Она не носит столь обобщающего характера, как, например, тема хора «Довольно нам горя», но не случайно ею торжественно и мощно заканчивается вся опера (Хренников усилил глубоко оптимистический вывод пьесы Горького). Эта тема вся устремлена вперед, полна душевного порыва. Она появляется впервые в оркестре во время речи Павла на суде (7-я картина), дополняя речитативно-декламационную вокальную партию, однако начальное мелодическое ядро с восходящим широким скачком формируется несколько раньше, непосредственно в монологе Павла.

<sup>1</sup> Исключение составляет начало 7-й картины (здесь лейттема проходит дважды), где она появляется в *fis-moll* у оркестра и звучит отрывисто и напряженно.

27 [Andante  $\text{♩} = 72$ ]

7-я картина

Павел

Бун-то-вщи-ка-ми вы на-зва-ли нас про-тив ца-ря. Не

*trp* *cresc.*

Интересно, что в дальнейшем секвентном развитии тема обнаруживает интонационное сходство с дуэтом Павла и Находки из 4-й картины («Друзья идут»), который полон такой же активной молодой энергии, как и тема революционеров.

Иной музыкальный материал избран Хренниковым для характеристики Ниловны. Лейттемой становится весь материал ариозо Ниловны из 2-й картины («Нет, господи, молиться не могу»). В нем сконцентрирован ариозно-романсовый интонационный строй, который занимает в опере важнейшее место после революционной песенности.

28 [Adagio  $\text{♩} = 66$ ]

Ариозо Ниловны

Нет, гос-по-ди, мо-литься не мо-гу!

В чем ка-яться, о чем те-бя про-сить?!

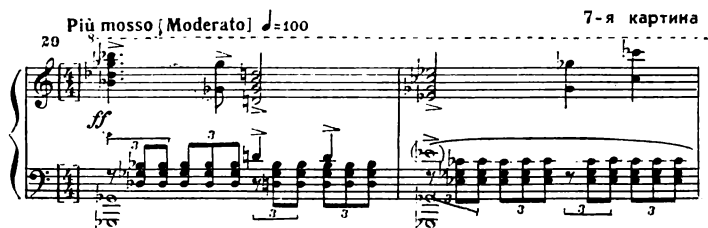
*trp*

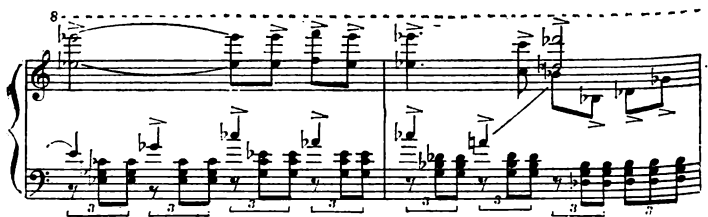
Проникновение интонаций городского романса в ариозный стиль — характерная черта письма Хренникова. Она

в полной мере проявилась еще в первой его опере. Тему, Ниловны сближает с городским романсом выразительная повторяющаяся малосекундовая интонация «вздоха», оканчивающая фразу, плавный поступенный спуск после яркой кульминации, наконец — общий характер эмоционально открытого, страстного монолога. Но, вместе с тем, Хренников вовсе не стремится использовать сам жанр городского романса, как, например, в песне «Осень темная». Здесь близки стилю романса лишь общий эмоциональный строй и отдельные обороты.

В последнем своем проведении тема непосредственно выливается в песню «Смело, товарищи, в ногу», обнаруживая внутреннюю, подспудную близость с интонационной сферой революционной песни. Революционная песня имеет, как известно, много стилистических источников. Одним из важнейших является, в частности, городской песенный фольклор, на связь которого с темой Ниловны мы уже указывали.

Другая вокальная тема характеризует любовь Сашеньки и Павла. Она также получает развитие на протяжении всей оперы (2-я, 4-я, 6-я и 7-я картины). Лейттемой любви становится мелодия дуэта из 2-й картины, которая в дальнейшем появляется лишь в оркестровом звучании. Музыка дуэта написана в оперных традициях русских классиков, многое здесь напоминает, в частности, лирические страницы Чайковского. Широкая кантиленная мелодия, окрашенная в романтически-взволнованные тона, постепенно разворачивается, меняя свой облик. Хрупкая и нежная вначале, она приобретает страстно-патетический характер. Так она звучит в кульминационном проведении в 7-й картине, где отдана целиком оркестру, выступающему здесь на первый план. Большой оркестровый эпизод очень выразителен, некоторая прерывистость и расчлененность музыкальной речи, свойственная теме дуэта, сменяется широким мелодическим разливом.





Во многих произведениях Хренникова встречается такой тип мелодий, льющихся словно на одном дыхании и наполненных теплым и возвышенным чувством. Можно сравнить, например, данную тему с темой любви из балета «Любовью за любовь». Общность их зиждется не на интонационном родстве, а на близости характера и способа развития. Она кроется также в том, что тема дуэта скорее инструментальна, чем вокальна по своему складу.

Наконец, следует отметить характеристики Находки и Весовщикова. Музыкальный материал песни Находки («Та ли хата») и арии Весовщикова («Уйти бы мне в Сибирь») из 1-й картины возобновляется затем в опере в оркестровом звучании лишь один раз, но благодаря яркости он запоминается и воспринимается как полноценная лейттема. Это прежде всего связано с ясно ощутимыми национально-жанровыми моментами, которые Хренников включает в характеристики названных персонажей. Жизнелюбие и юмор украинца Находки переданы через жанр гопака. Близость к украинскому танцу проступает в мягких «приседающих» акцентах на сильных долях тактов, в ритмическом дроблении сильной доли. Нужного эффекта композитор достигает в данном случае не столько развернутой музыкальной характеристикой, сколько при помощи стилистического контраста, противопоставляя песенно-ариозный стиль танцевально-жанровому началу.

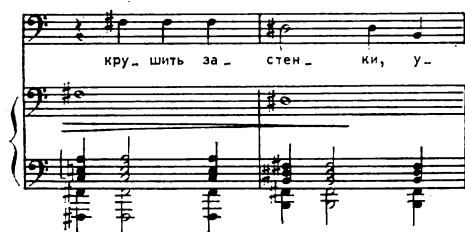
30 [Andante  $\text{♩} = 66$ ]  
*р* НАХОДКА

Та ли ха\_ та и\_ ли нет, стук\_ нем раз в сте\_ кло.



В арии Весовщикова претворен другой интонационный пласт, связанный с крестьянской песенностью. Особенно это ощутимо в первом разделе арии с ее суровым натурально-ладовым колоритом. Красочное мажороминорное сопоставление тонического трезвучия и трезвучия VII ступени, характер мелодического рисунка, опорой которого являются I, V и VII ступени, даже тональность е-moll — все это очень напоминает песню девушек из оперы «В бурю», также тесно связанную с народно-песенными образами.





От всех названных тем резко отличается по стилю короткая инструментальная тема, основанная на тритоне. Она характеризует враждебные революционные силы и звучит одновременно грозно и несколько гротескно (тема получает обобщенную трактовку, так как связывается то с образом Исаия Горбова, то с появлением жандармов или солдат, то с выступлениями судей). Лейттема основана на противопоставлении энергичного возгласа и застывших аккордов, как бы преграждающих дорогу активному ритмическому движению.

7-я картина

Meno mosso [Andante] ♩ = 66

32

Этот же принцип ритмического контраста был положен Хренниковым в основу лейттемы Тугай-Редедина, также олицетворяющей враждебную, стоящую на пути к счастью силу (в опере «Безродный зять»). Правда, в той теме меньше «страшного» и больше комического.

Наряду с лейттемами в опере «Мать» очень важная роль принадлежит тематическим аркам и обрамлениям, которые придают большим сквозным сценам стройность и законченность, характерные для музыкального мышления



Хренникова. Эти реминисценции связаны обычно с хоревыми эпизодами, что подчеркивает важное значение в опере массового, народного начала.

Так, 1-я картина начинается и заканчивается песней «Осень темная», 3-я картина обрамлена хором сторожей («Орудуют ловко»), в 4-й картине обрамляющим материалом является дуэт Павла и Находки («Друзья идут»), а в 6-й этой же цели служат оркестровое вступление и заключение, рисующие печальный осенний пейзаж. Наиболее драматичные по содержанию картины (2-я, 5-я и 7-я) лишены такой репризной законченности. Скрепляющим моментом в сквозном развитии действия являются здесь лейтмотивные связи. Кроме того, от 7-й картины к 5-й перекидывается еще одна арка в виде реминисценции оркестрового эпизода, передающего шум и возбуждение народной толпы. Пассажи струнных, в основе которых лежит сопоставление тонического трезвучия и минорного трезвучия III низкой ступени, ассоциируются с вздымающимися и опадающими волнами.



Этот материал получает симфоническое развитие. Выполняя в начале 5-й картины лишь роль подготовки к напряженной сцене демонстрации, в 7-й он лежит в основе большой оркестровой постлюдии, где звучит широко, уверенно и жизнеутверждающе, выражая, по сути, главный итог всего произведения и эмоционально предвосхищая финал оперы. Не случайно в таком переосмысленном виде тема была включена Хренниковым во вступление ко всей опере.

Интонационные связи на уровне отдельных мелодико-гармонических оборотов также отчасти выполняют в опере «Мать» программную функцию. Они наполнены определенным эмоциональным содержанием. В этом заключается их существенное отличие от интонационных связей в опере «В бурю», которые объясняются скорее стилистической общностью всего произведения, влиянием музыкального языка народных песен, нежели стремлением композитора к образно-смысловым перекличкам.

Можно было бы выделить четыре лейтинтонации в опере «Мать». Три из них преимущественно развиваются в вокальных партиях. Лейтинтонации ввиду своей краткости не дают оснований говорить о моменте обрамления, хотя они встречаются как в пределах одной сцены, так и между картинами, но они, безусловно, во многом способствуют стройности и целостности музыкальной формы.

Одна из лейтинтонаций, песенно-задушевная и открытая, представляет собой часто встречающееся в музыке Хренникова движение мелодии по аккордовым звукам — малый вводный септаккорд переходит в тоническое трезвучие. Эта фраза впервые звучит во 2-й картине, в партии Находки, а затем возобновляется в оркестре в начале 4-й картины.

324 [Allegro non troppo  $\text{♩} = 126$ ] НАХОДКА

Та\_ ка\_ я ра\_ дость вдру\_г об\_ ни\_ мет серд\_ це, та\_

\_ кой в нем за\_ ли\_ ку\_ ет празд\_ ник,

346 [Tranquillo  $\text{♩} = 63$ ] НАХОДКА

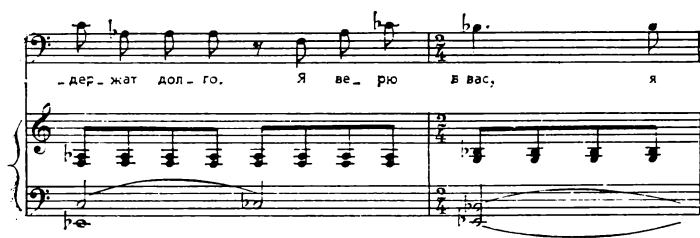
Ну, по\_ си\_ ди, по\_ ду\_ май, по\_ меч\_ тай, а



Вторая лейтинтонация родственна первой. Она является ее более напряженным, минорным вариантом, вместо квинты между II и VI ступенями звучит тритон. Музыка проникнута таким же теплым, искренним чувством. Эта фраза зарождается в дуэте Павла и Сашеньки из 2-й картины и возвращается в конце картины, в сцене прощания Павла с матерью (снова в вокальной партии). Здесь ярко выступает свойственная Хренникову естественность и правдивость музыкальной речи, умение композитора дать внутренне цельный и достоверный образ.

[Andante  $\text{♩} = 72$ ]  
35а САШЕНЬКА

35б [Andante con moto  $\text{♩} = 76$ ]  
ПАВЕЛ



Еще один лейтмотив выделяется в партии Ниловны, характеризующий ее любовь к сыну: экспрессивный широкий, страстный возглас («Ах, Паша, Паша») и постепенное нисходящее движение в мелодии. Он звучит в начале оперы, выделяясь своей певучестью среди речитативного «говорка», и в 3-й картине — перед арией Ниловны.

36а **Allegro molto** 1-я картина  
НИЛОВНА

**Andante**  $\text{♩} = 76$

Ах, Па-ша, Па-ша, сын род-ной, лю-би-мый, (ког-)

Наконец, отметим сходный оборот в партиях Ниловны и Сашеньки, который появляется в пределах 7-й картины. Сначала он звучит в момент прощания Ниловны с сыном, а затем — в минорном варианте — в дуэтной сцене Павла и Сашеньки, что позволяет ощутить внутреннюю близость двух разных по характеру женщин, проникнутых чувством любви и заботы.

37а Poco meno mosso [Allegro]  $\text{♩} = 120$ 

НИЛОВНА

Из нас кто стар-ше? Я иль ты-не зна-ю! Но

стра-ха нет и бо-ли нет вгру-ди, — я

37б Più mosso [Moderato]  $\text{♩} = 128$ 

САШЕНЬКА

Я за то-бой пой-ду, те-бя я не ос-тав-лю, я



Особое место в опере занимает специфическое интонационное явление — оркестровый пассаж с быстрым взлетом и относительно долгим спадом к тонике, который возникает обычно в кульминационные моменты действия, давая выход накопившемуся напряжению.



Он встречается в опере довольно часто (1-я, 3-я, 4-я, 6-я картины). Вместе с тем, его нельзя назвать лейтмотивом, так как, во-первых, он является непосредственным продолжением предшествующего развития и неотделим от него, а во-вторых, не связывается с определенным персонажем или ситуацией. Здесь можно говорить скорее о важной стилистической черте Хренникова — стремлении заполнять паузы в вокальной партии тематически значительным музыкальным материалом (эта черта в той или иной мере проявилась уже в опере «Безродный зять» и нашла применение в последующих операх).

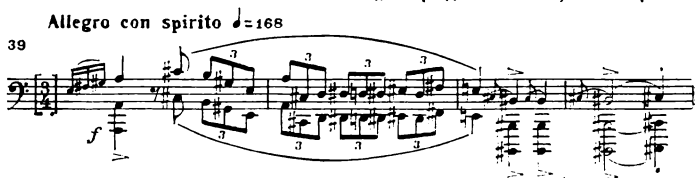
Интересно отметить, что описываемое явление по своей природе восходит к укрепившимся в жанре фортепианно-

го концерта блестящим виртуозным пассажем (сверху вниз, через всю клавиатуру). Оркестровый пассаж в опере «Мать» придает музыке некоторую романтическую приподнятость, «концертность».

Опера «Безродный зять» написана Хренниковым в классических традициях с использованием традиционных форм арий и дуэтов. Лейтмотивная система здесь приближается к трактовке Римского-Корсакова. В отличие от оперы «Мать» все темы проходят целиком в оркестре, не затрагивая вокальных партий. Они гораздо короче и по масштабам.

Эти темы концентрируют две главные интонационные сферы оперы — ритмически острую, характеристическую, связанную с комедийным, скоморошным началом, и сферу инструментальной песенной кантилены. Темы комических персонажей — Тугай-Редедина и Мамки — построены на контрасте. В первой — выделяется контраст быстрого триольного движения и останавливающегося этот разбег октавного возгласа. Музыка как бы заранее оповещает о каждом появлении Тугай-Редедина. Она великолепно характеризует грозный и одновременно комичный облик спесивого боярина. Здесь ярко проявляется свойственная Хренникову портретность музыки, умение лаконично и емко выразить самую суть характера. Тема Тугай-Редедина очень театральна, даже иллюстративна. В ней слышится и суматоха слуг, переполошившихся по поводу прихода хозяина, и «ужасные» удары его посоха.

„Безродный зять“, 1-я картина

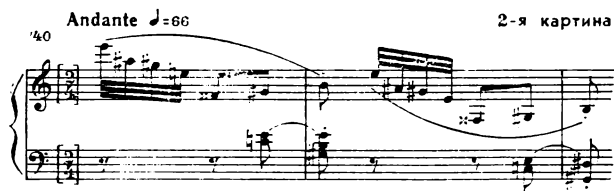


Тема Мамки основана на одновременном контрасте веселого плясового напева в высоком регистре и «скачущего» на тритон баса. Комический эффект удаленности регистров, легкий «пританцовывающий» ритм дополняют этот портрет. В музыке Хренникова часто встречается прием нарочитого несоответствия мелодии и сопровождения. Носителем характеристического начала выступает в таких случаях гармония, которая окрашивает мелодию в те или иные тона. Так, например, в народной песне «Во кузнице», которую Хренников ввел в оперу «В бурю», уси-



лилась благодаря гармонии танцевальная основа, она приобрела характер скоморошьего переплеса. В опере «Мальчик-великан» гармония подчеркивает утрированную трактовку жанра марша, польки и лирического вальса, которые становятся средством характеристики отрицательных персонажей.

Еще одна, скерцозная в своей основе, тема оперы «Безродный зять» характеризует Лаврушку. Она не получает большого развития, как, например, тема Тугай-Редедина, и появляется лишь в пределах 2-й картины. Короткий двутактный мотив может служить примером типично хренниковской скерцозной темы, построенной на быстром пассажном движении, коротких, отрывистых фразах.



В симфониях и концертах Хренникова чрезвычайно распространены такие темы (см. Скерцо Второй симфонии, Рондо из Второго фортепианного концерта, побочную тему финала Второго скрипичного концерта и другие).

Большое место в опере занимают темы любви Варвары и Нащокина, которые являются кульминацией лирических сцен. Они развиваются, начиная со 2-й картины, и звучат как апофеоз в финале оперы. Романтическая взволнованность в первой теме сочетается с широтой и распевностью русской песни. Уже сам начальный запев, обрисовывающий мажорный квартсекстаккорд, определяет основной характер темы. Этот запев со скрытой секстой типичен для многих русских песен. Вторая тема любви возникает как прямое продолжение первой. Она носит более напряженный и страстный характер, включая битональные моменты — в верхних голосах звучит D-dur, в нижних — Des-dur. Обе мелодические линии скрещиваются. Особенно выделяется интонационный момент перехода *d* в *des*, рождающий столь характерную для многих произведений Хренникова интонацию «вздоха», стога. Эта интонация звучит в теме трижды, однако без «надрыва» (как известно, интонация «вздоха» нередко чрезмерно эксплуатировалась в так называемых «жестоких» романсах). Наоборот — малосекундовая связь двух мажорных тональностей еще больше высветляет общий колорит.

Animato ( $\text{♩} = 84$ ) 2-я картина

415

*molto espress.*

allargando ( $\text{♩} = 66$ ) 2-я картина

416

*ff molto espress.*

*molto espress.*

poco a poco rit.

В 4-й картине оперы, перед арией Нащокина, первая тема любви звучит в увеличении и приобретает торжественный и возвышенный характер. В последней, 6-й картине появляются обе темы любви, которые являются итогом развития всей лирической линии оперы и могут быть отнесены не только к Варваре и Нащокину, но и к главным персонажам — Анне и Фролу. Динамичный финал «Безродного зятя», стягивающий все сюжетные нити и разре-

шающий все конфликты, решен в традициях оперы-buffa. В нем получают развитие почти все лейтмотивы.

