

Л. ДАНИЛЕВИЧ

ПВОРЧЕСТВО  
Д.Ф.  
КАБАЛЕВСКАГО









Л. ДАНИЛЕВИЧ

*ТВОРЧЕСТВО  
Д.Б.  
КАБАЛЕВСКОГО*

С О В Е Т С К И Й   К О М П О З И Т О Р

Москва 1963



Книжка «Творчество Кабалевского» не включает в себе биографических сведений, поскольку они содержатся в других работах, посвященных Дмитрию Борисовичу Кабалевскому.

Автор не ставил перед собой задачу подробно рассмотреть музыкально-критическую, педагогическую и общественную деятельность Дмитрия Борисовича. Обо всем этом здесь говорится очень кратко и лишь в связи с творчеством композитора.



# I

Это было более тридцати лет тому назад. В Большом театре устраивались тогда симфонические концерты. На сцене воздвигалось весьма громоздкое «акустическое сооружение» в виде колоссальной раковины — в ней располагался оркестр. 11 декабря 1931 года состоялся концерт из произведений советских композиторов. Вступительное слово сказал драматург А. Афиногенов. Дирижировал В. Ширинский. Исполнялись следующие произведения: Симфонietta си минор для струнного оркестра Н. Мясковского, Первый фортепианный концерт Д. Кабалевского, Вторая симфония и кантата «Синий май» В. Шебалина.

К тому времени Мясковский уже пользовался репутацией выдающегося мастера. Шебалина знали как молодого, подающего большие надежды композитора. Но имя Кабалевского публике почти ничего не говорило. Это была первая его встреча с большой аудиторией. Прошло всего лишь два года с тех пор, как он окончил Московскую консерваторию по классу сочинения (по фортепиано Кабалевский окончил консерваторию в 1930 году).

Симфонietta Мясковского очень понравилась. Ее музыка необыкновенно сердечна, а оркестровка просто изумительна, порой не верилось, что играют одни струнные без духовых. Но вот на сцену вместе с В. Ширинским вышел Дмитрий Борисович. Он играл сольную партию своего концерта. К сожалению, рояль был поставлен неудачно и звучал довольно тускло. Это обстоятельство мешало должным образом оценить новое сочинение. Более всего мне запомнилась трагическая кульминация концерта, когда во второй части (вариации) тема внезапно приобретает характер траурного шествия. Я и сейчас помню жуткие замирающие аккорды тромбонов с сурдинами, на



фоне которых в сольной партии угасал ритм сурового медленного марша. А потом сразу, без перехода, вновь рождалась лирическая певучая тема вариаций в ее первоначальном облике...

Это место привлекло внимание и других слушателей. О нем говорили в антракте. Некоторым казалось, что сопоставление траурной вариации и репризного изложения темы неорганично. «Лучше было бы ввести сюда еще одну вариацию, например, скерцо», — заметил С. Василенко. А мне и сейчас этот «спорный» эпизод представляется в концерте наиболее сильным. От него тянутся нити и к Третьей симфонии, и к сценам вторжения чумы в «Брюньоне», и далее — вплоть до трагедийных сцен в «Семье Тараса».

Первый фортепианный концерт и Первый квартет — дипломные работы Кабалевского. Этим произведениям предшествовали два романса на слова А. Блока, четыре фортепианные прелюдии, Первая фортепианная соната (я называю опусы, изданные Музсектором Госиздата, как назывался тогда Музгиз).

Кабалевский начал профессиональную творческую деятельность во второй половине 20-х годов (его первый опус — три фортепианные прелюдии — относится к 1925 году). То было трудное время для советского музыкального искусства. Многие из того, что теперь нам кажется таким простым и ясным, тогда далеко еще не определилось. Еще не стало общепринятым понятие «советская музыка». Представители «современничества» говорили о «современной музыке», рапповцы — о «пролетарской музыке». В журнальных статьях можно было прочитать о «технической революции» в области музыкальных выразительных средств, о «диалектическом методе» применительно к музыкальному творчеству, однако редко встречалось простое слово «реализм». Молодому композитору не так-то легко было разобраться в борьбе направлений, соперничестве группировок.

Тем более важно отметить, что в ряде ранних произведений Кабалевского, несмотря на их художественную незрелость, сказалась верная стилистическая ориентация. Композитор избежал модернистских увлечений, они если и коснулись его, то в слабой степени. Ему претила изысканная усложненность «современнических» работ. Быть естественным — к этому Кабалевский стремился уже в



свои молодые годы. Вместе с тем он никогда не вставал на путь упрощенчества, пролеткультовского, рапповского толка. Во всем этом сказалась школа Н. Мясковского — мудрого воспитателя и культурнейшего музыканта.

Но нельзя не замечать известной ограниченности раннего творчества будущего автора «Семьи Тараса». В его первых опусах мы еще почти не найдем непосредственных откликов на кипучую действительность, наполненную революционной борьбой за социализм. Незрелость, о которой я говорил выше, проявлялась также в том, что индивидуальный стиль композитора только намечался, пробиваясь сквозь толщу различных влияний.