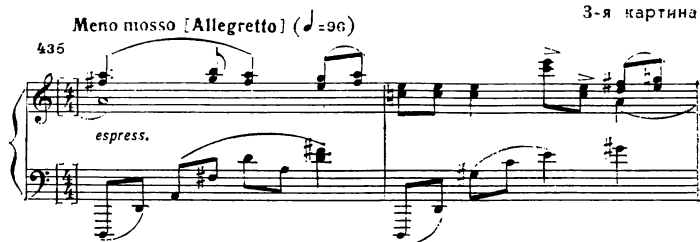
Кроме всех названных лейттем, в опере есть тема, связанная сначала с образом Анны, а затем становящаяся темой любви. В отличие от большинства лейтмотивов Хренникова в ее основе не лежит яркий мелодический материал. Она представляет собой нисходящую цепь аккордов (здесь, несомненно, есть переключки с «аккордами Ярославны» из «Князя Игоря» Бородина).



Как всегда у Хренникова, тема в процессе развития все больше раскрывается, теплеет. Отражая перемену, произошедшую в самой Анне, она приобретает открыто страстный оттенок. Даже в пределах 3-й картины тема претерпевает значительные образно-эмоциональные изменения. Вначале она несколько сдержанна, созерцательна, а в финале картины появляется в преображенном виде. Кульминационной зоны развития тема достигает в 5-й картине оперы, где она звучит особенно торжественно и величественно благодаря ритмическому увеличению и тут-тийному звучанию оркестра.

Наряду с этими темами в «Безродном зяте» есть еще две темы, относящиеся к Тугай-Редедину, которые повторяются лишь один раз. Но они, как и лейттемы, несут определенную образно-эмоциональную нагрузку и потому служат интонационными «арками». Одна из них, проходящая в 1-й и 3-й картинах, изображает гнев Тугай-Редедина, обманутого Фролом. Тема передает те же «удары посоха», которые слышались в основном лейтмотиве Тугай-Редедина. В отличие от этого краткого мотива тема любви Тугай-

Реледина к дочери представляет собой кантиленную лирическую мелодию, изложенную в 8-тактном периоде. Она интонационно близка предшествующему ей хору «Дай господь тебе ровный скатерть-путь». Мягкий народно-песенный колорит подчеркнут характерной фактурой с терцовой дублировкой мелодии. Особую красочность придает теме фонизм увеличенного трезвучия, наложенного на тонический бас. Этот лейтмотив проходит в 3-й и 6-й картинах.



Роль опорных точек в музыкальной структуре оперы «Безродный зять» играют тематические возвраты, обрамляющие какую-либо сцену. К ним относятся хор «Тень-тень, веретень», который звучит в 1-й картине и в самом финале оперы, и хор «Во поле, во поле», открывающий и заканчивающий 4-ю картину. Эти номера важны не только с точки зрения их формообразующей функции. Они обобщают сферу шутильной песенной лирики, связанную с жанром русских игровых песен, которая является основным фоном для развертывания действия.

Еще одна связующая нить в опере — интонация опевания квинты лада верхним вспомогательным звуком. Она встречается в хоре «Тень-тень, веретень» из 1-й картины и в женских хорах из 3-й, 4-й и 5-й картин, благодаря чему эти хоры оказываются интонационно родственными.

Следует отметить, что данная мелодическая ячейка встречается во многих песнях Хренникова и является стилистически характерным штрихом (см. Песню о Москве, «Ночь листвою чуть колышет» и другие).

О своеобразной «борьбе» V и VI ступеней за опорность пишет Б. В. Асафьев в книгах «Интонация» и «Глинка», видя в этом одно из проявлений ладовой переменности. Л. А. Мазель указывает на происхождение этой интонации из крестьянской песни (см. 54, с. 58). Он считает, что особые выразительные возможности интонационного сопряжения V и VI ступеней лада кроются в акустических закономерностях. Звук, смежный с тоникой, опевает в качестве неустой квинту и образует консонанс с примой, приобретая «право» на опорность. И секста, и квинта — консонансы. Других двух таких смежных по величине интервалов нет. Л. А. Мазель подчеркивает, что «мелодическое сопряжение V и VI ступеней тогда наиболее выразительно, когда оно образует вершинную (разрядка Л. А. Мазеля. — И. В.) интонацию напева, и VI ступень является верхней границей диапазона» (56, с. 195).

### 3. Ладогармонические явления

Анализ ладогармонического своеобразия музыки Хренникова является важнейшим при рассмотрении стиля композитора, так как он вскрывает наиболее существенные черты и особенности композиторского почерка. Мы будем рассматривать его, во-первых, с точки зрения аккордики, во-вторых, тональной драматургии и, наконец, рассмотрим образцы лейтгармонии у Хренникова.

В отличие от инструментальных сочинений в вокальных произведениях Хренникова наблюдается известная рассредоточенность индивидуальных интонационных явлений среди более общих средств. Иначе говоря, концентрация острых, стилистически характерных моментов в концертах и симфониях Хренникова достигает более высокой степени, чем в его песнях и операх.

Это может быть объяснено жанровыми предпосылками: песенно-лирическая образная сфера предполагает более спокойную ритмическую и гармоническую пульсацию,

гармония соответствует кантиленной вокальной мелодике, лишенной характерных изломов и резких тональных сдвигов, которые присущи инструментальной музыке Хренникова.

Композитор использует трезвучия и септаккорды. Его музыка подчеркнуто диатонична. Для него более свойствен «хроматизм на расстоянии», нежели длительное выдерживание хроматического движения. Гармония отличается свежестью и новизной благодаря необычности соотношений достаточно обычных аккордов.

Одной из особенностей гармонии Хренникова является микровариантность. Один и тот же оборот, состоящий иногда всего из двух-трех нот, звучит каждый раз по-иному благодаря подмене аккордов. Примером может служить Песня партизан из оперы «В бурю». Интонационным «зерном» в ней является опевание V ступени. Звук *b* освещается каждый раз по-новому — как тоника *es-moll*, затем его доминанта, а в третьем двутакте он становится терцией трезвучия *Ges-dur*<sup>1</sup>.

Песня партизан

4/4 [Marciale ♩=132]

б.

Строй ря-ды, смы-кай от-ря-ды,

мы у-да-рим по вра-гам.

<sup>1</sup> Интонационное сопряжение V и VI ступеней варьируется и в других эпизодах оперы «В бурю» — в арии Фрола и Колыбельной Леньки.

Гармония Хренникова интересна как в плане конструктивном, формообразующем, так и колористически-живописном. С точки зрения ее формообразующей функции выделим тональную драматургию в операх. Даже в небольших песенных номерах, ариях и дуэтах тональное развитие всегда интересно и своеобразно. Для Хренникова нехарактерна интенсивная модуляционность, наоборот — большие разделы музыкальной формы нередко выдерживаются в одной тональности. Хренниковским тональным планам присущи секундовые сдвиги на гранях формы, что восходит к музыке Прокофьева. Однако, в отличие от Прокофьева, Хренников избегает заострять такие секундовые сдвиги. Они происходят не в самом периоде и даже не в кадансах, а являются как бы следующей «ступенькой» в музыкальном развитии. Как известно, прием внезапной транспозиции куплета на малую секунду вверх получил широкое распространение в советской песне. В музыке Хренникова секундовые сдвиги после каданса представляют собой, в сущности, явление того же порядка.

Пожалуй, ближе всего к музыке Прокофьева — хор «Во поле, во поле» из «Безродного зятя». Он состоит из двух куплетов, которые включаются в единую цепь тонального развития, как бы постепенно «съезжают» с первоначального тонального уровня. Почти весь первый куплет звучит в A-dur, а в самом кадансе неожиданно закрепляется Gis-dur. Припев начинается в E-dur, который сменяется в конце на Dis-dur (энгармонически равный Es-dur). Второй куплет звучит в As-dur, а в конце появляется A-dur. В припеве, который звучит после него, сменяются тональности Es-dur и D-dur.

Малосекундовые тональные сдвиги в процессе изложения материала играют в операх Хренникова двоякую роль. Во-первых, они способствуют непрерывности, обновляемости в течении музыкальной мысли. Даже песенная куплетная форма подвергается тональным изменениям, чтобы избежать статичности. Динамизация куплетной формы происходит чаще всего не столько через фактурное развитие, сколько именно через тональную драматургию. Во-вторых, изменение тонального уровня порой влечет за собой то или иное изменение колорита (потемнение или, наоборот, просветление — в зависимости от направления движения).

Тональное развитие в песне «Осень темная» из оперы «Мать» строится по тому же сквозному принципу секундовых сдвигов на полтона вниз. Причем ладовое наклонение сохраняется, меняется лишь тональный уровень. Всего здесь три куплета, которые создают репризную форму,

обрамляя экспозиционное появление Ниловны. Первый куплет звучит в е-moll. Затем мелодия переходит в оркестр, переключаясь в es-moll. На ее фоне проходит речитатив Ниловны. Наконец, снова звучит хор в прежней тональности.

Последний пример — песня мадам Ехидны из оперы «Мальчик-великан». Эта куплетная форма построена таким образом, что вокальные эпизоды перемежаются с чисто инструментальными (то есть сразу вслед за песней включается танец). Если пение выдержано в тональности G-dur, то танцевальные эпизоды, по отношению к нему, транспонированы сначала в тональность II низкой ступени (As-dur), а затем в тональность V низкой ступени (Des-dur). Таким образом, создается рондообразность формы, где роль рефрена играет куплет в G-dur.

При всей диатоничности музыки Хренникова обращает на себя внимание одна деталь. Когда смолкает голос, гармония подчеркнута насыщена хроматикой, острыми, выразительными интонациями. Эта черта прослеживается и в песнях. В «Песне пьяных» из музыки к спектаклю «Много шума из ничего» вдруг выделяются неуклюжие ходы на тритон и септиму после плавной кантиленной мелодии. Данный прием есть и в другой песне из этой сюиты — «Серенаде Борахио».

В хоре «Ой, боярышня-краса» из оперы «Безродный зять» аккордовый склад хоровой фактуры резко сменяется октавными ходами в партии оркестра. Мягкая, поступенная мелодия, звучавшая у хора, сменяется острой, экспрессивной интонацией. Подобных контрастов больше в мелодиях комического плана, поскольку этот прием восходит к веселым «коленцам», выкидываемым в скомоороших танцах или русской пляске. В чисто инструментальных жанрах — концертах и симфониях — такая «игра» производит большой колористический эффект, придавая музыке Хренникова яркость, остроту. В известной мере здесь ощущается влияние Прокофьева, его манера давать неожиданные смысловые акценты в середине музыкальных построений или в кадансах.

Одним из важных моментов является колористическая сторона — в частности, применение мажороминорных эффектов. Тонкая светотень чрезвычайно обогащает палитру Хренникова, хотя у него мы не встретим такой систематичности в использовании этого приема, как, например, у Кабалевского. Одним из выразительных примеров может служить Пролог из оперы «Мальчик-великан». Гармония представляет собой последование тоники и трезву-



чия III низкой ступени, причем весь оборот «положен» на тонический органнй пункт (это отличает его от подобных последований в музыке Прокофьева). Сама по себе мелодия без гармонии, в духе немудреной лирической песенки, не могла бы создать столь поэтичный образ.

45 [Andante con moto  $\text{♩} = 80$ ]  
КАБРЕРА

Ночь бы-ла се-год-ня бур-ной,  
ли-вень лил и гром гре-мел.

Мажороминорные светотени обыгрываются в колыбельной Лаврушки из оперы «Безродный зять».

Все четыре каданса этой колыбельной мелодически сходны, но гармонически решены каждый раз по-иному. Сначала идет последование I и IV ступеней в мелодическом положении терции. Во второй раз субдоминанта заменяется трезвучием IV повышенной ступени. Образуется тритон — весьма характерная деталь. В третий раз вместо тоник звучит минорный сектаккорд VI ступени (мажор в данном случае подменен минором, образуется изысканная светотень). Наконец, в заключительной каденции снова возвращается первоначальный оборот, но перед ним распевается аккорд II низкой ступени.

46 [Andante (♩=66)]  
ЛАВРУШКА

Ба - ю бай, ба - ю бай,

по - ти - хонь-ку за - сы - пай!

Еще один пример такого же плана — ария Варвары («Ой, поземушка, поземка») из «Безродного зятя». Здесь есть некоторое интонационное сходство с колыбельной Лаврушки (в мягких «баюкающих» интонациях). Несомненно, оба примера восходят к русской протяжной крестьянской песне. От крестьянской песни идут смещения опорных тонов, общий характер широкой кантилены. В гармоническом плане ария Варвары выделяется мажороминорными сопоставлениями одноименных тональностей (F-dur — f-moll). Такое сопоставление сохраняется на протяжении всего номера в каждой двутактной фразе (всего их шесть).

Своеобразие стиля Хренникова часто кроется в применении выразительных лейтинтонационных образований, вернее, в их концентрации и обнаженности. Речь идет об особой роли как в мелодии, так и в гармонии II и V низких ступеней лада и аккордов этих ступеней. Сами по себе эти средства достаточно обычны. Ранее всего возник аккорд II низкой ступени. Появившись вначале как «неаполитанская» гармония, в виде секстаккорда и в кадансовых оборотах, этот аккорд получил очень широкое распространение у самых разных композиторов, что связано с общим расширением сферы хроматики.

В произведениях Хренникова гармония II низкой ступени имеет весьма важное значение не только в конструктивном, но и в образно-выразительном плане. Она придает

музыке особый колорит, терпкость и свежесть, окрашивая ее в меланхолические, или, наоборот, юмористические тона. Такое новое звучание, казалось бы, привычного аккорда во многом происходит благодаря выразительной и напевной интонации. Аккорд как бы распевается, становится сам певучим. Немаловажное значение для его звучания имеет и то, что он обычно встречается в основном виде, со II низкой ступенью в басу. Это позволяет обострять связи с другими аккордами — тоникой и доминантой.

О мелодическом сопряжении II низкой ступени с тоникой мы уже говорили, обращая внимание на большое значение интонации секундового «вздоха», приводя в качестве примера некоторые лейтмотивы. Лейтмотив Ниловны из оперы «Мать» также построен на такой интонации (см. пример 28). Она возникает при взаимодействии V и VI ступеней и встречается четыре раза в этой небольшой по размеру теме, каждый раз в обновленном виде. Сначала малая секунда звучит на фоне тонической функции *e-moll*, затем в субдоминантовой тональности и, наконец, в доминантовой.

Очень заметную роль играет трезвучие II низкой ступени в каденциях арии Варвары («Ой, поземушка, поземка»). Оно разрешается либо в кадансовый квартсектаккорд, либо прямо в тоническое трезвучие. Отметим в каденциях характерный прием ладогармонической «игры». Мелодический ход в каденциях припева и куплета сохраняется, но в куплете он звучит в *f-moll* — минорной тональности II низкой ступени. Интересен и сам момент модуляции. После тонического трезвучия *e-moll* звучит трезвучие *Des-dur*, непосредственно вводящее в сектаккорд *F-dur* (таким образом, модуляция в новую тональность происходит через трезвучие VI низкой ступени). Затем наступает собственно кадансовый момент — звучит трезвучие II низкой ступени и кадансовый квартсектаккорд в *f-moll*, сменяющий одноименный мажор в предыдущем такте. Гармония II низкой ступени включается в кадансовый оборот и определяет тональную «игру» куплета и припева. К этому добавляется ладовый оттенок мажороминорной перекраски. Красочность и тонкость гармонии подчеркивает русский национальный колорит, распевность мелодии.

Еще один пример использования лейтгармонии II низкой ступени как «режиссера» аккордовых и тональных соотношений — вторая тема любви Варвары и Нащокина, выразительность которой во многом обязана певучему ходу, малосекундовой интонации  $\flat$  II—I (см. пример 41 б).

В момент кульминации в верхних голосах сталкиваются две мелодические линии, идущие навстречу друг другу. Здесь возникает эффект битональности, так как на фоне основной тональности Des-dur звучит оборот из D-dur (по существу, это тональность II низкой ступени).

Следует отметить, что, кроме обычных мажорных и минорных трезвучий, в особо напряженные моменты Хренников пользуется увеличенным трезвучием. Причем трактуется этот аккорд по-разному. В опере «В бурю» он звучит в сцене убийства Фрола трагично. В опере «Безродный зять» этот же аккорд звучит мягко и красочно. Много увеличенных трезвучий в партиях Нащокина, Варвары, Анны и Фрола. В арии Нащокина «Заря, догорая, бледнеет» из 2-й картины этим аккордом начинается кульминационный раздел.

В опере «Мальчик-великан» увеличенное трезвучие вновь трактуется композитором как напряженный, острый аккорд. В прологе, например, обращают на себя внимание возгласы птиц на увеличенном трезвучии («Голод! Голод!»). В дальнейшем этот возглас не раз повторяется, пронизывая всю оперу.

Музыкальную ткань произведений Хренникова динамизирует и оживляет острое звучание тритона. Этот интервал является своего рода лейтинтервалом в музыке композитора. В оперных и песенных жанрах он, правда, менее заметен, нежели в инструментальных.

За всю историю своего существования тритон трактовался по-разному. Этот резкий, подчеркнутый интонационный элемент прежде всего был подчинен ладовому тяготению. С течением времени он постепенно начинает приобретать все большую выразительную самостоятельность. В русской музыке применение тритона часто служит особым красочным приемом для обрисовки сказочного, фантастического мира (Римский-Корсаков, Лядов). Тритон как выразительный речевой элемент выделяется в произведениях Даргомыжского и Мусоргского. В дальнейшем, в творчестве Скрябина, этот интервал еще больше эмансипируется, становясь опорным, формообразующим.

Композиторы XX в. особенно культивировали интонационную характерность тритона. Очень заметно это проявилось также в музыке Прокофьева, где тритон как бы подменяет обычную кварто-квинтовую связь аккордов, пародируя ее, внося элемент гротеска. Возможно, что оборот  $\flat V—I$  возник и как копия оборота  $\flat II—V$ . Тритоновое соотношение привычного последования аккордов было перенесено на другие ступени. У Хренникова такая

аналогия более правомерна в связи с огромной ролью аккорда II низкой ступени.

Тритон как мелодическая интонация выделяется не столько в самой мелодике, сколько в гармонии Хренникова. Нередко ход на тритон заменяет обычную кварто-квинтовую последовательность аккордов D—T, что чаще бывает в инструментальных сочинениях. Такой тритон обнаруживается не перед тоникой, а после нее, то есть вместо хорейского окончания в вокальной музыке — ямбическое. В основе — типично танцевальная фактура с опорным басом. Звук, отстоящий от тоники на тритон, воспринимается как видоизмененная фигурация (нечто вроде «альбертиевых фигур»). Тритон в басу является одним из средств обострения и подчеркивания танцевальности, заложенной в теме.

В инструментальных сочинениях тритоновая интонация возникает при взаимодействии двух аккордов, принадлежащих одной тональности. В вокальных — и это было найдено композитором еще в раннем творчестве: в музыке к спектаклю «Много шума из ничего» (Серенада Борахио) и к пьесе «Дон-Кихот» (Песенка Антонио) — тритон возникает при сопоставлении двух разных тональностей или при соединении аккорда, принадлежащего старой тональности, с модулирующим аккордом. В песне девушек из оперы «В бурю» (в припеве) тритон образуется между трезвучием VI ступени e-moll и доминантсептаккордом к h-moll. В Песне партизан эта же лейтинтонация гармонизована несколько по-иному. После субдоминантового трезвучия помещается отстоящий от него на тритон малый мажорный септаккорд, который оказывается двойной доминантой в Es-dur. Аналогичный оборот звучит в арии Фрола из 3-й картины.