Тридцатые годы — годы победы социализма в нашей стране, расцвета социалистического искусства. Обратившись к большим современным темам, Кабалевский быстро растет как художник, завоевывает место в первом ряду советских музыкальных деятелей. Одна за другой появляются три его симфонии; несколько позже он пишет Второй фортепианный концерт. Одновременно рождаются детские песни и фортепианные пьесы. Много сил отдает композитор работе над музыкой для кино, драматического театра, радио. Кульминация этого периода — опера «Кола Брюньон», яркая вспышка большого таланта, одно из наиболее вдохновенных произведений советской музыки предвоенных лет.

К периоду Великой Отечественной войны относятся кантата «Родина великая», чудесная сюита «Народные мстители» для хора и оркестра, ряд новых песен Кабалевского. Его опера «В огне» в целом не удалась, но послужила преддверием к «Семье Тараса». Вернувшись к камерному жанру, Дмитрий Борисович пишет замечательный фортепианный цикл — 24 прелюдии, а затем Второй квартет, Вторую и Третью фортепианные сонаты.

В долгих муках рождалась опера «Семья Тараса» — выдающееся событие нашего послевоенного музыкального творчества. Широкую известность получила триада молодежных концертов, особенно Скрипичный и Третий фортепианный. Среди произведений, написанных Кабалевским за последнее десятилетие, — опера «Никита Вершинин», оперетта «Весна поет», Четвертая симфония, две кантаты, вокальный цикл «Сонеты Шекспира» и другие сочинения.

Как-то раз Кабалевский сказал: «Композитор должен



всё уметь делать». «Всё» — понятие безграничное; но оно применено здесь в значении «многое». Да, советскому композитору надо уметь делать многое и, конечно, не кое-как, а по-настоящему. Сам Кабалевский служит тому примером. Его жизнь в искусстве — образец многогранного профессионализма. Чем только не приходилось ему заниматься помимо основной, творческой деятельности! Он исполнитель собственных произведений — пианист и дирижер; внимательный, чуткий педагог-воспитатель; музыкальный критик, автор ряда содержательных интересных статей, очерков, докладов на разнообразные, главным образом, современные темы (одних этих работ было бы достаточно, чтобы сделать имя Кабалевского известным). Интересна и разнообразна его музыкально-общественная деятельность в Союзе композиторов, в Министерстве культуры, в международных организациях, а ранее — в Институте истории искусств Академии наук СССР, на радио. Кабалевский активно участвует в борьбе за мир, за укрепление дружеских связей с музыкантами зарубежных стран. Эту цель преследовали его многочисленные поездки за границу.

Все, о чем я сейчас говорил, имеет немалое значение для творчества композитора. Кабалевский — отличный музыкант, человек большой интеллектуальной культуры. Он не только высказывает те или иные суждения о музыке, но и обстоятельно аргументирует их, подкрепляя доводы вдумчивым музыкальным анализом. Его собственные творческие замыслы глубоко осознаны, их реализация подчинена строгому контролю разума (что отнюдь не приводит к рассудочности, сухости). В этом сказывается положительное взаимодействие творчества и музыкально-критической, педагогической работы Дмитрия Борисовича. А его кипучая общественная деятельность, частые путешествия, встречи с народом несомненно укрепляют в творчестве дух демократизма, эмоциональную общительность, столь присущую музыке выдающегося композитора.

Надо только пожалеть, что в нашей творческой среде есть еще немало людей, не преодолевших «традиций» кабинетного затворничества. Даже композиторская молодежь далеко не полностью втянута в общественную жизнь. Наряду с этим иные музыкальные деятели явно перегружены общественными обязанностями, так что сочинять



им приходится в «щелочки времени», как говаривал Лядов. Думается, что и Кабалевский испытал на себе тяжесть чрезмерной «загрузки».

«Композитор должен всё уметь делать». Это относится и к творчеству. Менее всего свойственно Кабалевскому замыкаться в узком кругу изблюбленных образов, форм. Его музыка отмечена большим разнообразием тем и сюжетов — лирических, комедийных, драматических, героических. Он обращался к жанрам оперы, балета, оперетты, кантаты, симфонии, концерта, сонаты, фортепианной миниатюры, вокального цикла, детской и «взрослой» массовой песни, киномузыки, музыки для драматического спектакля. Не все ему одинаково удавалось. Но в каждой области он проявляет серьезное отношение к делу, зрелый профессионализм, мастерство, значение которого Кабалевский так настойчиво подчеркивает своими статьями и устными выступлениями.

О чем же повествует музыка Кабалевского? Прежде всего — о современности. Еще в 1930 году он написал свое первое опубликованное произведение, посвященное большой современной теме, — «Поэму борьбы». С тех пор — на протяжении свыше тридцати лет — композитор неуклонно обращается к актуальной тематике, тесно связанной с жизнью советских людей.

Некоторые темы издавна привлекают Кабалевского, образуя важнейшие магистрали, по которым развивается его творчество. Среди его последних произведений — кантата «Ленинцы» о трех поколениях: коммунистах, комсомольцах, пионерах. Тема трех поколений по-разному воплощена Кабалевским в его операх и других сочинениях. Их герои — дальневосточные партизаны, пронесшие советское знамя сквозь огонь гражданской войны к берегам Тихого океана; простые рабочие люди — участники Великой Отечественной войны, отважные коммунисты-подпольщики; стойкие в бою и в труде комсомольцы, пионеры.