В «Безродном зяте» тритоновое соотношение аккордов встречается в модуляционных моментах. Аккорд, отстоящий от новой тональности на тритон, может непосредственно вводить в тонику и является модулирующим аккордом вместо обычной в таких случаях доминанты. Такой оборот встречается, например, в арии Варвары при возвращении из F-dur в основную тональность e-moll. Сначала звучит трезвучие VI ступени F-dur, потом его субдоминанта, которая непосредственно вводит в e-moll как трезвучие V низкой ступени.

В одном из ариозо Варвары во 2-й картине («Я не люблю? Ну значит не люблю») модулирующим средством, при помощи которого происходит отклонение из g-moll в a-moll, служит септаккорд V низкой ступени (в основной тональ-

ности он является септаккордом VI низкой ступени). Вводимые таким образом новые тональности звучат гораздо интересней и свежее, чем модуляции с участием доминантсептаккорда.

Одной из особенностей введения тритона в музыкальную ткань опер Хренникова является прием фигурированного баса, где вместо кварты или квинты звучит тритон. Иногда такой прием производит комический эффект. Уже в опере «В бурю» найден этот штрих. Хор «Во кузнице», взятый Хренниковым как цитата, переосмыслен гармонически. Острые ходы на тритон, когда как бы по ошибке, случайно захватывается «фальшивый» бас, придают звучанию характерный, озорной оттенок.

Наиболее прямолинейно подан тритон в опере «Мальчик-великан». Композитор использует эту краску в основном для того, чтобы подчеркнуть смешные, нелепые стороны персонажей. В музыкальных характеристиках Диктатора и его приближенных непосредственно выделяется тритон в басу, придающий музыке черты гротеска, пародийности. В песне Доктора с хором (№ 20) возглас гостей звучит на тритоне между I и IV повышенной ступенями.

Тритон между аккордами может возникнуть и на грани построений. Так, например, песня Мадам Ехидны (№ 2) заканчивается на доминантсептаккорде G-dur, а следующий танец начинается тоникой As-dur. Возникает тритон нередко при альтерации доминанты (понижении квинтового тона). В ариозо Майи (№ 3) часто встречается ход на тритон с примы на пониженную квинту доминанты. Подобное сопровождение нередко бывает в песнях Хренникова («Баллада о Мерлине» из музыки к «Дон-Кихоту»). В других песенных номерах оперы — песне Амблистомы (№ 6) и песне Тура (№ 7), сцене Кабреро и Диктатора (№ 24) — в кульминационные моменты также появляется тритон в басу между I и IV повышенной ступенями и между II низкой и V ступенями.

Особо выразительная роль тритона в опере «Мальчик-великан» объясняется звучанием самой интонации, способным передать самые острые, примечательные черты в портрете, в музыкальном характере. Очень разнообразно звучит тритон у Хренникова в фигурированных построениях, когда ход в басу на тритон не влечет за собой смены аккорда. Карикатурный образ Диктатора, например, в немалой степени вызван сочетанием банальности и «фальши». В первой песне Диктатора (№ 12) с помощью тритона пародируется традиционнейший квартовый ход в басу тоники: вместо V ступени звучит IV повышенная.

Одним из наиболее заметных и стилистически характерных участков музыкального развития в произведениях Хренникова оказываются кадансы. Они, таким образом, становятся не только важнейшими формообразующими элементами, но и «островками» наиболее интересных и необычных гармонических сочетаний. Как известно из истории, каденционные обороты в силу своей конструктивной роли всегда были заметными и важными частями музыкального целого. Именно здесь постепенно формировались новые аккорды и созвучия, которые проникали позже и в другие участки формы. Каданс — своеобразная формула, по которой можно определить порой не только какой-то период в развитии музыки, но и стиль определенного композитора. Мы указываем, например, на кадансы Рахманинова или Прокофьева, подразумевая под этим характерные для них стилистические приемы. Но именно у Прокофьева впервые происходит заметная активизация и динамизация каданса. Нередко перед кадансом или после него возникают резкие тональные сдвиги. Эти участки формы как бы впитывают в себя разнообразные модуляционные сдвиги, которыми так богата музыка Прокофьева. Здесь образуются и сложные гармонические сочетания.

Кадансы в музыке Хренникова также выделяются, но несколько по-другому. Они обычно не связаны с модуляционными сдвигами, как у Прокофьева. Здесь взаимодействуют и более скромные, если можно так выразиться, чем у Рахманинова средства. Однако эти кадансы обладают особой «изюминкой», заставляющей звучать самые обычные, порой аккордовые последования свежо и интересно. У Хренникова это своего рода красочные пятна на общем фоне.

Как уже отмечалось, в вокальной музыке Хренникова очень часто встречаются кадансы с участием аккорда II низкой ступени. Причем лейтгармония не предшествует кадансовому квартсектаккорду и взята не в виде сектаккорда, а в виде трезвучия в основном виде, что обостряет ее связь с тоникой и доминантой. Таких кадансов много в увертюре оперы «В бурю». Они придают музыке своеобразную окраску.

Кадансы в произведениях Хренникова можно условно разделить на 3 группы. К первой относятся кадансы обычного типа, в которых выделяется один аккорд в последовании. В Песне партизан из оперы «В бурю», например, вместо доминанты звучит трезвучие II низкой ступени, которое имеет не свойственное субдоминанте острое полутоновое тяготение. Аналогичный оборот есть в Серенаде

Антонии из музыки к пьесе «Дон-Кихот». В ее заключительной каденции вместо доминантсептаккорда звучит лейтгармония II низкой ступени.

Второй тип кадансов резко отличается от первого своими необычными аккордами. В хоре «Ой, боярышня-краса» из оперы «Безродный зять» после диатонического последования звучат трезвучия низких II, III и VII ступеней. Резко меняется и мелодия. Вместо плавного поступенного движения в мелодии преобладают широкие резкие скачки на диссонирующие интервалы. Можно было бы привести и еще примеры из тех же женских хоров оперы «Безродный зять» и из оперы «Мальчик-великан».

Третий тип содержит ход в басу на тритон. Мы уже говорили о том, что тритон является лейтинтервалом в музыке Хренникова. В кадансе этот интервал еще более заметен. Такой тритон является яркой приметой в «Мальчике-великане» и комической опере «Много шума из-за сердец».

Таким образом, можно говорить о характерности кадансов Хренникова как для его стиля, так и для стиля вообще советской музыки. Именно в советской песне сформировались такие кадансы с плавным поступенным спуском от терции к нижней мелодической тонике и с резким ходом баса. К советской песне восходят и секундовый тональный сдвиг в процессе общего развития, и традиция постепенного отхода от тонального центра по ближайшим родственным тональностям сразу же после первой фразы.

Отметим, что и мелодическая структура в музыке Хренникова близка советской песне. Песенные кадансы в опере «В бурю» связаны своим происхождением с крестьянской песней. Другие кадансы связаны с городским романсом. В опере «Безродный зять», например (ария Нашокина «Заря, догорая, бледнеет», ария Варвары «Ох, поземушка, поземка» и другие), много образцов, близких стилистике городского романса и цыганской песне с ее задержаниями на сильных долях тактов, опеваниями опорных звуков, подчеркнутой периодичностью.

Близость к советской песне прослеживается также в песенной фактуре. Песенно-танцевальная фактура складывается из ясной мелодической линии, которая поддержана аккомпанементом. Аккомпанемент, в свою очередь, состоит из опорного баса и аккордов, возникающих на более слабом времени. Танцевальность ощущается в подчеркнутых акцентах на сильных долях тактов, в квадратной структуре периода.



Танцевальное начало столь же присуще мышлению Хренникова, сколько и ясное, классическое чувство пропорций, граней, размеров. Эта танцевальность является почти обязательной принадлежностью даже в произведениях инструментального жанра — симфониях, концертах.

Интересно сравнить танцевальное начало у Хренникова с танцевальностью Прокофьева. У Прокофьева ощущается прежде всего острохарактерное начало. Об этом свидетельствуют подчеркнутая акцентуация, четкость периодических структур. Хренников, безусловно, многое воспринял от Прокофьева, но его отличает более непосредственное обращение к бытовому танцу, особенно вальсу.

Песенные и музыкально-сценические жанры Хренникова — в том числе оперы — составляют одно из лучших достижений советской музыкальной лирики. Они по праву широко вошли в музыкальный быт и заняли достойное место в исполнительской практике.

## II. ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ.

### 1. Общие предпосылки и характеристика инструментального творчества

Инструментальная музыка Хренникова включает самые разные жанры — концерты, симфонии, сюиты из музыки к спектаклям, пьесы для фортепиано. Наиболее характерными с точки зрения стиля композитора представляются чисто инструментальные произведения крупной формы — концерты и симфонии, которые позволяют выявить общие особенности творческой манеры.

Концертно-симфоническое творчество Хренникова — яркое и самобытное явление, отражающее закономерности развития советской музыки. Оно продолжает линию картинно-жанрового симфонизма, намеченную еще Глинкой и нашедшую продолжение в творчестве Бородина, Римского-Корсакова и Мусоргского, — ту линию, которая столь своеобразно, по-новому претворилась в творчестве Прокофьева. Через Прокофьева, оказавшего огромное влияние на формирование всего советского искусства и, в свою очередь, вобравшего и сконцентрировавшего многие явления, подсказываемые самой эпохой, в музыку Хренникова проникают в индивидуальном преломлении такие черты, как конкретность и образная насыщенность музыкального материала при афористичности мышления и лаконизме выражения. На формирование Хренникова как художника, безусловно, воздействовало и творчество других крупнейших советских композиторов — например, Мясковского и Шебалина, с которым он соприкасался еще в годы учения<sup>1</sup>.

Хотя работа над инструментальными жанрами нередко протекала параллельно с созданием сценических произведений, концерты и симфонии Хренникова довольно сильно отличаются от его опер и песен по музыкальному языку.

<sup>1</sup> В 1936 г. Хренников окончил Московскую консерваторию по классу Шебалина, который был учеником Мясковского.

Это обусловлено как естественными, исторически закрепившимися жанровыми различиями, так и разными эстетическими предпосылками.

В инструментальной музыке Хренникова преобладает скерцозно-танцевальная образная сфера. Ее отличает также подчеркнутая упругость и пластичность ритма. Наряду с собственно мелодическими и гармоническими факторами ритм выполняет важную, порой образно-смысловую функцию. От него приходит моторность, ощущение энергии и бодрости. В музыке XX в. вообще чрезвычайно возросла организующая и выразительная роль ритма, активизирующего и объединяющего музыкальную ткань. У Хренникова ритм в первую очередь подчинен пластике и характерной выразительности образа, привнося оттенок театральной зрелищности и броскости. Ритмическое начало нередко выявляет и связь с бытовыми жанрами, что, впрочем, более характерно для вокальных произведений. Примечательно, что при склонности композитора к умеренным темпам, в том числе умеренно быстрым, что объясняется, видимо, стремлением к отчетливому произнесению фразы и вниманием к деталям, его музыка обладает ярким динамизмом и действенностью. Она чужда расплывчатости, перегруженности и пронизана единым пульсом, единым стержнем драматургического развития, четкой «направленностью формы на слушателя».

Различно проявляется в вокальных и концертно-симфонических произведениях и такое, всеми отмечаемое качество стиля Хренникова, как песенность. В операх чувствуется непосредственная связь с самим жанром песни, что определяет особенность мелодики, гармонии и нередко — музыкальной формы. Песенность инструментальных сочинений совсем иного плана. Она сказывается в ярком мелодизме инструментального стиля, естественности и широте мелодического дыхания. В симфониях и концертах Хренникова нет той непосредственной опоры на бытующие интонации, их органического сплава с индивидуальными музыкальными средствами, который характерен для песен и опер. Здесь трудно говорить об «интонационной простоте» в прямом смысле. Однако определение Асафьева вполне справедливо и в отношении инструментальной музыки, если понять его как противопоставление нарочитой усложненности, «интонационной запутанности», не свойственным творчеству Хренникова.

В инструментальном стиле Хренникова прежде всего обращает внимание классичность его мышления. Она про-

ступает в структурной ясности формы, ритмической четкости и определенности, естественности и прозрачности фактуры. Произведения Хренникова всегда отличает строгая соразмерность частей, продуманность замысла.

Возвращение к гармоничности и возвышенному гуманизму классики — одна из прогрессивных тенденций, наметившихся в неоднородном и во многом противоречивом искусстве XX в. Это породило в зарубежной музыке такое явление, как неоклассицизм, а в советской — стиль Прокофьева, сочетающий новаторство музыкального языка с ясным строением мелодий, явной функциональностью гармонии, прозрачностью оркестровки и инструментальной фактуры. Естественное, органичное сочетание сложных, необычных музыкальных средств с подчеркнуто простыми способствует большей доходчивости музыки.

Хренникова роднит с Прокофьевым внутренняя гармоничность и цельность, оптимистическое восприятие мира. Композитор обладает природным чувством формы, что сказывается в четкой архитектонике, в точно выверенных пропорциях. При этом классическая форма сонатного *allegro* или рондо в его симфониях и концертах выглядит отнюдь не схемой, ибо она драматургически оправдана.

Обоим композиторам свойственна и «театральность» мышления. В симфониях и концертах Хренникова многие темы служат как бы портретной характеристикой героев, а музыкальное развитие вызывает иногда аналогию с драматургическим действием. К этому надо добавить яркую эмоциональность музыки, ее открытость и «общительность». Даже в чисто инструментальных жанрах отсутствует какая бы то ни было рассудочность, умозрительность. Образность мышления при подкупающей простоте и непосредственности высказывания способствует восприятию музыки Хренникова самой широкой аудиторией, установлению с ней мгновенного контакта.

## **2. Тематизм крупных инструментальных сочинений**

При анализе инструментального стиля на первый план выдвигается проблема тематизма, в связи с которой затрагиваются основные элементы музыкального языка — мелодия и гармония, а также ритм, музыкальная форма и фактура. На примере тематических структур легче выявить наиболее существенные, стилистически характерные черты инструментальной музыки.

В концертах и симфониях Хренникова выделяются три основных типа тематизма — лирически-песенный, скерцозно-танцевальный и энергически-действенный. Мы охарактеризовали в целом инструментальную музыку Хренникова как открытое жизнерадостное искусство с явным уклоном в сторону игрового, скерцозного начала. И все же началом анализ не со скерцозно-танцевальных, а с лирически-песенных тем. Во-первых, многое сближает их с тематизмом вокальных произведений Хренникова, в частности с его песнями. Здесь композитору пригодилось выработанное в песнях свободное и естественное мелодическое письмо. Во-вторых, в лирически-песенных темах наиболее ярко проявляется национальная характерность музыки Хренникова, являющаяся одной из ее самых привлекательных черт.

Лирически-песенное начало так или иначе проникает во все концерты и симфонии Хренникова. Оно обычно сконцентрировано в медленных частях сонатно-симфонических циклов. Темы такого плана обладают большой мелодической выразительностью и гибкостью. Многие тут идет от народно-песенного искусства: в его концертно-симфонических сочинениях это своеобразный сплав интонаций протяжной крестьянской песни и открыто эмоциональной, на грани чувствительности, интонации городской песни. Здесь несомненна связь и с традициями русских классиков — с мелосом Глинки, гибкой речевой интонацией Мусоргского, выразительной, эпически-картинной музыкой Бородина.

Лирически-песенные темы Хренникова отличает диатоничность лада (причем особенно часто минорного), обогащенного мажороминорными структурами и ладовой переменностью. В мелодии весьма ощутима опора на квинтовый тон, с которого нередко и начинается развитие. Первый звук служит как бы запевом, источником энергии для дальнейшего мелодического движения. Остановки на ладово-опорных точках и их распевание, являющиеся предпосылками певучести и речевой выразительности мелодики Хренникова. Тенденция к непрерывности, текучести развития, характерная и для русской песни, сглаживает цезуры, приводя часто к наложению фраз (структурному «эллипсису»).

Эта важнейшая для всего инструментального стиля Хренникова сфера лирически-взволнованного повествования, яркой песенной кантилены формируется и кристаллизуется уже в одном из самых ранних сочинений — Первом фортепианном концерте (1932—1933). Медленная часть концерта открывается величавой и размеренной темой.

47 Andante  $\text{♩} = 72$   
Fag. I

*p espress.*  
V-c., C-b. pizz.

Мелодия распеваётся, все время возвращаясь к квинте лада. Тема окрашена мягкой натурально-ладовой переменностью, придающей звукам функциональную многозначность. II низкая ступень *b*-moll одновременно воспринимается и как VI ступень *es*-moll, то есть субдоминантовой тональности. Возникает интересное сопоставление хроматических ступеней, которые оказываются строго диатоническими. Своеобразное обыгрывание звуков на расстоянии (*es* — *e*, *ces* — *c*, далее *g* — *ges*) является развитием народного приема, отмеченного А. Д. Кастальским, — «хроматизма вразбивку» (36, с. 71—74). Естественность и свободу мелодической линии подчеркивает плавный хроматический бас.

Еще более ощутим аромат поэтической русской песенности во второй теме медленной части концерта.

48 Più mosso [Andante]  $\text{♩} = 68$  II часть

P-no  
*mf*



Как и в первом случае, здесь трудно выделить какую-либо попевку непосредственно песенного происхождения. Хренников здесь просто оказывается эмоционально созвучным народному мелосу, и приемы народного творчества (например, опора на квинтовый тон или плагальные каденции) не являются поэтому стилизаторскими. Они органично влились в индивидуальную манеру художника<sup>1</sup>. Во вступлении к финалу концерта еще раз затрагивается лирически-песенная сфера. Несмотря на неустойчивость в ладотональном плане, тема создает очень цельный образ.

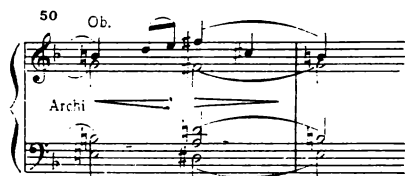


Она начинается у кларнета соло без сопровождения в тональности d-moll, которая служит лишь отправной точкой для натурально-ладовых модуляций и красочных сопоставлений диатонических и хроматических ступеней. Уже во 2-м такте мажорная перекраска терции в сочетании с низкой VII ступенью вносит колорит миксолидийского D-dur, а затем мелодия «соскальзывает» в h-moll. Появление тональности h-moll, весьма далеко уводящей от первоначального d-moll, воспринимается здесь не только как средство яркими красками оттенить каденцию, что, например, часто бывает в произведениях Прокофьева, но и как естественное продолжение мелодического развития. Нечто подобное наблюдается в русских народных песнях, когда

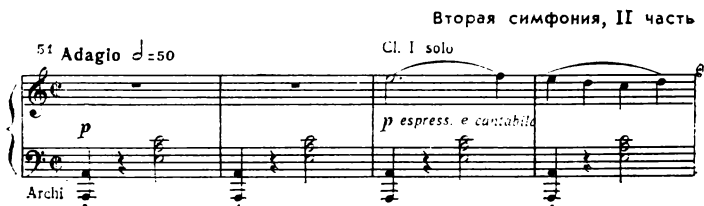
<sup>1</sup> Эта тема интонационно близка лейтмотиву Бианки из оперы Шелли «Укрощение строптивой» (1946—1956). Схожесть мелодического рисунка объясняется, видимо, общим характером лирической русской кантилены.