В «Поэме борьбы», Первой и Третьей симфониях наметилась тема революционного преобразования мира, продолженная спустя много лет кантатой «Ленинцы». О непокоренных, борющихся с врагом советских людях повествуют оперы «В огне», «Семья Тараса», «Никита Вершинин». Особое внимание уделял композитор советским партизанам, их образы воссозданы в музыке к фильму



«Аэроград», в сюите «Народные мстители», в трех операх.

Бывали периоды, когда какая-либо тематическая магистраль творчества Кабалевского преобладала над другими. Но одной теме он оставался верен на всех этапах своего художественного бытия. Кабалевский — певец молодости. О советской молодежи, о детях он говорит и в вокальных, и в инструментальных произведениях 30-х, 40-х и 50-х годов. Эта тематика ему очень близка. Его Настя («Семья Тараса») — один из лучших образов девушки-комсомолки в советской музыке. Его триада молодежных концертов — единственный цикл такого рода: никогда еще ни один композитор не ставил перед собой подобной задачи. Его многочисленные детские песни, детские фортепианные пьесы пользуются редким успехом у юных музыкантов и слушателей.

Содержание творчества Кабалевского настолько многосторонне, что его нельзя охарактеризовать каким-либо одним лаконичным определением. Иногда говорят: Кабалевский — лирик. Да, лирика занимает в его творчестве большое место. Ну, а сцена смерти-чумы из оперы «Кола Брюньон», оркестровое вступление к «Семье Тараса», эпизод со старыми рабочими (разрушенный завод) из этой же оперы? Отображая различные стороны действительности, Кабалевский запечатлел и ласковый свет солнца, и грозное ненастье. Его музыка говорит не только о том, как хороша жизнь: в этой музыке выражены также горе, страдание, трудная, мужественная борьба.

Лирические страницы Кабалевского очень искренни, задушевные, согреты большим теплым чувством. В них есть обаяние русской сердечности. Общий эмоциональный тон — светлый, иногда с элегическим оттенком. Другая линия его творчества (часто связанная с воплощением молодежных образов) — юмор, скерцоозность, жизнерадостная энергия, задор. Эта эмоциональная сфера не противостоит лирике, напротив, нередко сочетается с ней в одно целое.

Кабалевский написал ряд произведений, в том числе и крупных, которые всецело относятся к обрисованной мной области его творчества. Таков, например, Скрипичный концерт. Но еще в ранние свои годы композитор иногда стремился к драматической напряженности, конфликтности, даже к трагедийности. Я уже выделял траурную ва-



риацию из Первого фортепианного концерта. Бурно драматический, патетический характер присущ Первой и Третьей симфониям, Кабалевский тогда еще не вполне освоил эту творческую сферу. Он чувствовал себя в ней скованно, ненатурально и слишком уж явно ориентировался на мрачно-тревожные страницы симфонизма Мясковского. Могло показаться, что молодой композитор берется «не за свое дело». Это бывает. Мало ли есть молодых актеров, которые пытаются играть трагические роли, хотя их призвание в другом. Опера «Кола Брюньон» — первое произведение Кабалевского, сочетающее очаровательный лиризм с глубоким и сильным выражением драматической темы. Вот где композитор доказал, что ему по плечу решать такие задачи, которые граничат с областью трагического!

Война усилила драматическую линию творчества Кабалевского. Она с новой силой сказала в сюите «Народные мстители» (часть «Родное село»), в более удачных сценах его первой «военной» оперы, в некоторых прелюдиях (особенно в последней — d-moll'ной прелюдии), во Втором квартете и Второй фортепианной сонате. «Семья Тараса» сконцентрировала драматические, трагические и героические элементы, постепенно накапливающиеся в предыдущих сочинениях.

Эта опера занимает особое место среди произведений ее автора. О Кабалевском в свое время писали, что он «преимущественно лирик», что музыка его изящна, грациозна, женственна. А он создал выдающуюся оперу, в которой лирические настроения отнюдь не преобладают: «Семья Тараса» — суровое и мужественное повествование о военных годах, о героической борьбе, о тяжелых утратах, о подвигах.

В отличие от оперы «Кола Брюньон» композитору теперь удалось достичь внутренней цельности, не смягчая, не затушевывая контрастов. Вспомним большую сцену Насти в седьмой картине — последняя встреча Насти с Павликом и ее героическая гибель. Контраст между этими двумя эпизодами очень велик: переход от нежной музыки, овеянной Настиными мечтами, к эпизоду гибели отважной девушки дан резко, без промежуточных звеньев. Вместе с тем непрерывность внутренней линии не нарушена, движение от трогательной поэзии первой любви к подвигу органично.



Итак, композитор с годами стремился все более широко охватывать жизненные явления. На этом пути он пришел к убедительным результатам.

В лучших своих произведениях Кабалевский — художник-психолог; он раскрывает тему-идею, проникая во внутренний мир человека; изображая те или иные события, показывает прежде всего, как они отразились в душевном мире его героев. Эмоционально-психологическое решение основной темы характерно для опер «Кола Брюньон», «Семья Тараса». Менее свойствен дарованию композитора эпос. Народно-эпические, «богатырские», стихийно-могучие образы — это не та сфера, в которой талант Кабалевского может проявиться с наибольшей силой. Ему чужд монументальный фресковый стиль. Показательно, что в «Семье Тараса» масштабы сюжета ограничены рамками жизни одной семьи, хотя в эти рамки вместились богатое и многозначное содержание.

Одна из важнейших отличительных черт нашего искусства — советский гуманизм. В его основе не только защита человека, его естественного права на жизнь, свободу и счастье, но и непримиримая борьба против враждебных человечеству сил зла и разрушения. Эти благородные принципы проходят через все творчество Кабалевского. Правда, его ранним произведениям была свойственна некоторая расплывчатость, пассивность лирических образов. Музыке подчас недоставало мужественности, жизненной активности. Но в лучших зрелых работах композитора боевой, наступательный дух советского гуманизма проявился достаточно полно. Так, в своей первой опере Кабалевский, отразив влюбленность Брюньона в жизнь, труд, красоту, одновременно заклеил ничтожного тунеядца-герцога, варварски уничтожившего прекрасные творения народного художника. В «Семье Тараса» и «Никите Вершинине» высокие идейно-моральные качества советских людей противостоят растленной «морали» заклятых врагов советского строя — гитлеровцев («Семья Тараса»), белогвардейцев («Никита Вершинин»).

Каковы же стилистические особенности музыки Кабалевского? Каков его музыкальный язык?

Иногда говорят о «современном стиле» реалистической музыки, хотя такая терминология неправомерна. Современных стилей столько, сколько существует на зем-



ле больших, художественно значительных композиторов с ярко выраженной индивидуальностью. Наличие некоторых общих тенденций, сказывающихся в творчестве различных мастеров середины XX века, не противоречит тому факту, что у каждого из них есть свой стиль. Его черты определяются своеобразием индивидуального художественного облика композитора, традициями той или иной национальной школы. Вот почему в данном случае правильнее говорить не о современном стиле, а шире — о современности, по-разному проявляющейся и в содержании, и в музыкальном языке.

Упрощенное понимание задачи борьбы с формализмом приводило иногда к мысли, будто советский композитор может ограничиться выразительными средствами музыки XIX века. Это, конечно, не так. Эволюция музыкального языка — объективная закономерность, ее невозможно «отменить» или «запретить». Но с нашей точки зрения она представляет собой естественный процесс, рождаемый жизнью. Процесс этот не может иметь что-либо общее с противоестественным «лабораторным» экспериментаторством зарубежных «авангардистов».

Здесь встает другая проблема, исключительно важная для нас и принципиально игнорируемая буржуазным музыкальным «авангардом».

Современность музыкальных средств, порой сложных и необычных, надо сочетать с глубоким демократизмом содержания и формы. Решать эту задачу нелегко. Мы знаем немало примеров таких ее «решений», когда композитор вставал на путь упрощенчества, эпигонства во имя «доступности» или утрачивал ясность мысли во имя односторонне понимаемой «новизны».

Кабалевский не обходил эти вопросы — напротив, он всегда стремился их решать в своем творчестве, а также в теоретических статьях. Вся его композиторская деятельность протекает под знаком поисков современных и вместе с тем демократически ясных музыкальных форм и приемов.

Тяготение к искусственной усложненности никогда не было свойственно Кабалевскому. Даже в начале своего творческого пути, в годы «левых» «современнических» течений он избегал преувеличенной остроты музыкального языка. Его музыка тогда казалась некоторым музыкантам «слишком простой», композитора порой упрекали



в недостаточной творческой смелости. Однажды, когда репетировалась его Вторая симфония, кто-то из присутствовавших сказал, обращаясь к автору: «Хорошо! Но, может быть, эта музыка «слишком понятна»? Не следовало ли сделать ее поострей?» — «А стоит ли?» — ответил Дмитрий Борисович.

Уже достигнув полной художественной зрелости, он написал молодежные концерты, язык которых доступен буквально любому человеку.

Но Кабалевский не ограничивает себя старыми музыкальными средствами. И в операх, и в симфониях, и в детских песнях он говорит языком нашей эпохи. Композитор не чуждается диссонантных гармоний там, где они ему действительно нужны. Его Третья фортепианная соната в свое время вызвала даже обвинения в «формализме». Нужно ли говорить, что они были столь же не обоснованы, как и упреки в «излишней простоте», исходившие некогда от представителей «левых» музыкальных кругов.

Кабалевский придает особое значение мелодии. Опыт показывает, что широкая масса слушателей без затруднений воспринимает сложный и во многом необычный музыкальный язык, если гармонические и другие новшества органически сочетаются с увлекательной, захватывающей, красивой мелодией. Лучшие из музыкальных тем Кабалевского обладают этими качествами. Именно мелодическая сторона особенно привлекает «простого слушателя» к произведениям композитора, в том числе и к произведениям, отмеченным новизной гармонических приемов (известно, что новые гармонии нередко вызывают внутренний протест малоподготовленного слушателя; но они могут быть усвоены, если слушателю импонирует мелодическое начало).

Некоторые композиторы, обновляя гармонические средства, одновременно активно реформируют мелодическое мышление. В творчестве Кабалевского мы наблюдаем несколько иную картину. Даже в более сложных по языку произведениях он стремится к песенной ясности, доступности мелодического рисунка.

Автор многих песен, Кабалевский наполняет песенностью и другие жанры. Он не чуждается фольклорных «цитат». Его большой фортепианный цикл — 24 прелюдии — от начала и до конца построен на русских народных мелодиях. Помимо русского фольклора, компо-



зитор обращался также к украинским, белорусским, французским и другим народным мелодиям. Он пользовался и приемом «автоцитаты»: ввел в молодежные концерты темы и интонации своих детских и молодежных песен.