к концу напева меняется ладовый устой. Лишь последний звук *b* «поворачивает» к первоначальному тональному уровню.

Второе проведение темы звучит у гобоя в сопровождении струнных. Гармония вносит свои коррективы, и вместо *d-moll* звучит *g-moll*, вслед за которым мелькает *A-dur* с мажороминорной игрой терций. Выразительность и необычность мелодической каденции подчеркнута здесь гармоническими средствами. Перед заключительной тоникой *e-moll* появляется созвучие, которое фактурно расслаивается на три пласта — в верхнем голосе повторяется оборот *h-moll*, в средних голосах звучит трезвучие *D-dur*, а в басу — вводный тон *e-moll*. Благодаря такому фактурному расслоению одновременное сочетание в одном аккорде *d* и *dis* звучит мягко и красочно, не противореча натурально-ладовому колориту всей темы.



Однако лирика Хренникова отнюдь не всегда безоблачна и бесконфликтна. Несколькими выразительными штрихами композитор порой придает теме острую экспрессивность и напряженность. Пожалуй, ближе всего по настроению к медленным темам Первого фортепианного концерта стоит тема *Adagio* из Второй симфонии (1941). В ней чувствуется скрытая напряженность. Подчеркивание квинтового тона лада, строгая диатоничность, характерная для русской песни, оттеняется обостренной гармонией II низкой ступени и орнаментикой в каденции.







В более поздних сочинениях Хренников усиливает и подчеркивает в лирически-песенных темах ладово неустойчивые звуки. Диатоника часто оттеняется хроматическими ступенями. Эта линия берет начало еще от Первой симфонии (1933—1935): уже тогда Хренникову удалось найти свой индивидуальный тематизм, синтезирующий народно-песенные приемы с современной, обостренной интонацией. В медленной части Первой симфонии сочетаются певучая взволнованная мелодия и сдержанный мерный органнй пункт в басу, строгая диатоничность с жестко звучащими альтерированными ступенями. Большую выразительность придает мелодии остановка на остро тяготеющем вводном тоне (отмечен в примере звездочкой).

Первая симфония, II часть.

Adagio. Molto espressivo

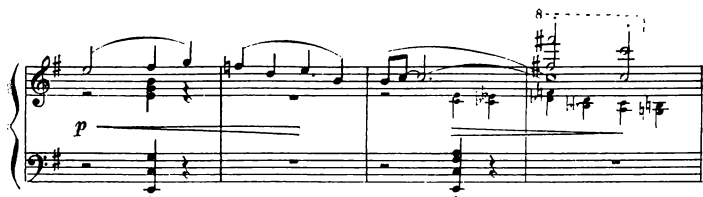
52

Archi *p*

*mf*

*pizz.*

Сс.  $\sharp$

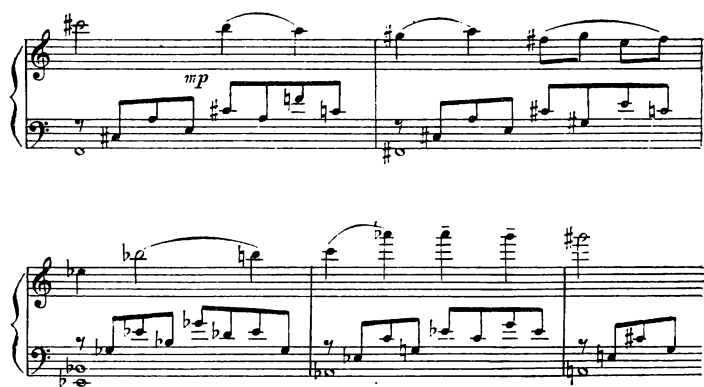


Отсюда тянутся нити к проникновенным лирическим страницам Виолончельного и Первого скрипичного концертов. Темы их медленных частей также лежат в сфере одухотворенной русской песенности, «приправленной» подчеркнуто акцентируемой выразительностью ладово неустойчивых звуков — особенно вводного тона. Естественность и певучесть мелодической линии оттеняется по контрасту неизменным тоническим органичным пунктом. Все три темы характеризует теплый тембр струнных инструментов. Но при несомненной общности этих тем, они совершенно различны по характеру. В медленной части Первой симфонии преобладает тихая, отрешенная скорбь, *Andante* из Виолончельного концерта носит лирико-повествовательный характер, а музыка II части Первого скрипичного концерта звучит, как ласковая колыбельная.

В более поздних произведениях — Втором фортепианном концерте, Третьей симфонии и Втором концерте для скрипки с оркестром уже нет столь открытой связи с русским народным искусством. Правда, характер медленных тем здесь вызван, в основном, вокальным типом мелодики, но большой удельный вес начинает приобретать и чисто инструментальная кантилена. Пожалуй, собственно песенное, вокальное начало ярче всего проявляется в Интермеццо из Третьей симфонии, которое начинается «парящей» лирически просветленной темой, могущей, казалось бы, развиваться бесконечно. Этот отрывок может служить великолепным примером хренниковских мелодий, выстроенных словно на одном дыхании, очень выразительных и ярких.

#### Третья симфония, Интермеццо





Медленная часть Второго скрипичного концерта — совсем иного плана. Главная партия сонатной формы тонально неустойчива, она представляет собой линейно-мелодический тип тематизма. Однако одноголосная мелодическая линия обладает особой «стереофоничностью», внутренней гармонической наполненностью, образующей мягкие перемены красок. Выразительна и своеобразна полифоничность фактуры этой части. Опорные мелодические тоны подчеркиваются колокольчиками — завораживающими звуковыми бликами, вносящими в музыку метрический перебой. Эти точки являются как бы выписанным скрытым голосом, образующим прозрачное двухголосие.

Весьма своеобразен и лирический тематизм Второго фортепианного концерта. В отличие от других сонатно-симфонических циклов Хренникова, в этом концерте нет медленной второй части в роли лирического центра, обрамленного более быстрыми частями. Произведение начинается поэтичной лирико-философской Интродукцией, за которой следуют стремительная, динамичная Соната и танцевально-скерцозное Рондо. Интродукция содержит две темы — сдержанно-речитативную и возвышенно-патетическую. Вторая тема концентрирует собственно лирическую образность и имеет лейтмотивное значение. Она возвращается в финале концерта, перекидывая «арку» к началу. Ее характеризует живая лирически-повествовательная интонация. Музыка отмечена тонкими гармоническими красками. На фоне фигурации (трезвучие C-dur), сразу выявляющей характер поэтического ноктюрна, звучит певучая широкая тема, которая начинается в Des-dur. Политональный эффект способствует обособлению звучащих пластов, ощущению воздуха, простора. Отдаленные сигналы ксилофона



еще больше раздвигают границы открытого пространства.

Второй ф-п. концерт, Интродукция

54 *Meno mosso* [Moderato]  $\text{♩} = 96$

*P-no ff*

*Poco meno mosso*

*f molto espress.*

Как уже отмечалось, лирически-песенные темы Хренникова во многом перекликаются с музыкой Мясковского и Шебалина. С Мясковским Хренникова связывает яркий мелодизм, глубоко индивидуальное претворение народно-песенных традиций, демократичность музыкального языка. От своего учителя Шебалина Хренников унаследовал стремление к ясности и логической продуманности формы, структурной завершенности и законченности.

Скерцозно-танцевальный тематизм в концертах и симфониях Хренникова выделяется яркой театральностью и характеристической образностью. Будучи скерцозным прежде всего по своим истокам, он приобретает многогранное конкретное значение. Веселая шутка, буффонада,

гротеск — вот грани этой образной сферы. Жизнерадостное танцевальное начало подчас выходит на первый план, проникая в главную и побочную партии сонатной формы и зачастую доминируя в образной сфере произведения (см., например, трехчастные циклы Первой и Третьей симфоний или Второго скрипичного концерта, где медленные лирические средние части обрамлены скерцозными крайними частями). Скерцозная тема может быть и рефреном в форме рондо (финал Второго фортепианного концерта), и темой фуги (I часть Третьей симфонии). Этот тематизм типично инструментального склада, отличающийся своеобразными мелодико-гармоническими свойствами и острым фони́змом, оказывается поистине универсальным.

Угловато-колющие, озорные темы Хренникова, несомненно, ближе к музыке Прокофьева, нежели Шостаковича. Они всегда полны яркого, солнечного блеска и смягчены едва уловимым напевным лиризмом. Истоки скерцозного тематизма Хренникова следует искать также в сказочно-фантастических темах Римского-Корсакова и кукольно-игрушечных, причудливых образах Лядова. Помимо всего прочего, их связывает зрелищно-действенное, театральносценическое начало, свойственное русской программной и непрограммной музыке.

Театральносценическое начало проявляется в скерцозных темах и через танцевальность, более или менее явную. Танцевальная пластика, жест очень многое проясняют в характере героя, в его поведении на сцене, поэтому они органично присущи театральному мышлению композитора. Каждая инструментальная тема его произведений — это очень емкий, зрелищно «осязаемый» образ. Этими качествами, видимо, объясняется успех балета «Любовью за любовь» (1975), созданного на основе музыки к спектаклю «Много шума из ничего». Балет воочию продемонстрировал, насколько сценична музыка Хренникова и как много она подсказывает для пластического решения.

В скерцозно-танцевальных темах получили развитие классические приемы скерцозности — острая стаккатная звучность, синкопированный ритм, неожиданная расстановка акцентов. В мелодике выделяются скачки на большие интервалы, нередко расцвеченные и подчеркнутые форшлагом. Приведем несколько музыкальных примеров, в которых очень разные, подчас противоположные по характеру темы объединяет общая скерцозная основа, проявляющаяся в ритмической отточенности, непринужденной легкости стремительного развития, в изяществе фактуры и пикантной «колкости» звучания.

Всем скерцозным темам в той или иной степени свойственны динамизм и действенность. Это обстоятельство, в частности, объясняет выбор композитором скерцозно-танцевальных тем для главных партий в сонатной форме, которые должны обладать зарядом активности и целеустремленности.

Трехчастная Первая симфония вся проникнута скерцозностью (лишь во II части дается выход лирическому чувству). В этом раннем сочинении уже полностью сформировался характерный хренниковский инструментальный тематизм. Сонатная форма I части содержит три контрастные темы — вступительную, главную и побочную. Во всех них заложено скерцозное начало. Затаенно-тревожная тема вступления звучит на фоне нисходящего хроматического сопровождения струнных *pizzicato*. Острое стаккато, синкопы, шаги на хроматические интервалы придают ей характер некоторой угловатости.

Первая симфония, I часть

55 Allegro (♩ = 180)

The musical score shows three systems of staves. The first system includes a Violoncello (V.c.) staff with a forte (f) dynamic and a 'Fag.' marking, a Contrabasso (C.b.) staff with a 'pizz.' marking, and a Piano (P) staff. The second system continues the V.c. and P parts, with the P part marked 'mf'. The third system shows the V.c. and P parts continuing their rhythmic and chromatic patterns.

Скерцозность главной партии сочетается с динамичностью и воинственностью. Тема разворачивается постепенно, как сжатая пружина. Она начинается с октавного всплеска-форшлага, после чего движение на миг «застопоривается», накапливая дальнейшую энергию.

56 [Allegro]

Cl. *p*

Archi *pp*

*cresc.*

Интересно, что начальный рисунок этой темы оживает в теме Фуги из Третьей симфонии, написанной почти четыре десятилетия спустя. Остановка и акцент на долгом первом звуке (V низкой ступени E-dur) сменяется безостановочным энергичным движением.

Третья симфония, Фуга

57 [Allegro con fuoco ♩=138]

V-ni I, II, V-la

*f* Fag., C-fag.,  
V-c., C-b.

Скерцозность побочной темы I части Первой симфонии проявляется не в динамике быстрого движения, а в подчеркнута изящной, игривой танцевальности, что представляет достаточно яркий контраст с главной партией.



В III части симфонии совмещены функции скерцо и финала. Поэтому скерцозность тем главной и побочной партий носит более привычный (для скерцо классического 4-частного цикла) облик легкого полетного движения. Эта скерцозность здесь подчинена общему, несколько тревожному, сумрачному колориту.

Очень привлекательна в музыке Хренникова обаятельно-пылкая, празднично-танцевальная скерцозность. Она характеризует, например, оба скрипичных концерта. Несмотря на то, что эти сочинения разделяют 11 лет (1964 и 1975), они во многом перекликаются. Их роднит классическая соразмерность формы, сочная, жизнелюбивая атмосфера праздника, театральная зрелищность музыкальных образов. В Первом скрипичном концерте скерцозная сфера сконцентрирована в финале, который начинается веселой и задорной темой главной партии.

Первый скрипичный концерт, Финал

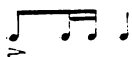






Побочная тема более напевна, однако и здесь сохраняется скерцозность — в остром стаккато, в выразительно-«неуклюжем» звучании тритона, в несколько комичных задержаниях на сильных долях тактов.

Во Втором скрипичном концерте роль скерцозного элемента в тематизме неизмеримо возрастает. Лишь медленная средняя часть выделяется своим углубленным лиризмом среди каскада динамично-остроумных тем, грациозно-танцевальных эпизодов, фейерверка праздничных, метко характеристичных образов. Особенно ярко звучит финал концерта, являющийся подлинной кульминацией цикла. Здесь сконцентрировано театральное начало образности и драматургии произведения, скерцозно-танцевальная сфера этой музыки. Темы настолько рельефны, персонафицированы, что финал в целом напоминает балетную сюиту или парад артистов «под занавес». Задает тон всей части торжественно-праздничная, удивительно солнечная тема главной партии. Ее облик подчеркнут ритмической деталью — дроблением сильной доли такта с полонезной формулой



, что придает музыке характер парадного шествия (см. пример 2).

Второй скрипичный концерт обнаруживает много интонационных и образно-смысловых переключек с другими сочинениями Хренникова, написанными в начале 70-х гг., — Вторым фортепианным концертом (1971) и Третьей симфонией (1973). Их объединяет общее преобладание скерцозного, игрового элемента, яркость и театральная броскость тематизма. В танцевально-жанровом финале Второго фортепианного концерта (Рондо) отчетливо выявляется связь между инструментальной и театрально-сценической музыкой. Этот своеобразный танец-скерцо полон той же непринужденной легкости, блеска, огненного темперамента в сочетании с истинно классической стройностью и изяществом, что и музыка к спектаклю «Много шума из ничего». Главную тему (рефрен) характеризует стаккатная звучность, широкие скачки в мелодии, обнажающие ладово неустойчивые звуки. Терпкие, звенящие звуковые

комплексы, имитирующие удары бубна, представляют собой сочетание белоклавишного и черноклавишного звуко-рядов, обрисовывающих G-dur (основную тональность) и Fis-dur, который образуется из вспомогательных звуков. Яркая и сочная живописная тема, несомненно, выросла из короткой темы связующей партии во II части концерта, которую также отличают широкие, смелые скачки, острый ритмический рисунок на фоне подчеркнуто равномерного оstinатного сопровождения.

Близкий ему образ удали и размаха оживает в финале Второго скрипичного концерта (побочная тема). Обилие резких широких скачков к интонационно важным, опорным точкам не уничтожает общей мелодической красоты и певучести. Тематическая яркость и выразительность побочной темы таковы, что в конце части она фактически заменила рефрен в рондо-сонате<sup>1</sup>.

Есть интонационные связи и между главными партиями финалов Второго скрипичного концерта и Третьей симфонии. Но, при явном внешнем сходстве мелодического рисунка, они отличаются друг от друга по настроению. Бодрый, призывный характер темы из Третьей симфонии подчеркнут тембром солирующей трубы:



Музыку же скрипичного концерта мы уже охарактеризовали (см. с. 89).

<sup>1</sup> Динамическую форму финала отличает тенденция к сжатию изложения ближе к концу. Схематически эту форму можно представить как АВАСВ+Кода (после центрального эпизода и перед кодой пропущен рефрен).

В заключение приведем еще один пример темы скерцозно-танцевального плана — побочную партию в финале Виолончельного концерта. Он интересен тем, что выявляет необычную для Хренникова злую, «инфернальную» образность. Упорное подчеркивание в мелодии IV повышенной ступени A-dur, «колющий» ход на тритон с I на IV повышенную ступень в оstinатном сопровождении усиливают образную характерность темы.



Третий тип тематизма в концертах и симфониях Хренникова включает энергически-действенные темы. Они лишены той острой специфичности и «персонифицированности», которая присутствует в других темах Хренникова, и построены по принципу динамичного, напористого поступательного движения. К таким темам относится, например, тема главной партии I части Первого фортепианного концерта.



Она начинается с нисходящего возгласа-пассажа из сцепленных между собой на расстоянии секунды пяти квинт, которые выделяются парной группировкой в трехдольном метре. Интервал квинты является важной интонационной основой и строительным материалом почти всех тем произведения. Все подчинено энергии движения, включая тональное развитие. Сразу же после тоники F-dur затрагиваются далекие строи Es-dur, Ges-dur, затем f-moll, As-dur, cis-moll и т. д.

Такая же динамика характеризует главные партии I части и финала Второй симфонии. В отличие от предыдущего сочинения лирико-драматические темы открыто эмоциональны. Они опираются на интонации современных маршевых песен. Особенно это ощутимо в финале симфонии, который как бы воскрешает героические страницы минувшей войны. Суровая, мужественная тема главной партии финала отличается широтой и свободой мелодического дыхания, песенность сочетается в ней с возможностью симфонического развития. Своим характером, общим эмоциональным тонусом, четким ритмическим рисунком тема перекликается с главной темой I части Шестнадцатой симфонии Мясковского («Авиационной»), которая также сразу захватывает полетностью, энергией стремительного движения.

Еще один пример — оживленная, жанровая тема главной партии из I части Первого скрипичного концерта. Постепенно разворачивающаяся, стремительная в своем движении, она как бы вводит в увлекательную атмосферу веселого динамичного спектакля. Она растворяется в стаккатных пассажах скрипки, что вносит элемент скерцозности.

#### Первый скрипичный концерт, I часть





Заканчивая анализ основных тематических структур в концертах и симфониях Хренникова, следует еще раз отметить большое разнообразие тем всех трех типов. Кроме того, темы подчас выходят за рамки отмеченных нами групп, сочетая признаки лирически-песенных тем со скерцозно-танцевальными или лирико-драматическими. Особенно близкими являются скерцозно-танцевальные и энергически-действенные темы.

### 3. Музыкальная форма

В связи с инструментальными произведениями Хренникова встает вопрос о трактовке композитором сонатно-симфонического цикла, а также о своеобразии музыкальной формы как таковой.

Уже отмечалось, что сочинения Хренникова вообще отличает законченность, завершенность и пропорциональность формы. Это часто отражается уже в самом изложении тем в трехчастной репризной форме. Однако структурная замкнутость сочетается с активным тематическим, тональным и фактурным развитием. Лаконизм мышления Хренникова содействует концентрации выразительных средств. Воспринятый через Прокофьева, лаконизм сказывается не только в области музыкальной формы, но и в фактурном и гармоническом оформлении.