Важная роль в вокальном мелосе Кабалевского принадлежит также ариозному стилю, сочетающему кантиленность с декламационной, речевой выразительностью. Помимо монологов из опер, здесь можно указать и на «Сонеты Шекспира». Кабалевский бережно относится к слову, его правдивому интонированию. Это ощущается не только в речитативах, но и в кантиленных мелодиях.

Кабалевский настойчиво ищет современные интонации, именно такие, которые характеризуют советских людей, их образ мыслей, строй чувств, их поступки. Не сразу преодолел он известную несамостоятельность, эклектичность интонационного стиля, сказавшуюся в ранних его работах. Молодого композитора уже тогда влекло к лирической напевности мелодии. Но его «интонационный словарь» был ограничен довольно узкими рамками и пополнялся впечатлениями, почерпнутыми не столько из жизни, сколько из музыкальной литературы. Ощущалась слишком большая зависимость от «словаря» Мясковского. Композитор обращался к типичным интонациям Мусоргского, недостаточно перерабатывая их в своем творческом сознании. Позже, воплощая современную тематику, Кабалевский учился слушать жизнь, извлекая из нее новый музыкальный материал. Очень помогла ему работа в песенном жанре. Как и для многих других советских композиторов, песня стала для Кабалевского «интонационной лабораторией», где переплавлялось живое ощущение действительности.

В одном из своих докладов Дмитрий Борисович говорил о том, что советские композиторы создали интонационно-образную сферу, запечатлевшую облик нашей молодежи. Это верно. И особенно много сделал в этом направлении сам Кабалевский. Его музыка включает в себе целый мир «детских» и «юношеских» интонаций — задумчиво-мечтательных, трогательно-наивных, бойких, задорных. Он нашел мелодические обороты, воплотившие романтику молодости и ее энергию, жизненную активность. Идя в этом направлении, композитор отталкивался и от Чайковского, и от Прокофьева, пользовался бо-



гательшим материалом советской массовой песенности.

Мы коснулись очень важной стороны мелоса Кабалевского, но ею, конечно, не исчерпываются его достижения в области интонационно-мелодического отражения современности. Значительная роль в его творчестве принадлежит также суровым волевым оборотам, связанным с поколением «отцов» (Тарас и «старая рабочая гвардия», Никита Вершинин и дальневосточные партизаны, подпольщики). Эти обороты зачастую представляют собой сплав характерных попевок, ритмов революционного фольклора и переосмысленных интонаций Мусоргского. Мелодии такого рода отличаются широтой дыхания, порой же они близки к жанру революционного гимна-марша. Иногда Кабалевский прибегал к непосредственному цитированию песен и гимнов революции («Интернационал», «Варшавянка», «Смело, товарищи, в ногу»).

В музыке Кабалевского нетрудно обнаружить мелодические обороты, к которым композитор питает наибольшее пристрастие. Это приметы его индивидуального стиля. Отмечу прежде всего оборот, являющийся особенностью не только мелодического, но и ладогармонического мышления композитора: быстрое чередование мажорной и минорной терции (внутри тоники или внутри субдоминанты). Возникают переливы ладовой светотени. В русской классической музыке подобную «игру» терциями можно обнаружить у Бородина (главная тема первой части «Богатырской симфонии»). Кабалевский прибегает к этому приему очень часто, подчеркивает его. Он лежит в основе важнейших тем ряда произведений композитора. Назову основные темы крайних частей Второго фортепианного и Скрипичного концертов, главную тему первой части Второй фортепианной сонаты, тему побочной партии Третьей фортепианной сонаты, лейтмотивы подвига и мечты из «Семьи Тараса», лейтмотив Брюньона — не буду продолжать этого перечня. Замечу, однако, что в иных случаях данный прием дает нам возможность угадать имя автора музыки, если оно заранее неизвестно.

Широко пользуется Кабалевский такими распространенными, легко доступными типами мелодизма, как плавное поступенное движение, опевание отдельных звуков, восходящие «лирические сексты» (они придают музыке эмоциональную широту, открытость), решительные «наступательные» ходы на кварту, квинту, сексту вверх.

Пользуется он обычными для русского народного мелоса попевками, например кварто-квинтовыми.

Из всех названных приемов особенно часто встречается у Кабалевского опевание. Подобного рода обороты весьма типичны для русского мелоса. Иногда Кабалевский строит тему таким образом, что мелодия, опевая центральный звук, как бы вращается вокруг этого звуко-стержня. Так построены темы Ласочки («Это я! Это я!»), Пеклеванова («Война — она не милует»), тема второго дуэта Симы и Броневого из оперетты «Весна поет». Как видим, данный оборот возникает в мелодиях, очень разных по своему смысловому значению.

Кабалевскому чужды те черты мелодического стиля, которые ведут к обострению языка: неожиданные повороты мелодической линии, «острые углы», частые скачки на септиму, нону, тональные резкие сдвиги. В этом отношении музыкальный тематизм Кабалевского далек от экспрессивного тематизма Прокофьева, Шостаковича, искавших необычные виды мелодической выразительности. Некоторую изломанность, подчеркнутую инструментальность Кабалевский придал лишь темам, олицетворяющим мрачное, враждебное начало (лейтмотив чумы в «Кола Брюньоне», вражеские лейтмотивы в «Семье Тараса» и «Никите Вершинине»).

Кабалевский всегда тяготел к четкости и определенности ладового мышления. У него нет ни одного опуса, в котором проявились бы какие-либо элементы атонализма. Композитор широко пользуется гармониями полной мажоро-минорной системы, включая не только трезвучия, но и септаккорды побочных ступеней, различные виды субдоминанты, двойной доминанты и двойной субдоминанты. Влечение к русскому народному складу музыкального мышления определило роль переменного лада в творчестве Кабалевского и его пристрастие к большим и малым септаккордам. Такие гармонии привлекательны тем, что, не нарушая естественной простоты гармонизации, вносят в нее освежающую струю. Дмитрий Борисович признавался, что когда-то ему даже казалось, будто он найдет свое творческое лицо «лишь в сфере больших септаккордов». И действительно, у него встречаются гирлянды септаккордовых гармоний — и не только в ранних, но и в некоторых зрелых сочинениях. Другая типичная для его стиля черта — поступенное движение



параллельными трезвучиями. При этом, конечно, возникают параллельные квинты, они в данном случае становятся нормой голосоведения. Эти параллелизмы, как и септаккорды, вырастают из специфики русского музыкального языка. Римский-Корсаков когда-то изымал октавы и квинты из музыки Мусоргского, а сам иногда пользовался ими как осознанным творческим приемом. «Запрещенный» параллелизм нежелателен, когда он случаен; при сознательном применении он становится одним из стилевых компонентов. Именно так надо оценивать квинтовые ходы у Кабалевского. Для него они опять-таки служили средством освежения гармонии.

Хороший композитор владеет искусством разворачивать лад, постепенно выявляя его потенциальные возможности. Кабалевский в этом смысле не исключение. Он дает почувствовать динамику ладового развития. И тут вступает в силу та гармоническая двуплановость, которая в творчестве ряда русских композиторов стала традиционной. Наряду с более прозрачным гармоническим языком Кабалевский пользуется заостренными, насыщенными гармониями — там, где они ему необходимы. От мажора и минора он переходит к иным менее обычным ладам, причем эти лады как бы вызревают в рамках мажоро-минорной системы. Так возникает у него уменьшенный лад. В первой части Второй симфонии становление этого лада протекает столь закономерно, что до конца убеждает слушателя в логичности мышления композитора: иначе и быть не могло.

Особое место принадлежит в его музыке комплексным мажоро-минорным гармониям. На этом явлении надо остановиться подробнее.

Я вспоминаю, как однажды Дмитрий Борисович, тогда совсем еще молодой педагог (дело было году в 30-м), пришел в класс, чтобы начать курс анализа форм; он взял на рояле аккорд, попросив учеников определить, что это такое. Ему ответили, что он взял одновременно трезвучия ре и фа мажора. Кабалевский, не удовлетворившись таким ответом, стал объяснять, что данная гармония представляет собой особый лад, а не механическое соединение двух мажоров. В этом частном случае сказался интерес композитора к приемам, которыми он уже начинал пользоваться в своем творчестве.

Выше я говорил о «мерцающих» мажоро-минорных тер-

циях в мелосе Кабалевского. Чередование одноименного мажора и минора часто встречается у него помимо мелодии. Гармонии, звучащие на расстоянии, порой объединяются композитором в одном комплексе. Это — трезвучие (точнее — четырехзвучие) с «расщепленной» терцией — одновременно мажорной и минорной (вспомним расщепление квинты в доминантовых альтерированных гармониях Скрябина). По терминологии Б. Яворского, здесь — неполный цепной лад. Практически та же ладовая структура образуется и при соединении мажорных терций (трезвучий), отстоящих на малую терцию друг от друга. Терцовая расщепленность при этом сохраняется. Именно такую гармонию и продемонстрировал Дмитрий Борисович на уроке, о котором я только что говорил.

Помимо различных вариантов цепного лада, Кабалевский пользовался также гармониями, основанными на тритоновых сочетаниях (дважды лад), например накладывая друг на друга два мажорных трезвучия, находящихся в тритоновом соотношении.

Все эти ладогармонические средства придают драматизм, заостренность ладовому развитию. Они, конечно, не новы; но в наше время вряд ли кто сможет похвалиться открытием новых, «никем еще не слышанных» гармоний. Кабалевский и не пытался поражать слушателей гармонической новизной своего языка; вместе с тем его гармонический язык не архаичен и несет на себе печать нашего времени.

Иногда Кабалевский придает гармонии свежесть, современность с помощью какого-либо простого, мало заметного штриха: не совсем обычного голосоведения, своеобразной фактуры. Пользуется он приемом гармонического «стержня»; при этом удерживаются не только отдельные звуки, но также и аккорды, а на их фоне проходят разнообразные гармонические последовательности (чаще всего хроматические). Соединение «педали» и проходящих гармоний дает довольно сложные звуковые комбинации.

Наибольшего гармонического богатства достиг композитор в опере «Кола Брюньон», где есть примеры и прозрачности гармонической ткани, и насыщенности напряженных диссонантных звучаний. Интересны в этом отношении опера «Семья Тараса», фортепианные сонаты,



прелюдии, «Семь веселых песен» на слова С. Маршака (ор. 41).