Концертам и симфониям Хренникова органически присуща опора на классическую структуру цикла. Для подчеркивания основного художественного образа композитор стал давать частям цикла определенное название — Прелюдия, Ария и Соната в Виолончельном концерте; Интродукция, Соната и Рондо во Втором фортепианном концерте; Фуга, Интермеццо и Финал в Третьей симфонии.

Хренников явно тяготеет к трехчастному сонатно-симфоническому циклу, в котором финал совмещает функции заключительной части и скерцо. Лишь в Первом фортепианном концерте и Второй симфонии мы наблюдаем 4-частный цикл (кстати, форма этих произведений оставляет впечатление некоторой рыхлости и растянутости). Первая и Третья симфонии трехчастны. Их объединяют и образные, и

тематические связи: немалую роль здесь играет скерцозно-танцевальное начало в цикле. Пристрастие композитора к лаконичной и емкой, свойственной концерту, циклической форме говорит об особом значении концертного жанра в его творчестве: Хренников, как известно, является превосходным исполнителем. Концертность сказывается не только на музыкальной форме, но и на самом духе музыки: на ее динамизме, броскости, крупноплановости тематизма. Причем концертность, неразрывно связанная с театральностью мышления, ощущается порой даже в операх (например, в характерных оркестровых пассажах-связках в опере «Мать»).

Драматургический замысел классически-трехчастных циклов инструментальных концертов Хренникова каждый раз отличается новизной и оригинальностью. В Виолончельном концерте преобладает лирически-песенное начало, так как здесь идут подряд две медленные части — Прелюдия и Ария. Подвижный финал в характере жанровой массовой сцены (Соната), занимая почти вдвое больше места, чем обе предыдущие части, уравнивает их. Такое же неравенство частей по масштабу наблюдается и во Втором фортепианном концерте. Здесь, наоборот, преобладает быстрое, моторное начало. После очень краткой Интродукции идут подряд две быстрые части — Соната и Рондо. Первые две части слиты между собой (исполняются *attacca*, а финал представляет яркий жанровый и тематический контраст. Несколько необычно для Хренникова тематическое обрамление всего цикла — возвращение в коде-эпilogue материала вступления. Наиболее традиционна форма Первого скрипичного концерта, где медленная лирическая часть обрамлена двумя быстрыми крайними частями.

Второй скрипичный концерт и Третья симфония выделяются среди других произведений небольшими размерами, предельным лаконизмом как формы, так и фактуры и одновременно напряженным симфоническим развитием, отмеченным драматически-острыми кульминациями. Стремительная, активная I часть концерта — *Allegro con fuoco* — имеет черты прелюдии-скерцо. Средняя часть цикла — *Moderato* — своеобразная лирическая поэма. Несмотря на лаконизм формы, музыке свойственно широкое симфоническое дыхание. Три темы этой части выстраиваются в единую линию развития лирического образа — от затаенно-сдержанного к просветленно-проникновенному и драматически-страстному. Танцевальный финал — *Allegro moderato con fuoco* — возвращается к образности I части.

Третья симфония вся пронизана радостью бытия, сол-

нечным блеском, озорной шуткой, с которой соперничает безбрежная кантилена II части — Интермеццо. Произведение начинается с очень краткой блестящей Фуги, определяющей основную образную сферу сочинения. Драматургическим центром цикла является стремительный праздничный Финал: здесь сконцентрировано скерцозно-танцевальное начало, здесь есть реминисценция как имитационной полифонии I части (в разработке), так и углубленной лирики II части (эпизод в разработке Largo, представляющий собой выразительный диалог аккордов медных и «вздохов» *divisi* струнных).

Как видим, финал в симфониях и концертах обычно несет очень большую нагрузку. Это отличает драматургию цикла Хренникова от Прокофьева и Шостаковича, у которых основной акцент приходится чаще всего на I часть. В финалах ярко проявляется свойственная композитору образность мышления, театральность его музыки. Одним из таких чисто театральных приемов является, в частности, неожиданный прорыв в кодовых разделах новой тональности — в тот момент, когда, казалось бы, все уже пришло к концу. Эффектность тонального поворота непосредственно перед ожидаемым заключительным аккордом часто подчеркивается громкими фанфарами, провозглашающими новую тональность. Но поворот оказывается ложным, так как очень скоро возвращается главная тональность. Это не естественное в коде отклонение, связанное с интенсивностью тонального развития. Взаимодействуют только тоники звучащих здесь тональностей, и поэтому на первый план выступает чисто колористическая функция.

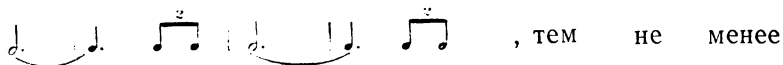
Пристрастие Хренникова к эффектной окончанию, к ярко характерному штриху, приближенному к концу, выявляется с самых ранних сочинений. В коде финала Первого фортепианного концерта после длительного тонического органного пункта F-dur вдруг вступают трубы, которые торжественно утверждают тональность Des-dur (VI низкой ступени). Их сигнал

воспри-

нимается как начало нового этапа развития, и быстрое переключение снова в F-dur, закрепленный несколькими аккордами, очень неожиданно. Казалось бы, это должно повлечь за собой диспропорцию тонального плана и подрыв устойчивости главной тоники, но ничего подобного не возникает. Аналогичное явление наблюдается в красочных кадансовых оборотах, когда перед тоникой звучат необычные созвучия, подменяющие субдоминанту и доминанту. Не уничтожая

устойчивость тоники, они могут способствовать очень свежему и интересному звучанию (это свойственно, например, и каденциям Прокофьева).

Еще более оригинальна кода в финале Первой симфонии. Длительный тонический органнй пункт *b-moll*, на котором происходит постепенный подъем к кульминации и последующий спад, еще не оказывается концом, так как в мощном звучании *tutti* оркестра настойчиво утверждается трезвучие *D-dur* (мажорное трезвучие III высокой или IV низкой ступени). Оно звучит торжественно-апофеозно (16 тактов) с характерной ритмической формулой заключений



окончания симфонии здесь нет. Заканчивает все развитие *b-moll*, который возвращается без всякой подготовки. Завершение минором после ярко блеснувшего *D-dur* звучит неожиданно и эффектно. Уже I часть симфонии, вернее последние ее такты, содержали намек на необычную концовку. Непосредственно перед тоникой *b-moll* вторгалось яркое и светлое трезвучие *E-dur*, отстоящее на тритон. В этой же части впервые появилась тональность *D-dur*, в которой излагается побочная партия. Появление в финале концерта является итоговым отголоском контрастного большетерцового соотношения главной и побочной партий I части (*b-moll* — *D-dur*).

В кодах других сочинений не раз встречается прием временного отстранения главной тональности. В финале Виолончельного концерта на материале заключительной партии неожиданно вторгается *Fis-dur*, отстоящий от главной тональности *C-dur* на тритон. Такое же тритоновое соотношение выделяет коду I части Второй симфонии, где перед последними тактами в *c-moll* утверждается тональность *Ges-dur*. Во II части вновь действует контрастная тональная драматургия. В среднем разделе, в момент кульминации, происходит резкий тональный сдвиг из *a-moll* в *B-dur* (тональность II низкой ступени). Мрачные аккорды тромбонов и тубы напоминают «тему судьбы» из Пятой симфонии Чайковского.

В музыкальной форме инструментальных произведений Хренникова большую роль играет сонатный принцип, который проникает и в медленную часть, и в скерцо, и в рондо. Все части Второй симфонии и первые две части Второго скрипичного концерта написаны, например, в сонатной форме. Для последнего сочинения характерно исключение разработочных разделов (I и II части написаны в сонатной



форме без разработки, а финал представляет собой рондосонату). Это объясняется общим, театрално-картинным характером музыки, обилием красочных, выразительных тем.

Импульсивность и динамичность музыки обусловили слитность и непрерывность развития сонатной формы. Разработочные моменты включаются в экспозицию главной партии, построенной в динамической 3-частной форме. Между главной и побочной партиями обычно не бывает образного конфликта — главная тема, как правило, более жанровая, а побочная — лирическая, но возможны и другие соотношения. Во Втором скрипичном концерте, например, в I части энергично-прелюдийная первая тема главной партии продолжена празднично-танцевальной второй. Эта тема ритмически подготавливает шаловливо-скерцозную тему побочной партии, которая тоже оттенена танцевальной срединной темой. Нетрудно заметить некоторое сходство между вторыми темами главной и побочной партий. Помимо образных связей их роднит тематическая насыщенность, множественность тематических построений, усиленная «персонифицированность», а также аккордовая фактура. Такая же своеобразная тематическая периодичность наблюдается и в финале, где также выдержан принцип двухтемного строения партий (главная партия имеет 2-частную, а побочная — 3-частную структуру). Более мягкие и лиричные вторые темы оттеняют яркость первой главной и первой побочной тем. Образный контраст подчеркнут в обоих случаях сопоставлением мажора и минора.

#### 4. Ладогармонические явления

Анализ ладогармонических особенностей музыки Хренникова выявляет весьма важные для понимания его стиля процессы. Именно в данной сфере эффект новизны и свежести достигается как будто традиционными средствами, в том числе обычными трезвучиями и септаккордами. Между тем, здесь скрываются незаметные на первый взгляд, но очень существенные детали, совокупность которых и определяет во многом своеобразие композиторского почерка. Сохранив гармоническое ощущение прелести обычного трезвучия, тонких колористических переходов, Хренников сумел добиться остросовременного звучания.

Гармония в инструментальной музыке Хренникова будет рассмотрена в двух аспектах — собственно формообразующем и выразительно-красочном. Они, безусловно, тесно взаимосвязаны, но практически на первый план выступает какой-либо один из них.

Формообразующая функция гармонии прежде всего скажется в тональном развитии концертов и симфоний. Как и в музыке Прокофьева, здесь ярко выделяется красочность тональных планов, неразрывно связанная с драматургической концепцией. Поэтому сонатной форме Хренникова обычные тонико-доминантовые соотношения главной и побочной партий не столь свойственны. Уже в Первой симфонии обращает внимание интересное тональное противопоставление партий в I части. Главная партия звучит в b-moll, а побочная — в очень далекой тональности D-dur. Контраст между темной бемольной и светлой диезной тональностями подчеркивает тематический контраст. Ту же красочную роль выполняет тональный план в первых двух частях Второй симфонии. Соотношение очень далеких тональностей по принципу противопоставления бемольной и диезной сфер является тонкой колористической деталью этого сочинения. В I части возникает тритоновое соотношение главной и побочной партий (c-moll — fis-moll), а во II — большетерцовое (a-moll — f-moll).

Тональный план финала Виолончельного концерта способствует сохранению в репризе яркого контраста между песенной, в характере марша, главной партией и причудливо-фантастической побочной. В экспозиции главная партия звучит в c-moll, побочная — в A-dur (опять соотношение бемольной и диезной тональностей), а в репризе тонального сближения не происходит, образный контраст сохранен. Побочная партия здесь звучит в B-dur. Тональная дистанция между темами остается и в репризе финала Первого скрипичного концерта (форма рондо-сонаты). Экспозиционное малотерцовое соотношение C-dur—a-moll транспонируется в репризе на терцию выше — E-dur—cis-moll. Образный контраст легкого динамичного движения и юмористической живой картинки остается.

Можно привести несколько интересных примеров с малосекундовым соотношением тональностей главной и побочной партий. У Хренникова это связано с особым пристрастием к гармонии II низкой ступени, о чем речь будет ниже. Таковы, например, соотношения в I части Первого скрипичного концерта — C—Des и во II части Второго фортепианного концерта — d—Es.

Стремление Хренникова к тональному выделению, тональной характерности каждой темы, что приводит к усилению ее «портретности», объясняется все той же «театральностью» инструментального стиля композитора. Можно говорить и об особом, ярко колористическом ощущении тональности, свойственном композитору.

Нередко наряду с основной тональностью в цикле взаимодействует второй тональный центр, который возглавляет своего рода подводное течение, оттеняющее и дополняющее главную тональность. Эти подчиненные тональности усиливают общую тональную действенность и динамизм, поскольку они находятся на расстоянии полутона, то есть связываются центростремительной силой вводнотонового тяготения. Мы имеем в виду Вторую симфонию *c-moll*, в которой на роль второго тонального центра претендует *cis-moll* (минорная тональность II низкой ступени). Впервые эта тональность встречается в репризе побочной партии I части, в ней написана III часть, и, наконец, она снова звучит в репризном изложении побочной партии в финале симфонии. Полутоновое соотношение главной тональности и второго тонального центра в Виолончельном концерте — *C-dur* — *H-dur* (мажорная тональность VII ступени). Наиболее ярко и весомо звучит *H-dur* в репризе I части и в коде финала.

Одно из очень интересных и убедительных решений проблемы тональной драматургии цикла нашел Хренников во Втором скрипичном концерте. Первые две части отличает тональная неустойчивость. Композитор все время «интригует» слушателя, заставляя его напряженно ожидать выхода из этой атмосферы неустойчивости, контрастных смен тональных красок. Лишь в финале «вспыхивает» *C-dur*, который стягивает и объединяет все нити тональной организации цикла. Концерт пронизывает скрытая тональная «режиссура»<sup>1</sup>.

Богатое контрастами тональное развитие в течение первых двух частей концерта все время оставляет перспективу дальнейшего движения, указывая путь к четкому, ослепительно яркому *C-dur* финала. Эта главная тональность произведения проходит процесс постепенного становления. Опорными точками в таком процессе являются как тональные соотношения больших разделов (в частности, соотношения главной и побочной партий в сонатной форме), так и кратковременные тональные сдвиги, создающие напряженную динамику тонального развития. Эти точки, как будет показано далее, очерчивают главным образом субдоминантовую сферу *C-dur*.

<sup>1</sup> Наблюдение о том, что та или иная тональность в некоторых внетональных построениях только «режиссирует», но не выявляется в своем тоническом облике, принадлежит Ю. Н. Тюлину (102, с. 166). Подспудное направляющее действие одной тональности, однако, проявляется на самых разных уровнях — в том числе в масштабах всего сонатно-симфонического цикла.

Особой напряженностью обладает I часть концерта. Неустойчивость самих тем сочетается с общей тональной разомкнутостью. В начале части звучит тональность D-dur—d-moll, а в конце происходит переключение в f-moll. Даже трехчастное изложение главной и побочной партий лишено тональной закругленности, законченности. Каждое проведение темы оказывается на новом звуковысотном уровне и является следующей «ступенькой» к C-dur. Эти изменения менее всего выражены в экспозиционном разделе главной партии — начало звучит несколько неопределенно в ладовом отношении, а в конце слышится явный минор. Побочная же партия тонально разомкнута, так как первое проведение темы звучит в gis-moll, а второе начинается в e-moll. Весь раздел экспозиции заканчивается в тональности c-moll. Это первый «намеки» на главную тональность концерта.

Общая динамическая реприза сонатной формы начинается явно выраженным d-moll, который, однако, быстро сменяется другими тональностями в развивающих построениях. Вторая главная тема продолжает это развитие, а затем вместо возвращения первой темы неожиданно каденционно закрепляется тональность F-dur, предвосхищая конец I части (f-moll). Обе побочные темы в репризе транспонированы, первая — в cis-moll, а вторая — в C-dur. Кратковременное, но яркое, блестящее появление главной тональности концерта еще более заостряет стремление к финалу. Затем возвращается, на этот раз в a-moll первая побочная тема, быстро переходящая в очень краткую кодлу (f-moll). Вся часть заканчивается причудливо-вопросительным тритоном  $h-f$  (он отчасти также «намекает» на будущий C-dur).

II часть концерта начинается в f-moll и, таким образом, подхватывает и продолжает непрерывный процесс тонального развития. Уже в самой главной теме обрисовываются функционально важные тональные устои — f-moll, e-moll и Des-dur, то есть тональности минорной субдоминанты, III ступени и II низкой ступени C-dur.

Главная тональность побочной и заключительной партий в экспозиции — e-moll, а в репризе — a-moll, что по отношению к C-dur оказывается медиантами. В кульминации части на фоне увеличенного трезвучия звучит фанфарный сигнал на звуке C. Здесь нельзя, конечно, говорить о тональности C-dur как таковой, но все же это C еще раз подтверждает конечную цель развития. Благодаря такой ориентированности на тональную крепость и устойчивость финала, а также энергичному, четкому ритмическому пульсу, лаконизму формы и фактуры, ладовой организации,

I и II части концерта воспринимаются как напряженная неустойчивость, но отнюдь не как расплывчатость и неопределенность. Ниже приведена схема тональных соотношений в первых двух частях.

| I часть        |  |  | экспозиция     |  |       | реприза          |   |                |
|----------------|--|--|----------------|--|-------|------------------|---|----------------|
| г. п.          |  |  | п. п.          |  |       | г. п.            |   | п. п.          |
| 1-я тема D — d |  |  | 1-я тема gis   |  |       | 1-я тема d       |   | 1-я тема cis   |
| 2-я тема As    |  |  | 2-я тема G     |  |       | 2-я тема cis — F |   | 2-я тема C     |
| 1-я тема d     |  |  | 1-я тема e — c |  |       |                  |   | 3-я тема a — f |
| II часть       |  |  | экспозиция     |  |       | реприза          |   |                |
| г. п.          |  |  | п. п.          |  | з. п. | г. п.            |   | з. п.          |
| f              |  |  | e              |  | e     | f                |   | a              |
|                |  |  |                |  |       |                  | a | a              |

В этой схеме выделены тональности, прокладывающие пути к центру тональной драматургии — C-dur. Преимущественно это тональности субдоминантовой сферы C-dur: d, As, gis, cis, F, f, a (gis и cis рассматриваются как as и des — минорные тональности VI низкой и II низкой ступеней). Но в их последование включается и вторая, доминантовая линия связи, количественно выраженная более лаконично — G—e.

Говоря об особенностях тональной драматургии в сонатно-симфонических циклах концертов и симфоний, мы коснулись одной из наиболее острых и актуальных проблем в современной музыкальной практике и теории — проблемы тональной организации музыки. Следует подчеркнуть, что Хренников всегда выражает свою музыкальную мысль на прочной тональной основе. Даже в наиболее неустойчивых, сильно хроматизированных построениях лад является неперменным «режиссером» всех звуковых сочетаний. Рассмотрим, например, вступительную тему из I части Первой симфонии. Хотя в начале есть все 12 хроматических ступеней, здесь достаточно ясно ощущается тональность a-moll (см. пример 55).

Весьма своеобразна и тема Интродукции из Второго фортепианного концерта. Сдержанная, размеренная «речитация» у фортепиано, с которой начинается концерт, тонально очень неустойчива и с первых же тактов обрисовывает 12 неповторяющихся звуков, что дало повод Л. Данилевичу назвать ее «серией» (см. 26, с. 72). Однако и здесь ощущаются ладовые закономерности, поскольку секстовые, терцовые и квартовые «певучие» шаги иногда явно обозначают границы лада. Тема начинается с запева на мажорном секстаккорде с последующим нисходящим секундовым ходом, что обрисовывает главную тональность этой части — a-moll.