Ряд сочинений последних лет говорит о том, что Кабалевский стремится теперь к большей строгости, даже известной академичности гармонического стиля. Я имею в виду молодежные концерты, сонеты Шекспира, «Никиту Вершинина». Напомню, что и Мясковский, пройдя длительный творческий путь, отказался от некоторых острых гармонических средств, которыми ранее пользовался весьма широко. Стремление к здоровой ясности музыкального языка нельзя не приветствовать. И все же строгость, «классичность» последних произведений Кабалевского кажется порой чрезмерной...

Кабалевский — выдающийся оперный композитор, но также и симфонист. Это его качество проявилось и в симфонических произведениях, и в операх, и в сонатах. Его музыкальное мышление драматургично, оно богато контрастами, а в иных произведениях приобретает напряженную конфликтность. Характерно, что некоторые свои темы композитор строит по принципу динамического варьирования, постепенного интонационного обогащения исходного мотива-зерна (подобный принцип обозначается формулой  $a-a^1-a^2$ ). Это дает возможность передать уже внутри темы симфоническое дыхание, рост основного тематического ядра. Дальнейшая жизнь тем Кабалевского многообразна. Он пользуется различными приемами тематической разработки. Большую роль играет у него прием трансформации, переосмысливания темы. Нередко композитор сталкивает разнородные музыкальные образы, прибегая к средствам полифонии.

Музыкальное развитие у Кабалевского динамично. Мы часто ощущаем в нем острый ритмический пульс, учащенное дыхание. Композитор питает пристрастие к импульсивным ритмам, им часто свойственна повышенная активность, моторность. Заметную роль играют синкопы, перебои, переключки, совмещение разнородных метров, когда, например, в трехдольность врезывается двухдольность. Все это помогает композитору ярче выразить бодрые, жизнелюбивые настроения, а в некоторых случаях усиливает драматические *crescendo*.

Творчество Дмитрия Борисовича тесно связано с сонатно-симфоническими формами. Он пользуется также формой вариаций. Однако в своей основе его стиль далек

от русского вариационного симфонизма Глинки, Балакирева, Римского-Корсакова. Значительно ближе Кабалевскому-композитору симфонизм Чайковского, утверждавшего сонатность как главный творческий принцип. Часто обращался Дмитрий Борисович к форме рондо. Особенно широко применена она в опере «Кола Брюньон», что, конечно, связано с национальной спецификой ее содержания и стиля. Но и помимо «Брюньона», он пользовался этой формой; вспомним хотя бы его фортепианные рондо (одно из них было написано к первому конкурсу имени Чайковского).

Кабалевский умеет работать над архитектуроникой своих произведений, добиваясь пропорциональности составных частей, естественной плавности переходов, четкого и ясного взаимодействия всех составных элементов. В частности, его молодежные концерты могут служить образцом музыкального синтаксиса — ничего лишнего, ничего недоговоренного, все учтено, обдуманно, взвешено.

Мне вспоминается такой случай. В большом монологе Брюньона (сцена чумы) после оркестровой кульминации первоначально следовал эпизод, весьма интересный по музыке. Дмитрий Борисович скоро пришел к мысли, что эпизод этот при всех его достоинствах — лишний, так как он нарушает гармонию целого: кульминация настолько эффективна, что после нее следует быстрее переходить к коде. Он сделал купюру, пожертвовав куском хорошей, сильной музыки. Послекульминационное затухание теперь непосредственно подводит к заключительной фразе монолога («Ты устало уйдешь, но ты подавишься Брюньоном!»). Форма от этого выиграла. Вот пример очень внимательного и строгого отношения к музыкальному «зодчеству».

Дмитрий Борисович однажды говорил о том, что продолжительность сочинения определяется материалом; это важно понять и почувствовать в процессе творчества. Что получится, если композитор «размахнется» на пятьсот тактов, а материала у него хватает на сто? Речь здесь идет о лаконизме, чувстве меры. Молодежные концерты Кабалевского коротки, они гораздо короче многих других концертов — классических и современных. «Удлинить» их было бы невозможно: творческое задание, материал требовали именно такого сжатого изложения. Тут действует мудрый закон искусства, закон экономии и концен-



трации художественных средств. Если бы Боборыкину попали в руки сюжеты «Душечки», «Попрыгуньи», он написал бы романы; Чехов создал два рассказа, но каждый из них стоит больше, чем все боборыкинские романы, вместе взятые.

Кабалевский все время имеет дело с оркестром; он хорошо знает его почти безграничные возможности. Не сразу овладел он искусством оркестровки. Но уже Вторая симфония (особенно медленная часть и финал) говорила о больших успехах ее автора в данной области. Оперу «Кола Брюньон» Дмитрий Борисович называл своей лучшей партитурой. Позже в число его лучших партитур вошли «Народные мстители», «Семья Тараса», Четвертая симфония.