Затем извилистый мелодический рисунок как бы разветвляется на два голоса с нисходящим хроматическим ходом. Вверху выделяется ход *gis—g—ges*, а внизу — *dis—d—des—h—b*. В 4-м такте тональная опора меняется на *es*, а при вступлении второго голоса (на этот раз действительного, а не мнимого) окончательно устанавливается *a-moll*. Эта тема очень напоминает по характеру и рисунку тему медленной части из Второго скрипичного концерта.

Здесь также обрисовываются под покровом сильно хроматизированной музыкальной ткани важные тональные устои — *f-moll*, *e-moll* и *Des-dur*. Во всех этих примерах мелодические образования не являются серией и по природе своей организации, и по композиционной функции в форме.

В инструментальных сочинениях Хренникова еще в большей степени, нежели в вокальной, выделяются как стилистически характерные, гармонически острые моменты кадансы. В них сконцентрированы лейтгармонические средства — аккорд II низкой ступени и аккорд V низкой ступени. Последний особенно типичен для инструментального стиля композитора. Если для опер и песен больше характерен кадансовый оборот с малосекундовым соотношением трезвучия II низкой ступени и тоники, то в связи с симфониями и концертами приходится говорить, в основном, о кадансах с тритоновым сопряжением трезвучия V низкой ступени и тоники. Кадансы как бы отражают разницу между лирически-песенным складом вокального стиля, с его плавностью и мягкостью голосоведения, и скерцозно-танцевальным началом в инструментальных произведениях, где все музыкальные элементы заострены и подчеркнуты. Следует также отметить, что, при всем универсальном у Хренникова значении обоих лейтаккордов, воздействие аккорда II низкой ступени проявляется больше в области мелодии, чем гармонии, и наоборот — аккорд V низкой ступени ярче выступает именно в гармоническом плане.

Аккорд V низкой ступени внешне совпадает с трезвучием IV повышенной ступени, вводным к доминанте. Ха-

ракторный тритон между этим аккордом и тоническим трезвучием обращает на себя внимание, например, в коде Сонаты h-moll Листа или в последних тактах Половецких плясок Бородина. Однако это лишь единичные случаи. Начиная с творчества Прокофьева, аккорд V низкой ступени получает совершенно новую трактовку. Он связывается непосредственно с тоникой, подменяя доминанту или субдоминанту, но не являясь ни тем, ни другим. Излюбленные хренниковские кадансы с тритоновым ходом баса от V низкой к I ступени, безусловно, восходят в своих истоках к музыке Прокофьева<sup>1</sup>.

В инструментальных сочинениях Хренникова в связи с большой ролью лейтинтервала тритона особо выделяется трезвучие V низкой ступени. Тритон обращает на себя внимание и в мелодии, и в соотношениях аккордов. Даже в тональный план, как уже отмечалось, проникает тритоновая связь. Кроме того, пристрастие Хренникова к целотоновым звукорядам в объеме тетракорда, часто включающихся в диатонику, объясняется, видимо, тем, что между крайними звуками образуется тритон.

При анализе кадансов выявляется, что мажорная и минорная тоника, как правило, взаимодействуют с разными аккордами, отстоящими от них на тритон. В мажорном ладу появляется минорное трезвучие IV повышенной ступени, а в минорном — мажорное трезвучие V низкой ступени.

Тритоновое соотношение аккордов более всего характерно для заключительных кадансов хренниковских произведений. Это могут быть необязательно трезвучия (хотя трезвучия встречаются чаще всего). Самое существенное заключается в тритоновом ходе баса к тонике. Можно указать на последние такты I части Первого скрипичного концерта, где перед заключительной тоникой C-dur звучит трезвучие IV повышенной ступени. Колорит C-dur особенно яркий и светлый после более сумрачных аккордов низких VI и II ступеней.

Конец II части Второй симфонии и кода медленной части Первой симфонии тоже содержат заключительный ход на тритон. Однако аккорды, предшествующие тонике, здесь несколько более сложные. В первом случае аккорд, отстоящий на тритон, совпадает с квинтсектаккордом двойной доминанты с пониженной квинтой (если приравнять *es* к *dis*). Но это только внешнее совпадение, так как созвучие вводит не в кадансовый квартсектаккорд или

<sup>1</sup> Подобное явление в музыке Прокофьева отмечает Н. Запорожец (см. 34, с. 249).

доминанту, как это обычно бывает в кадансах, а прямо сопоставляется с тоникой как некое образование тритонного соотношения взамен кварто-квинтового. Интересно проследить, как постепенно подготавливается этот аккорд. В басу все время затрагивается в проходящем движении *dis* (тот же *es*), который ведет прямо в тонику.

Вторая симфония, II часть

[Andante cantabile e doloroso  $\text{♩} = 50$ ]

65 C-III Arpa I

Еще более мелодизирован лейтинтервал тритона в коде медленной части Первой симфонии. Бас представляет собой самостоятельную линию, отслаивающуюся от верхних голосов. На V низкую ступень в басу накладывается увеличенное трезвучие, что усиливает скорбный оттенок этой музыки. А в последних тактах к звучанию V низкой ступени прибавляется выразительная малосекундовая интонация «вздоха» у фагота.

Примером мажорного заключительного каданса, где перед тоникой находится трезвучие IV повышенной ступени, может служить кода I части Первого скрипичного концерта. В аккордовой последовательности, приводящей к заключительной тонике, есть даже два хода баса на тритон — между VI низкой и II ступенями и уже упоминавшееся соотношение трезвучия IV повышенной ступени с тоникой. Первый оборот воспринимается как своеобразное отклонение в тональность II ступени (*d-moll*) и образует начальное звено гармонической секвенции.

Случаи соотношения минорного трезвучия IV повышенной ступени с мажорной тоникой в заключительных кадансах более редки в силу преобладания минора над мажором в большинстве инструментальных произведений (во Второй симфонии, например, все четыре части написаны



в миноре). Минорный лад звучит обычно очень мужественно и динамично, чему во многом способствует обилие аккордов низких ступеней. Будучи мажорными, эти аккорды как бы освещают минор изнутри и, в то же время, придают ему известную суровость. Характерное обыгрывание низких ступеней и аккордов этих ступеней следует отнести к одной из особенностей ладообразования в музыке Хренникова. Это проявляется как в кадансах, так и внутри построений, в чем можно убедиться из предшествующих анализов.

Кадансы с участием трезвучия II низкой ступени выделяются тем, что этот аккорд разрешается непосредственно в тонику, лежащую полутонном ниже, и как бы заменяет обычную в таких случаях доминанту. При этом он приобретает более острое, не свойственное субдоминанте, тяготение к тонике и одновременно натурально-ладовую окраску. Так заканчивается, например, II часть Первого скрипичного концерта и финал Третьей симфонии.

Следует отметить, что II низкая ступень и, соответственно, аккорд этой ступени имеют двоякий смысл. С одной стороны, они явно хроматические по происхождению — учитывая историю появления «неаполитанской» гармонии. С другой — II низкая ступень является ярким показателем фригийского лада, то есть имеет диатоническую природу. Такая трактовка появилась в профессиональной музыке значительно позже — лишь во второй половине XIX в., в связи с возросшим интересом к диатоническим разновидностям мажора и минора (см. 11, с. 8).

Преобладание того или иного начала зависит от стиля композитора, от его творческих намерений. В музыке Хренникова II низкая ступень проявляется исключительно разнообразно, а нередко — сразу в двух «измерениях» (как в предыдущем примере).

Лейтгармонии играют очень заметную роль и в хренниковских периодах. Часто в самом начале тематического изложения, сразу после тоники, в мелодии подчеркивается II низкая, либо V низкая ступень. Отметим, что, в отличие от кадансов, здесь наблюдается «равновесие» обеих ступеней, являющихся основой лейтаккордов. Наряду с V низкой ступенью (IV повышенной) очень выразительно звучит II низкая (она придает музыке оттенок фригийского лада), которая, пожалуй, даже более заметна благодаря обостренному тяготению к тонике.

В главных темах первых двух частей Второй симфонии взаимодействие II низкой ступени с тоникой сообщает ладу характерный терпкий привкус. Интересное взаимодействие

этих аккордов в одновременности наблюдается в начале Второго фортепианного концерта, где сперва даже возникает эффект политональности — наложение Des-dur на C-dur (см. пример 54). В другом отрывке — из скерцо Первого фортепианного концерта — употребление трезвучия II низкой ступени связано со звучанием тритона, поскольку аккорд наложен на доминантовый бас. Этот же тритон подчеркивается в самой мелодии. Тонкая игра мажорной и минорной терций в разных голосах до самого последнего момента не позволяет точно определить ладовое наклонение, создает в музыке переменчивый, красочный колорит.

Включение в диатонику V низкой ступени (или IV повышенной) тесно связано с тритоном и в периодах. С первых же звуков темы Фуги из Третьей симфонии вырисовывается «колющий» тритон в соотношении с остинатным тоническим басом (см. пример 57). Побочная тема Сонаты из Виолончельного концерта по существу вся построена на таком тритоне и на скандировании в мелодии IV повышенной ступени. Кроме того, этот тритон образуется в самой фигурации баса, гротескно искажающей обычный кварто-квинтовый ход (см. пример 61).

Очень много тритоновых ходов в басу во Втором скрипичном концерте. Лейтинтервал наряду с другими средствами скрепляет и объединяет все части цикла. Тритоновая фигурация в нижних голосах зачастую приобретает самостоятельное выразительное значение и отслаивается от мелодии, контрастно оттеняя ее. Тритоновая интонация баса сопровождает первую главную и обе побочные темы I части концерта и является фундаментом темы побочной партии в финале.

Фонизм тритона, а также аккордов низких ступеней, особенно II и V, объясняет некоторым образом, наряду с другими факторами, источник напряженной динамики и красочно-выразительных находок в гармонии Хренникова при ее внешней конструктивной простоте. Эти лейтмотивы закрепляются и обобщаются в каденциях и — шире — в красочных тональных планах инструментальных произведений.

Красочная трактовка гармонии в инструментальной музыке проявляется не только в использовании отдельных лейтмотивов. Одним из путей, также традиционных, является усложнение диатоники хроматикой. Мы уже отмечали большую роль хроматики в концертно-симфонических сочинениях. Композитор обычно даже избегает ставить ключевые знаки, предпочитая более экономный способ обходиться случайными знаками. Но это делается в целях удоб-

ства исполнения, так как тональность выявляется чаще всего с первых же тактов. Следует подчеркнуть, что хроматика не является у Хренникова обособленной структурой. Она призвана обогатить и расцветить диатонику.

Одной из характерных деталей ладотональной организации музыки Хренникова является разрастание какой-либо хроматической ступени в оборот, заимствованный из регистрово близлежащей и поэтому очень далекой в ладотональном отношении диатоники. Интональные мелодические вкрапления очень оживляют и расцветивают мелодию и в то же время не выпадают из контекста главной тональности, представляя собой диатонику второго порядка. Такая тональная «игра» является развитием мелодических модуляций Прокофьева, в которых тональное переключение происходит в самой мелодии вследствие того, что одна из ступеней лада принимается за вводный тон.

Краткие, но красочные и выразительные мелодические инкрустации характеризуют многие темы симфоний и концертов Хренникова. Проанализируем, например, вступительную тему I части Первой симфонии (см. пример 55). Начинаясь в основной тональности a-moll, она во 2-м такте переходит в G-dur, в 3-м — в Fis-dur, в 4-м — в F-dur, в 5-м — в E-dur (доминанта a-moll). При этом мелодия, соприкасаясь с басом, все время образует диссонирующие, жестко звучащие интервалы — ноны и септимы. Мелодия как бы стремится освободиться от сковывающего ее баса, образует собственные ладовые микроструктуры. Особенно явно это ощущается в 5-м такте, где на фоне доминантового баса интонируется трихорд Ges-dur.

При звучании темы в быстром темпе (allegro) эти микрообороты мелькают естественно и как бы незаметно, не выделяясь своей нарочитостью и не производя впечатления тональных скачков, хотя здесь связываются порой очень далекие тональности. Все это усиливает общий колорит и свежесть главной тональности a-moll.

Подготовленная вступительной темой, тема главной партии этой же части еще более сложна и интересна в ладотональном отношении. Тональная «игра» затрагивает сферу рядом лежащих звукорядов. Тема начинается в b-moll, но после первого же звука в мелодии обыгрывается звукоряд a-moll (см. пример 56).

Эта тема, как уже отмечалось, во многом перекликается с темой Фуги из Третьей симфонии Хренникова, хотя характер их совершенно различен. Интонационное сходство дополняется сходством приема тональной «игры». Уже в 3-м такте в основную тональность E-dur, закрепленную

остинатным сопровождением, включается нисходящий тетрахорд C-dur (см. пример 57). А в главной теме финала этой симфонии тот же C-dur мелькает в общем контексте тональности Des-dur (см. пример 60).

От последнего примера тянутся нити к финалу Второго скрипичного концерта, с главной партией которого у него также есть интонационно-гармоническое сходство. Оstinатный бас обособляется от мелодии, в которой происходит тональное развитие. Ярко и празднично звучащий C-dur оттенен здесь многими гармоническими красками. Сразу же вслед за тоникой обрисовывается звукоряд Des-dur. В оркестре в этот момент звучит мажорное трезвучие VII ступени (H-dur), образуя сложную политональную вертикаль. Тоника как бы окружается аккордами, отстоящими от нее на полтона вверх и вниз. Во 2-м двутакте темы звуки, входящие в состав Des-dur, переставлены, и в результате меняется устой. Тоникальность приобретает звук *ges*, а в целом образуется оборот в Ges-dur (см. пример 2).

В ладогармоническом языке Хренникова часто выделяются и другие мелодические вкрапления в диатонику, которые представляют собой отрезки целотоновой гаммы. Ввиду своей конструктивной необычности и специфичности они звучат красочно и своеобразно, бросая характерный отсвет на облик ладотональности в целом. Такой целотоновый звукоряд образуется в результате альтерации ступеней и как бы подменяет отрезок диатонической гаммы. Этим, видимо, объясняется преимущественно нисходящее направление движения целотонового звукоряда, четыре звука которого отличаются от нисходящего нижнего тетрахорда мажорной гаммы лишь одним шагом — большая секунда вместо малой между верхними звуками<sup>1</sup>. Кстати, Хренников предпочитает именно тетрахорд, дающий представление о целотоновой структуре и, вместе с тем, не утяжеляющий музыкальную ткань, не уводящий в сторону от основного ладотонального развития.

Очень выразительно звучит целотоновый оборот в одном из эпизодов I части Второй симфонии — проникновенно-прозрачном соло скрипки, выполняющем функцию заключительной партии. В 1-м же такте на фоне выдержанного трезвучия h-moll вместо диатонического использован нисходящий целотоновый тетрахорд (здесь понижены V, IV и II ступени). Это подчеркивает обособленность фактур-

<sup>1</sup> Целотоновый тетрахорд нередко может быть трактован как отрезок лидийского мажора.

ных пластов, свободный, «парящий» характер мелодии. В теме связующей партии из финала этой симфонии целотоновый тетрахорд образуется при помощи понижения V и IV ступеней. Он придает музыке особую экспрессивность.

Фонизм целотоновых построений играет заметную роль в музыкальной ткани обоих скрипичных концертов. В Первом — целотоновый тетрахорд впервые выявляется в теме эпизода в разработке I части. Затем этот звукоряд звучит в медленной части, но в несколько завуалированном виде, так как вместо нисходящего целотонового тетрахорда здесь появляется восходящий. К тому же первым звуком тетрахорда оказывается вводный тон, что несколько непривычно, ибо он тяготеет вверх на малую секунду, а никак не на большую — ко II низкой ступени. В среднем разделе тему сопровождают подголоски, куда включается полная целотоновая гамма. Подобные последования часто применяются Хренниковым: они тонко и почти незаметно оттеняют и украшают диатонику.

Красочный фонизм целотонового звукоряда пронизывает всю I часть Второго скрипичного концерта и восстанавливается в финале. Целотоновость сочетается здесь с характерными инотональными вкраплениями. Стремительная тема главной партии имеет линейную структуру (ничто не тяготеет упругого мелодического движения). Она основана на звукоряде с опорным тоном *d*. Несмотря на то, что во 2-м такте звучит *fis*, здесь нет полноценного мажора — благодаря нисходящему ходу с хроматическими низкими ступенями терция вуалируется, и *fis* ощущается как *ges* — IV низкая ступень. Такая ладовая двойственность в дальнейшем исчезает, так как в репризе тема звучит в явном *d*-moll. Особую прелесть придают теме вкрапления целотонового звукоряда во 2-м такте с помощью низких VI и V ступеней и включение звена *es*-moll в 4-м такте.

Второй скрипичный концерт, I часть



Аналогичный пример представляет собой тема I части Виолончельного концерта (Прелюдия). Философски-углубленная и сдержанная, она звучит на фоне пронизывающего всю часть тонического органного пункта C-dur. Уже со 2-го такта появляются звуки, как бы заимствованные из H-dur. В 4-м такте альтерированные ступени образуют целотоновый тетрахорд. Красочность лада подчеркивается не только альтерацией ступеней, но и тонким балансированием между одноименными тональностями. В каденции затрагивается звук *dis*, который ощущается как *es* — терция c-moll.



Как видно из приведенных анализов, инотональные диатонические звукоряды, включенные в общую музыкальную ткань, часто заимствованы из тональностей, лежащих на малую секунду выше или ниже основной. В связи с этим интересно провести параллель с музыкой Прокофьева, где секундовые, а также тритоновые тональные соотношения играют заметную роль.

В музыке Хренникова эти явления представляют собой своеобразные микроструктуры. Иногда достаточно трех-четырех звуков, выходящих за пределы диатоники, чтобы красочно оттенить ее и намекнуть на иную ладотональность. Хренников не отходит от основной тональности надолго. Для Прокофьева характерны многочисленные кратковременные отклонения в далекие тональности, не подготовленные побочными доминантами, сразу же после тоники основного строя. Образуется целая цепь тональных последований, замыкаемая начальной тональностью. Эти отклонения чаще всего осуществляются в результате красочного сопоставления тоник или мелодико-гармонической модуляции. Примером последней может служить отрывок из

балета Прокофьева «Ромео и Джульетта» («Джульетта-девочка»), где на протяжении двухоктавного гаммообразного хода оказалось возможным показать основную тональность — C-dur и две к ней прилегающие — Cis-dur и H-dur. Главная тоника звучит только в начале и в конце построения.

С. Прокофьев. „Ромео и Джульетта“



Немало свежих выразительных и красочных средств находит Хренников в мажороминорных структурах. Среди хроматизированных ладовых форм эти структуры, как известно, являются наиболее стойкими, определившимися и исторически значительными. Колористические возможности мажороминорных структур привлекали к ним внимание разных композиторов. Широко разработан мажороминор русскими классиками, опиравшимися в этом и на народную ладовую переменность, и на профессиональные — глинкавские — традиции, развивавшиеся в русле общей исторической тенденции второй половины XIX в. — возрастания колористической функции гармонии. В использовании Хренниковым мажороминора поэтому нельзя не усмотреть, соответственно, воздействия русского народного искусства, а также творчества Мусоргского, Прокофьева, Мясковского. От этих мастеров многое воспринял, как известно, и Шебалин, что, возможно, также оказало свое влияние на композитора. Примечательно, что в произведениях Хренникова мажороминор проявляется не в виде целостной, широко развитой системы, как, например, у Римского-Корсакова, а эпизодически, в виде отдельных гармонических оборотов. Такие обороты лаконичны и рассредоточены. Они представляют собой как бы рельеф на общем фоне обычного мажора и минора. В этом плане Хренников оказывается ближе скорее к Мусоргскому. Композитор применяет

наиболее характерные выразительные возможности действия одноименных мажора и минора. Подобные структуры, как известно, выделяются в лирических и скерцозных темах Кабалевского, отличающихся яркой живописностью и красочностью. Однако если у Кабалевского мажороминорные структуры являются одной из главных, определяющих черт стиля, то для Хренникова это не представляется столь типичным.

Примеров кратковременного, но очень тонкого и выразительного использования мажороминора в музыке Хренникова достаточно много. Среди инструментальных сочинений можно выделить, например, Первый скрипичный концерт. Уже главная тема I части основана на тонкой игре одноименными тониками (см. пример 63). На фоне подчеркнуто ясного и определенного трезвучия C-dur в оркестре у скрипки постоянно мелькают *dis* (он поначалу ощущается и как *es* — терция c-moll) и *as*. Получается своеобразное наложение одноименных тоник, взаимное их оттенение. Бемольная сфера одноименного минора играет большую роль и в дальнейшем развитии темы. После минорной субдоминанты затрагиваются трезвучия низких VI, II и V ступеней. Необычен тональный план экспозиции — главная партия в C-dur, побочная — в Des-dur, то есть тональности II низкой ступени. В этом косвенно также проявляется воздействие мажороминора.

Тема побочной партии — еще один своеобразный пример мажороминорной структуры. В басу звучит тонический органний пункт Des-dur — фундамент плавно покачивающегося аккомпанемента. В средних голосах — хроматический ход *as—a*, обозначающий для слуха движение к параллельной тональности — b-moll. Но сам b-moll не появляется, движение не закончено. Полный оборот Des-dur — b-moll встречается только перед каденцией<sup>1</sup>.



<sup>1</sup> Такие обороты часто можно встретить у русских композиторов — Балакирева, Бородина, Римского-Корсакова.





На этом фоне звучит хроматическая нисходящая тема у скрипки — своего рода инструментальная каватина. Несколько восточного склада, она близка ариям Индийского гостя или Шемаханской царицы из опер Римского-Корсакова. Хроматизмы в этой кантиленной мелодии не просто придают ей выразительность. Они играют существенную роль в общей окраске мелодии, в ладовом колорите. Сначала нисходящий пассаж обрисовывает тетракорд D-dur, а затем «просвечивает» C-dur, то есть возникают тональности, находящиеся полутоном выше и ниже основной. Вся прелесть этой темы — в мягких полутоновых перепадах: перед остановкой на терцовом тоне *f* задевается *fis*, перед *des* проскальзывает *d* и т. д.

Такая же игра терций одноименных тональностей C-dur и c-moll обращает на себя внимание в главной партии финала Первого скрипичного концерта. Низкие II, III и VI ступени еще больше оттеняют праздничную яркость C-dur.

Хренникову вообще свойственно обыгрывание хроматической ступени в чередовании с натуральной, причем обе сопоставляются не рядом, а на некотором расстоянии, что образует своеобразное изысканное перечение. Мажороминорная светотень также является следствием этой звуковой «игры». Подобные перечения расцветивают, например, вступительную тему финала Первого фортепианного концерта, где взаимодействуют d-moll и D-dur (см. пример 49). Они характеризуют и побочную тему из Сонаты во Втором фортепианном концерте. Здесь «подсвечивают» друг друга Es-dur и es-moll. Звук *h* воспринимается в данном случае как *ces* — VI низкая ступень одноименного минора. Он сменяется звуком *b*.

#### Второй ф-п. концерт, Соната





Вариантность ступеней — явление, характерное для современного музыкального языка (мы имеем в виду прежде всего творчество Прокофьева и Шостаковича). В инструментальной музыке Хренникова оно тесно связано с включением в мелодию интональных оборотов, с мажороминорными подменами, с гармоническим варьированием. Еще раз подчеркнем, что вариантность ступеней действует у Хренникова чаще на фоне неизменной ладотональной основы, не приводя к многократным отклонениям.

## 5. Вопросы музыкальной фактуры и оркестровки

Демократичность музыкального языка Хренникова, стремление композитора к классической ясности и простоте проявляется и в области музыкальной фактуры. Фактура его инструментальных произведений обычно лаконична и максимально характерна. Не отвлекаемая на мелкие детали и украшения, она подчинена единой линии музыкального развития.

Типы фактуры тесно связаны с основными типами тематизма. Большим разнообразием отличается гомофонно-гармоническая фактура, в чем, безусловно, сказывается влияние оперного и песенного жанров. Выделяется, в частности, фактура аккомпанемента, позволяющая особо подчеркнуть мелодию. Чаще всего она используется для изложения лирически-песенных тем, поэтому такая фактура типична для медленных частей сонатно-симфонических циклов. Медленная часть Первого скрипичного концерта, например, благодаря фактуре звучит как колыбельная. Средняя часть Виолончельного концерта представляет собой сосредоточенный инструментальный монолог, включающий ариозно-речитативные моменты. Аналогичная, чисто аккомпанементная фактура есть и во Второй симфонии.

Танцевальная фактура с опорой баса на сильную долю метра, четкой ритмической основой, нередко конкретным жанровым «подтекстом» более свойственна скерцозно-тан-

цевальным темам. К числу самых ярких примеров относятся, в частности, первая побочная тема I части Второго скрипичного концерта, изложенная в легкой вальсовой фактуре, и главная тема финала этого же концерта, с чертами полонеза. (Здесь имеется в виду именно фактура, свойственная этим устоявшимся танцевальным жанрам.) Во многих концертах и симфониях Хренникова ощущается также танцевальность не столько бытового, сколько балетного плана. Черты балетного танца проглядывают в Рондо из Второго фортепианного концерта, в Третьей симфонии, Во втором скрипичном концерте и других сочинениях.

Особое место в инструментальных произведениях занимает линейно-мелодический тип изложения. Он встречается не столь часто и свойствен начальным темам первых частей циклов — см., например, Интродукцию из Второго фортепианного концерта и главную партию I части Второго скрипичного концерта. Фактурные моменты здесь минимальны, чтобы ничто не мешало энергии мелодического движения.

Лаконизм фактурного оформления тематического материала нередко приводит к прозрачному 2- или 3-голосию, к возникновению дуэтной или диалогической фактуры. Это часто сочетается с применением контрастной или имитационной полифонии.

Полифония в произведениях Хренникова является важным фактором музыкального развития. Вместе с тем она не приводит к вязкости и плотности музыкальной ткани (см., например, медленную часть Второго скрипичного концерта, где все фактурные пласты предельно обнажены и остается лишь контрастное 2- или 3-голосие). Помимо контрастной — в симфониях и концертах можно найти немало примеров полифонии имитационной и подголосочной. Последняя разновидность, особенно характерная для русской песни, подчеркивает национальную природу хренниковской музыки. Певуче и выразительно звучит, например, начало Первого скрипичного концерта, где тему скрипки расцвечивает и дополняет бас-кларнет.

Контрастная и имитационная полифония используются в разработке I части Второй симфонии. Она начинается с канонического проведения главной темы струнными и медными инструментами. Затем тема переходит к струнным, а у медных звучит контрапункт, который представляет собой тему в увеличении. Второй этап разработки связан с побочной темой, которая также обнаруживает способность к полифоническим перевоплощениям. Здесь подключается и контрастная полифония — одновременно с каноном (побочная тема в увеличении у труб и тромбонов) звучит на-

чальный мотив главной партии у струнных и деревянных духовых инструментов.

Особенно ярко проявилось полифоническое мастерство и изобретательность Хренникова в его Третьей симфонии. Для I части композитор избрал форму фуги, где в непрерывном потоке сменяют друг друга многочисленные имитации, двойные и тройные каноны, стретты. Эта часть настолько динамична, что слушатель не ощущает всей сложности композиторской техники. В двух остальных частях симфонии, особенно в финале, полифоническая фактура также играет заметную роль.

Стремление Хренникова к максимальной характерности, лаконичности и индивидуальности каждого фактурного приема повлекло за собой прозрачность и легкость оркестровой ткани его произведений при яркой красочности и «нарядности». Прозрачность фактуры достигается предпочтением чистых регистров и выделением тембров солирующих инструментов, образующих лирические камерные островки среди более плотной ткани. Очень запоминаются, например, эпизоды скрипки соло в первых двух частях Второй симфонии, вносящие в музыку щемяще-трогательную ноту. Или выразительное проведение главной темы медленной части Второго скрипичного концерта у кларнета, поддержанного колокольчиками.

Особенности оркестрового мышления Хренникова проявляются в чутком и, в то же время, рельефном распределении между различными группами оркестра тем при полифоническом их развитии; в органичном сочетании, при сохранении их относительной самостоятельности и прозрачности фактуры, отдельных темброво-звуковых пластов, составляющих единое непрерывно движущееся целое. В самом принципе оркестровки заложено то же стремление к логической оправданности и соразмерности, к образной конкретности материала, которое отличает весь стиль композитора.

Особо выразительный, эмоционально насыщенный материал обычно поручается струнной группе. В переломные, кульминационные моменты звучит медь. Инструментовка Хренникова тесно связана с мелодическими и гармоническими явлениями его музыки, в частности с типами тематизма, усиливая их колорит и образность. Для лирически-песенных тем более всего характерен теплый и певучий тембр струнных инструментов, в то время как скерцозно-танцевальные темы часто исполняют духовые инструменты. Следует также отметить, что композитор стремится к сохранению целостного облика темы, не прибегая к многократному

переключению в разные оркестровые регистры (такой «монтажный» метод, как известно, в определенной мере характеризует оркестровую манеру Прокофьева).

К индивидуальному чертам оркестрового письма Хренникова относится и выделение чистых, звенящих тембров таких инструментов, как челеста, колокольчики и ксилофон, которые часто поддерживаны арфой. Сами по себе эти инструменты, за редкими исключениями, обычно не несут тематической нагрузки, но они украшают, расцвечивают музыку, добавляя в нее элемент театрально-волшебного, сверкающего колорита.

Композитор вводит эти инструменты почти во все свои сочинения. Уже в его Первой симфонии выделяется лейт-тембр челесты, который пронизывает все три части цикла. Он появляется в равномерной аккордовой фигурации перед кодой I части, затем сопровождает тему медленной части и, наконец, возвращается в финале. Звучание челесты связано с нисходящим терцовым мотивом, который приобретает, таким образом, лейтмотивное значение.

Во Второй симфонии оркестр более массивен в группе ударных и декоративных инструментов. К колокольчикам и челесте композитор присоединяет ксилофон, две арфы и фортепиано, которое также выполняет чисто колористическую, фоновую функцию. Октавное «мерцание» фортепианного тембра, поддержанного арфами, сопровождает побочную тему I части симфонии<sup>1</sup>. Оstinатный октавный возглас у арфы и ксилофона сопровождает всю коду II части. Побочная тема этой части украшена «всплесками» ксилофона в сочетании с флейтой, кларнетом и *pizzicato* струнных. Такими же «блестками» украшена побочная тема финала. Этот прием оканчивать музыкальную фразу сверкающей «точкой», звучащей как бы свободно, певсемо, как «капля», весьма типичен для Хренникова (см. медленную часть Второго скрипичного концерта, Виолончельный концерт, Третью симфонию и другое). Во Втором фортепианном концерте тембры этих инструментов получают тематическое значение. Лейттема всего произведения изложена ксилофоном и колокольчиками на фоне фигураций фортепиано. Тембровое разделение фактуры на два пласта сопровождается эффектом соединения *Des-* и *C-dur*.

Отмеченная нами колористическая трактовка фортепиано — один из характерных моментов оркестрового стиля Хренникова. Тембр фортепиано включается композитором

<sup>1</sup> Колористическая трактовка фортепиано присутствует также в Виолончельном и Первом скрипичном концертах.

не только в вышеназванные концерты и симфонии, но и в оба балета, а также в оперы «Мальчик-великан» и «Много шума из-за сердец».

Последнее, что хотелось бы здесь отметить, касается эволюции инструментального стиля композитора. Эта эволюция направлена прежде всего в сторону обогащения выразительных средств, насыщения и концентрации тематического материала при одновременном стремлении к лаконизму высказывания, стройности формы и прозрачности фактуры и инструментовки. Об этом свидетельствуют небольшие по размерам, предельно сжатые и очень динамичные циклы Второго фортепианного концерта, Третьей симфонии и Второго скрипичного концерта.

Все эти сочинения, написанные Хренниковым в 70-е гг., говорят и об усилении в творчестве композитора стихии скерцозности, что вытекает из яркого, светлого ощущения жизни, из того, что многие называют «молодостью таланта». Данное свойство проявляется не только в концертах и симфониях Хренникова, но и в других его произведениях последнего десятилетия — озорном и одновременно поэтичном балете «Любовью за любовь», комических операх «Мальчик-великан» и «Много шума из-за сердец».

Скерцозная — эксцентрическая или мягко танцевальная — линия проходит сквозной нитью через все концерты и симфонии Хренникова. Лишь Вторая симфония, написанная в годы войны (1941), стоит несколько особняком, выделяясь своим лирико-драматическим характером и необычно большими для композитора размерами четырехчастного цикла (здесь, конечно, тоже есть скерцозные темы, особенно в III части — скерцо, но они имеют подчиненное значение). Третья симфония, написанная спустя много лет, заполненных работой в области театральной музыки (1973), вновь возвращает к образности Первой симфонии. Между ними есть и тематические переклички.

Стремление композитора к сжатию формы и динамизации музыкальной ткани обуславливает повышение роли полифонии как формообразующего фактора. Об этом уже шла речь в связи с Третьей симфонией и Вторым скрипичным концертом, когда отмечалось значение полифонии в этих произведениях.

Инструментальные сочинения Хренникова являются весомым вкладом в советское музыкальное искусство, выявляя такие его стороны, как гармоничное и целостное восприятие мира, современность средств и преемственность традиций, богатство технических приемов и их высокохудожественную, одухотворенную наполненность.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Формирование Хренникова как композитора происходило в 30-е гг. — эпоху интенсивного и плодотворного строительства социализма в нашей стране. Музыка его как бы вобрала пафос этого строительства, запечатлела свойственный ему открытый, оптимистичный и жизнеутверждающий взгляд на мир. Она сразу же становится популярной и потому, что отражает романтику современности.

Хренников — прежде всего глубоко русский художник. Он воспитан на традициях Глинки, Чайковского, Мусоргского, Рахманинова. В его музыке чувствуется крепкая основа и опора на классические образцы — то, что называется традиционностью в лучшем смысле слова.

Выйдя из школы Мясковского — Шебалина и ассимилировав воздействие Прокофьева и Шостаковича, Хренников, естественно, принадлежит к одной когорте композиторов, относящихся к той же школе, — представителей более старшего и младшего поколений (Кабалевский, А. Хачатурян, Спадавеккиа, Пейко, Галынин и другие). Таким образом, творчество Хренникова, при всей его самобытности и яркости, оказывается показательным явлением советской музыкальной культуры на протяжении почти полувекового ее пути — от конца 20-х гг. до наших дней.

Творчество Хренникова показывает плодотворность пути развития традиций без усиленного форсирования субъективного, «изобретательского» начала. В двух разделах работы, посвященных вокальной и инструментальной музыке Хренникова, подчеркивалась неразрывная связь ее с русским народно-песенным искусством, с городским фольклором, с русской классической и советской музыкой. Такая связь проявляется прежде всего в мелодике, в песенных каденциях, общей певучести музыкальной ткани.

Композитор во многом продолжает традиции русской и советской музыки и в области гармонии. Особенно многое связывает его с Прокофьевым. Экспрессивная трактовка гармонии, стремление найти острые, характеристические штрихи — все это, безусловно, идет от творчества Прокофьева, оказавшего огромное влияние на развитие всего советского музыкального искусства.

Помимо отдельных музыкальных средств, почерпнутых Хренниковым из общего «интонационного словаря» — таких, как красочная и выразительная стороны гармонии, тонкая игра мажороминорными красками, разработанность ладотональной стороны гармонии, проявляющаяся в

интересной тональной драматургии, — многое роднит его музыку с классической и в общэстетическом плане. Хренников всегда лаконичен, определен, классически ясен. Его творчество облагорожено той мудрой простотой, которая доступна лишь подлинно талантливому художнику. Она еще ярче высвечивает центральный художественный образ, подчиняя все музыкальные средства решению основной задачи.

Как тонко и глубоко подметил Б. В. Асафьев, «...неотразимое обаяние русского художественного реализма заключается в простоте, как превращении обыденного, будничного, казалось бы, всем привычного и неприметного — словом, в превращении правды простых явлений и простых людей в прекрасную простоту и простоту прекрасного...» (8, с. 64).

Сама трактовка оперного жанра, понимание его эстетической сущности также является показательной в этом плане. Хренников развивает и углубляет получивший развитие в 20-е гг. жанр «песенной» оперы, опираясь на традиции русской оперной классики. Этот жанр вовсе не зашел в тупик, как иногда отмечают исследователи. Опера Хренникова «Мать» — убедительное доказательство тому.

Отдельные средства музыкального языка, такие, как мелодия и гармония, рассматривались параллельно в двух разделах работы — применительно к вокальной и инструментальной музыке. Это было вызвано стремлением подчеркнуть и ярче выявить те отличия, которые намечаются между двумя разными жанрово-интонационными руслами его творчества. Однако было бы неправильным представлять творчество Хренникова как сумму двух разных слагаемых частей. Напротив, его музыка, будь то песня, ария или инструментальный концерт, всегда узнается по характерному композиторскому почерку, что говорит о ее органичном стилистическом единстве.

Если в основных разделах нашей задачей было показать характерные черты и штрихи музыкального языка Хренникова в вокальных и инструментальных произведениях, выявить их отличие друг от друга, то здесь необходимо отметить прежде всего стилистическое единство его музыки. Это единство осуществляется через охарактеризованное многообразие художественных средств и приемов.

Неразрывная связь Хренникова с русским народным и профессиональным, классическим и советским искусством, проявляющаяся в музыкальном языке как песен, так и концертно-симфонических произведений, является той основой, на которую опирается все его творчество. Стилистическое



единство создается также характерным для Хренникова тематизмом — песенно-лирическим и скерцозно-танцевальным. Отдельные интонационно-гармонические приемы, получившие значение лейтмотивных, пронизывают всю музыку Хренникова. К ним относятся, например, аккорды II низкой и V низкой ступеней, интервал тритона. Воздействие этих лейтобразований на гармонию и мелодику Хренникова очень заметно. На их примере представилась возможность обнаружить, что композитор сумел сделать некоторые общие интонационные явления ярким личным стилистическим достоянием.

Стилистическое единство музыки Хренникова подтверждается всей его творческой эволюцией, которая отличается необычайной цельностью. Композитор не изменяет избранным когда-то творческим принципам, а лишь расширяет свой творческий «баланс», накапливая зрелость, мастерство и опыт. Л. Данилевич и М. Ройтерштейн в статьях, посвященных последним сочинениям Хренникова — Второму фортепианному концерту и Второму скрипичному концерту, — так же как и некоторые другие исследователи, указывают на перелом в стиле Хренникова последних лет, связанный с введением серийной техники и элементов атонализма. На самом деле Хренников практически нигде не прибегает к серийной технике. Тема интродукции из Второго фортепианного концерта, в которой есть 12 хроматических ступеней, не служит единственным материалом в дальнейшем развитии и отнюдь не является серией. То же можно сказать и о теме средней части Второго скрипичного концерта. Следует подчеркнуть, что отмечаемая исследователями известная жесткость звучания, линейнизм некоторых построений являются следствием и развитием тех стилистических свойств, которые были заложены еще в Первом фортепианном концерте и Первой симфонии.

Эволюция стиля Хренникова заметно направлена и в сторону усиления скерцозно-танцевального момента как в концертах и симфониях, так и в операх. В этом проявляется растущее воздействие жанра музыки для театра и кино. На примере анализа тематизма в концертах и симфониях мы увидели, какую большую роль играют скерцозно-танцевальные темы в недавно написанных его сочинениях. Шутливо-юмористическое начало превалирует и в последних операх Хренникова («Мальчик-великан», «Много шума из-за сердец»), в его балете «Гусарская баллада». Комический сюжет подсказывает композитору использование выработанных в театральной и в инструментальной музыке приемов скерцозного, острохарактеристичного штриха.

Необходимо указать на гармоничность содержания и формы в произведениях Хренникова. Как известно, это немаловажный вопрос. Иногда малозначительная, бесцветная мысль облачается в столь пышную одежду, что до нее бывает трудно добраться, а иногда и свежую, здоровую мысль можно утопить в многословии. Глубокая идея становится внушительной только в совершенной форме. Форма в произведениях Хренникова всегда отточенна и предельно ясна, подчинена внутренней мысли. В своей музыке композитор в равной мере обнаруживает мастерство и тонкий вкус. Вот почему его произведения являются значительным вкладом в советское музыкальное искусство.

Добавим, что Хренникову свойственно тонкое ощущение природы того или иного жанра, поэтому, при всем единстве его стиля, в произведениях разных жанров им используются разные выразительные средства. Так, песни или танцы — всегда у него удивительно светлые, открытые, озорные — не перегружены излишними сложностями. Симфонии и концерты в то же время опираются на богатый арсенал современных приемов. Хренников во всех жанрах своего творчества затрагивает важнейшие общечеловеческие вопросы, отражая драматизм жизни человека, чувства любви, радости и тревоги. Все его творчество глубоко гуманистично. Оно пронизано любовью к человеку, причем самому обычному, выступающему в обыденных обстоятельствах. Это сразу же чувствуют слушатели его музыки.

Подводя итог рассмотрению основных сторон музыкального языка Хренникова, следует еще раз вспомнить асафьевскую мысль о «смелости интонационной простоты». В ней ключ к пониманию красоты и естественности творчества композитора. Мы знаем: сами понятия простоты и сложности довольно относительны. Часто мы называем сложным то, что в действительности является лишь непривычным. Между тем умение выразить сложное, прибегая к простым средствам, ценилось в искусстве всегда, являясь признаком настоящего таланта. Взломать инерцию мышления, показать новые грани и оттенки выразительных средств — очень нелегкая творческая задача. Композитора менее сильной и яркой индивидуальности такой путь неизбежно отпугивает. Простота произведений Хренникова является результатом органичности музыкального мышления и языка, она насыщена большим мелодическим и гармоническим богатством и разнообразием, а значит, и в подлинном смысле — сложностью. Музыка Хренникова сочетает красоту форм с одухотворенностью, что придает ей высокую художественность и подлинное очарование.

1. Адигезалова Л. О песенности в русской советской симфонической музыке. — Л.: Музыка, 1972.
2. Адигезалова Л. О принципе продления в мелодическом развитии. — В кн.: Вопросы теории музыки. — М.: Музыка, 1970, вып. 2.
3. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика. — В кн.: Проблемы музыкального мышления. — М.: Музыка, 1974.
4. Асафьев Б. В. Глинка. — М.: Музгиз, 1950.
5. Асафьев Б. В. Композиторы первой половины XIX века. — Избр. труды. — М.: Изд. АН СССР, 1955, т. 4.
6. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971, кн. 1 и 2.
7. Асафьев Б. В. О направленности формы у Чайковского. — Избр. труды. — М.: Изд. АН СССР, 1954, т. 2.
8. Асафьев Б. В. Об опере. — Избр. статьи. — Л.: Музыка, 1976.
9. Асафьев Б. В. Симфонические этюды. — Л.: Музыка, 1970.
10. Асафьев Б. В. Советская музыка и музыкальная культура. Опыт выведения основных принципов. — Избр. труды. — М.: Изд. АН СССР, 1957, т. 5.
11. Берков В. О. Формообразующие средства гармонии. — М.: Сов. композитор, 1971.
12. Богопова Т. Киномузыка Т. Н. Хренникова. — М.: Сов. композитор, 1961.
13. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. — М.: Музыка, 1972, кн. 1.
14. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. — М.: Наука, 1956.
15. Воронцова И. Некоторые черты стиля и музыкального языка Т. Н. Хренникова на примере его Второго скрипичного концерта. — Звезда Востока, 1978, № 3.
16. Воронцова И. Смелость интонационной простоты. — Сов. музыка, 1975, № 10.
17. Ганина М. Тихон Хренников. Первая симфония. — В кн.: 55 советских симфоний. — Л.: Сов. композитор, 1961.
18. Генина Л. Поэт все тот же — времена иные. — Сов. музыка, 1972, № 6.
19. Глинка М. И. Заметки об инструментовке. — Лит. наследие. — М.: Музгиз, 1952, т. 1.
20. Головинский Г., Зак В. О музыке в кино. — Сов. музыка, 1958, № 7.
21. Григорьев С. Некоторые черты стиля и музыкального языка Ю. Шапорина. — В кн.: Музыкально-теоретические проблемы советской музыки. — М.: Музгиз, 1963.
22. Григорьев С. С. О мелодике Римского-Корсакова. — М.: Музгиз, 1961.
23. Григорьева Г. Комическое в опере Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». — В кн.: Вопросы теории музыки. — М.: Музыка, 1968, вып. 1.
24. Грошева Е. Пути советской оперетты. — В кн.: Советская музыка. — М.: Музгиз, 1954.

<sup>1</sup> Составлен автором книги.

25. Данилевич Л. Искусство жизненной правды. — М.: Сов. композитор, 1975.
26. Данилевич Л. О Втором фортепианном концерте Т. Н. Хренникова. — В кн.: Тихон Хренников: Статьи о творчестве композитора. — М.: Сов. композитор, 1974.
27. Данько Л. Г. Комическая опера в XX веке: Очерки. — М.; Л.: Сов. композитор, 1976.
28. Друскин М. История и современность. — Л.: Сов. композитор, 1960.
29. Друскин М. Русская революционная песня. — М.: Музгиз, 1954.
30. Зак В. Идет «Безродный зять». — Сов. музыка, 1967, № 6.
31. Зак В. Поэма о детстве. — Сов. музыка, 1970, № 10.
32. Запорожец Н. Некоторые особенности тонально-аккордовой структуры музыки С. Прокофьева. — В кн.: Черты стиля С. Прокофьева. — М.: Сов. композитор, 1962.
33. Земцовский М. Русская народная песня. — М.; Л.: Музыка, 1964.
34. Иванов С. Опера Т. Н. Хренникова «В бурю»: Пояснение. — М.: Сов. композитор, 1962.
35. Калтат Л. Т. Н. Хренников. — М.; Л.: Музгиз, 1946.
36. Кастальский А. Д. Особенности народно-русской музыкальной системы. — М.: Музыка, 1961.
37. Кирина К. Ф. Мажоро-минор в творчестве Д. Б. Кабалевского: Дисс. — Л., 1968.
38. Комиссарская М. А. Тема юности в творчестве Д. Б. Кабалевского (к проблеме музыкального тематизма): Дисс. — М., 1969.
39. Кон Ю. К вопросу о понятии музыкальный язык. — В кн.: От Люлли до наших дней. — М.: Музыка, 1967.
40. Корев Ю. Скрипичный концерт Т. Хренникова. — Сов. музыка, 1959, № 12.
41. Корев Ю. С. Т. Н. Хренников и его Вторая симфония (в помощь слушателям концертов). — М.: Музыка, 1965.
42. Кремлев Ю. «В бурю». Опера Т. Хренникова. — Сов. музыка, 1956, № 11.
43. Кремлев Ю. Заметки о народности в советской музыке. — В кн.: Советская музыка. — М.: Музгиз, 1954.
44. Кремлев Ю. Опера «Мать» Т. Н. Хренникова. — Сов. музыка, 1957, № 12.
45. Кремлев Ю. Очерки по эстетике музыки. — М.: Сов. композитор, 1972.
46. Кремлев Ю. Тихон Хренников. В помощь слушателям нар. университета культуры. — М.: Сов. композитор, 1963.
47. Кремлев Ю. Т. Хренников. «Мать». Опера. — Л.: Сов. композитор, 1961.
48. Кухарский В. Ф. О музыке и музыкантах наших дней: Статьи. Выступления. — М.: Сов. композитор, 1979.
49. Кухарский В. Опера Хренникова «Мать». — Муз. жизнь, 1957, № 11.
50. Кухарский В. Ф. Тихон Хренников: Критико-биографический очерк. — М.: Сов. композитор, 1957.
51. Левтопова О. В. Симфонии и концерты Т. Н. Хренникова: Очерк-путеводитель. — М.: Сов. композитор, 1972.
52. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки: Опыт сближения теоретического музыкознания и жизни. — М.: Сов. композитор, 1978.
53. Мазель Л. К дискуссии о современной гармонии. — Сов. музыка, 1962, № 5.
54. Мазель Л. А. О мелодии. — М.: Музгиз, 1952.

55. Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. — М.: Музыка, 1972.
56. Мазель Л. Роль «секстовости» в лирической мелодике (о наблюдении Б. В. Асафьева). — В кн.: Вопросы музыковедения. — М.: Музгиз, 1956, вып. 2.
57. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. 2-е изд., дополн. и перераб. — М.: Музыка, 1979.
58. Мартынов И. Комическая опера Т. Хренникова. — В кн.: Музыкальный современник. — М.: Сов. композитор, 1977, вып. 3.
59. Мартынов И. Тихон Хренников: Творческий портрет. — М.: Сов. композитор, 1967.
60. Мартынов И. Черты творческого облика. — В кн.: Тихон Хренников: Статьи о творчестве композитора. — М.: Сов. композитор, 1974.
61. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М.: Музыка, 1976.
62. Михайлов М. К проблеме стилистового анализа. — В кн.: Современные вопросы музыковедения. — М.: Музыка, 1976.
63. Музыка в драматическом театре: Сб. статей. — Л.: Музыка, 1976.
64. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. — М.: Музыка, 1972.
65. Нестьев И. И песня, и симфония. (Листая летопись советской музыки.). — М.: Молодая гвардия, 1964.
66. Нестьев И. Массовая песня. — В кн.: Очерки советского музыкального творчества. — М.: Музгиз, 1947, т. 1.
67. Нестьев И. О национальной специфике музыки. — В кн.: Советская музыка. — М.: Музгиз, 1954.
68. Нестьев И. Революционная песня конца XIX — начала XX века и русская народно-песенная традиция. — В кн.: Музыка и поэзия. — М.: Музыка, 1973.
69. Оголевец А. Вокальная драматургия Мусоргского. — М.: Музыка, 1966.
70. Оголевец А. С. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. — М.: Музгиз, 1960.
71. Оголевец А. С. Специфика выразительных средств музыки. — М.: Сов. композитор, 1969.
72. Орджоникидзе Г. Много шума из ничего. — М.: Музыка, 1967.
73. Орджоникидзе Г. Юность вдохновенной музыки. — Сов. музыка, 1963, № 7.
74. Попов Ии. Блестящая творческая победа. — Сов. музыка, 1974, № 7.
75. Попов И. Некоторые черты реализма в советской музыке. — М.: Музыка, 1971.
76. Попова Т. В. О песнях наших дней. — М.: Музыка, 1969.
77. Попова Т. В. Русская народная песня. — М.: Сов. композитор, 1962.
78. Протопопов В. В. История полифонии в ее важнейших явлениях. — М.: Музгиз, 1962, кн. 1; М.: Музыка, 1965, кн. 2.
79. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. — Л.: Музыка, 1967.
80. Ройтерштейн М. Новая работа мастера. — Сов. музыка, 1977, № 1.
81. Ройтерштейн М. Скрипичный концерт Т. Н. Хренникова: Пояснение. — М.: Сов. композитор, 1962.
82. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. — Л.: Музыка, 1977.

83. Сабина М. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. — М.: Сов. композитор, 1963.
84. Сахарова О. Музыка шекспировской комедии. — Огонек, 1976, № 13.
85. Светланов Е. В кипении жизни. — Сов. культура, 1973, 8 июня.
86. Синявер Л. Тихон Хренников. — М.: ССК, 1947.
87. Скребков С. С. Гармония в современной музыке: Очерки. — М.: Музыка, 1965.
88. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. — М.: Музыка, 1973.
89. Скребков а-Филатова М. Драматургическая роль фактуры в музыке. — В кн.: Проблемы музыкальной науки. — М.: Сов. композитор, 1975, вып. 3.
90. Соколов О. В. Об индивидуальном претворении сонатного принципа. — В кн.: Вопросы теории музыки. — М.: Музыка, 1970, вып. 2.
91. Сохор А. Н. Музыка. — Муз. энциклопедия. — М.: Изд. Сов. энциклопедия, 1976, т. 3.
92. Сохор А. Н. Музыка как вид искусства. — М.: Музыка, 1970.
93. Сохор А. Н. О взаимодействии вокальных жанров в творчестве советских композиторов. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. — Л.: Музыка, 1962, вып. 1.
94. Сохор А. Н. Песня в опере. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. — Л.: Музыка, 1964, вып. 3.
95. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. — М.: Музыка, 1968.
96. Т. Н. Хренников. Ното-библиографический справочник/Сост. Д. Персон. — М.: Сов. композитор, 1973.
97. Тараканов М. Е. Стиль симфоний Прокофьева. — М.: Музыка, 1968.
98. Тихон Хренников: Статьи о творчестве композитора. — М.: Сов. композитор, 1974.
99. Томпакова О. М. Тема гражданской войны в русской советской опере (на материале советского оперного творчества периода 1925—1941 гг.): Дисс. — Л., 1955.
100. Томпакова О. М. Песенные основы народных сцен оперы «Тихий Дон» Дзержинского. — В кн.: Ученые записки научно-исследовательского института театра и музыки. — Л.: Музгиз, 1958, т. 2.
101. Тюлин Ю. Н. Натуральные и альтерационные лады. — М.: Музыка, 1971.
102. Тюлин Ю. Современная гармония и ее историческое происхождение. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века. — М.: Музыка, 1967, вып. 1.
103. Тюлин Ю. Н. Строение музыкальной речи. — М.: Музыка, 1969.
104. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. — М.: Музыка, 1966.
105. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. — М.: Музыка, 1976, кн. 1; 1977, кн. 2.
106. Фельцман О. После премьеры. — Сов. музыка, 1963, № 7.
107. Фрид Э. Л. Музыка в советском кино. — Л.: Музыка, 1967.
108. Хачатурян А. Многогранность. — Правда, 1973, 10 июня.
109. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. — М.: Музыка, 1974.
110. Холопов Ю. Сквозное развитие в гармонических структурах сочинений Прокофьева. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века. — М.: Музыка, 1967, вып. 1.

111. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. — М.: Музыка, 1971.
112. Хренников Т. Н. Великая миссия советской музыки: Доклад. — Сов. музыка, 1980, № 1.
113. Хренников Т. Н. Высекать огонь из сердец людей: Доклад. — Сов. музыка, 1970, № 1.
114. Хренников Т. Н. За идейность и мастерство музыкального искусства. — Правда, 1952, 17 марта.
115. Хренников Т. Н. За идейную, правдивую и ясную музыку. — Комс. правда, 1948, 18 апр.
116. Хренников Т. Н. За советскую оперную классику: Доклад. — Сов. музыка, 1959, № 2.
117. Хренников Т. Н. Песня — оружие миллионов: Доклад. — Сов. культура, 1964, 24 окт.
118. Хренников Т. Н. Пусть звучит с экрана музыка. — Сов. экран, 1968, № 12.
119. Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского. — М.: Музыка, 1971.
120. Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. — М.: Сов. композитор, 1970, кн. 1; 1975, кн. 2.
121. Цуккерман В. О выразительности гармонии Римского-Корсакова. — Сов. музыка, 1956, № 10—11.
122. Цуккерман В. О двух противоположных принципах слушательского раскрытия музыкальной формы. — В кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. — М.: Музыка, 1971.
123. Черты стиля С. Прокофьева: Сб. статей. — М.: Сов. композитор, 1962.
124. Черты стиля Д. Шостаковича: Сб. статей. — М.: Сов. композитор, 1962.
125. Чулаки М. Гордость русской национальной культуры. — Известия, 1957, 13 ноября.
126. Чулаки М. Скрипичный концерт Т. Хренникова. — Правда, 1959, 13 ноября.
127. Шапорин Ю. Щедрость таланта. — Сов. музыка, 1963, № 7.
128. Шехонина И. Третья симфония Тихона Хренникова. — Муз. жизнь, 1974, № 18.
129. Щедрин Р. Поет виолончель. — Правда, 1964, 6 дек.
130. Ярустовский Б. М. Драматургия русской оперной классики. Традиции русской классической оперы в советской опере. — М.: Музгиз, 1952.
131. Ярустовский Б. М. Некоторые проблемы советского музыкального театра. — М.: Сов. композитор, 1957.
132. Ярустовский Б. Опера в пути. — В кн.: Музыка и современность. — М.: Музыка, 1966, вып. 4.
133. Ярустовский Б. Опера и современность. Заметки о стиле некоторых советских опер. — Сов. музыка, 1958, № 3.
134. Ярустовский Б. М. Очерки по драматургии оперы XX века. — М.: Музыка, 1971, кн. 1.
135. Ярустовский Б. М. Симфонии о войне и мире. — М.: Наука, 1966.
136. Ярустовский Б. Сто чертей и одна девушка. — Муз. жизнь, 1963, № 15.

## Содержание

|  |     |
|--|-----|
| <i>От издательства</i> . . . . .   | 3   |
| <b>Введение</b> . . . . .  | 4   |
| <b>I. Песенные и музыкально-сценические жанры.</b>   |     |
| 1. Жанрово-интонационные истоки музыки Хренникова  | 7   |
| 2. Интонационно-мелодический тематизм. Лейтмотивы, тематические реминисценции и кадансы. Интонационные скрепления крупных форм . . . . . | 23  |
| 3. Ладогармонические явления . . . . .   | 61  |
| <b>II. Инструментальные жанры.</b>   |     |
| 1. Общие предпосылки и характеристика инструментального творчества . . . . .   | 74  |
| 2. Тематизм крупных инструментальных сочинений .   | 76  |
| 3. Музыкальная форма . . . . .   | 93  |
| 4. Ладогармонические явления . . . . .   | 97  |
| 5. Вопросы музыкальной фактуры и оркестровки . .   | 114 |
| <b>Заключение</b> . . . . .  | 119 |
| <i>Список литературы</i> . . . . .   | 123 |