Сейчас, по-видимому, уже никого не соблазняет роскошь импрессионистского оркестрового стиля. Конечно, нельзя сказать, что партитуры Дебюсси, Равеля обладают какими-то отрицательными качествами; напротив, они превосходны. Но импрессионистская оркестровка с ее утонченно-пышной декоративностью изжила себя как направление. Можно высоко ценить традиции архитектурного барокко и вместе с тем понимать несовместимость этих традиций с требованиями современности. В нашу эпоху тембр — не столько средство живописи, сколько средство выражения чувства. Наибольшее значение в оркестровке приобрела тембровая экспрессивность, драматургичность. Такая направленность оркестрового мышления привела к внешнему упрощению фактуры, лаконизму, при огромной выразительной силе звучания. Эта линия идет от Чайковского, от Малера; в наше время ее развивает Шостакович.

Принципы тембровой драматургии определяют и оркестровый стиль Кабалевского. В «Семье Тараса» оркестр вторгается в действие, ведет его; оркестр говорит, спорит с действующими лицами или дополняет их высказывания. Если для этой оперы характерна драматическая напряженность, полнота и насыщенность звучности, то оркестр «Кола Брюньона» прозрачней, тоньше; здесь большую роль играют детали. А в Виолончельном концерте оркестр звучит очень скромно, камерно. Содержание этих произведений обусловило тот или иной склад оркестровки.

Для творчества автора «Семьи Тараса» не типичны

протяженные тембровые пласты, длительное господство или преобладание какой-либо одной оркестровой краски. Он часто пользуется сменой тембров. Его оркестровая фактура изменчива, подвижна; в быстрых темпах *staccato* нередко преобладает над *legato*. Четко выявлены функции групп; их контрастное противопоставление заставляет вспомнить аналогичные приемы Чайковского.

В такой же мере владеет Кабалевский фортепианным стилем. Достаточно сыграть несколько текстов из какой-либо его фортепианной пьесы — и станет ясно: это писал композитор-пианист, у которого в пальцах, вернее, в сознании, — живое ощущение клавиатуры. Подробнее об этом мы поговорим, когда будем рассматривать фортепианные произведения Кабалевского.

Мастерство... Сколько об этом писалось и говорилось! А настоящих мастеров на поверку не так-то уж много. Мастерство — лейтмотив ряда выступлений Дмитрия Борисовича и в прессе и на дискуссиях. Он имеет моральное право говорить об этом. Не все его сочинения одинаково удачны. Но нет ни одного, в котором бы сказывалось пренебрежительное отношение к мастерству, технике.

Мне уже приходилось отмечать очень требовательное отношение Кабалевского к форме его произведений. Так же взыскателен он и к другим элементам своего творчества. Все знают, как долго и упорно работал композитор над «Семьей Тараса». Опера в своей первой редакции дошла до прогонных репетиций; но автор отказался от премьеры и коренным образом переделал произведение.

Вспоминаю такой случай. В радиостудии репетировали Вторую симфонию. Дирижируя финалом, Н. Аносов взял очень быстрый темп; эффект получился превосходный, оркестр звучал блестяще. Я был удивлен, когда в перерыве автор сказал: «Надо бы кое-что улучшить по части оркестровки. Я тогда еще многого не знал». — «Например?» — «Я напрасно не воспользовался арфой. Я тогда не умел ее употреблять». Казалось бы, в этом деле не может быть больших трудностей. Но Кабалевский тут же пояснил свою мысль: писать для арфы арпеджи и «разбитые» аккорды, разумеется, нетрудно; однако он имел в виду нестандартное использование инструмента, и это — дело не простое! Такие детали отражают взыскательность мастера: он требователен к себе и в большом и в малом.



Говоря о том или другом композиторе, мы не можем обойти вопрос: какие источники питали его музыку, какие традиции он развивал?

Корни творчества Кабалевского—в русской музыкальной культуре. Он глубоко национальный художник и не переставал быть таким и тогда, когда писал свою оперу о Франции—«Кола Брюньон». Когда некоторые критики заявляли, будто музыка «Семьи Тараса» недостаточно русская, здесь сказывалось непонимание того, что «истинная национальность состоит не в описании сарафана» (эти слова Гоголя сам Кабалевский не раз приводил, высказываясь о национальном и народном в искусстве).

Говоря о связях советской музыки с классическими традициями, приходится особенно часто вспоминать о Мусоргском. Этого удивительного композитора при его жизни недопонимали даже друзья. Его сочинения исполнялись и исполняются в обработках различных редакторов, причем до сих пор немало людей предпочитают корсаковскую редакцию авторской. Вместе с тем значение Мусоргского в истории мировой музыкальной культуры исключительно. Его могучее влияние сказалось в музыке всех стран. Сильнее всего оно проявилось в советском музыкальном творчестве. С. Прокофьев, Д. Шостакович, Н. Мясковский, Г. Свиридов почерпнули у него очень много ценного. С традициями Мусоргского связаны оперы И. Держинского и Т. Хренникова, хоры А. Давиденко, лучшие произведения М. Коваля... Д. Кабалевский не исключение. И для него, как композитора, Мусоргский значит очень много. Об этом мы можем судить даже на примере такой оперы, как «Кола Брюньон». Мусоргский и Бургундия! Казалось бы, что общего? Но сцена чумы из «Брюньона» в известной мере навеяна «Песнями и плясками смерти». Еще сильнее сказывается влияние автора «Хованщины» в «Семье Тараса», «Никите Вершинине». Оно ощутимо в образном интонационном строе как массовых хоровых сцен, так и сольных партий.

Кабалевский подобно многим другим советским композиторам стремился правдиво показать жизнь народа, простых людей — рабочих, крестьян, партизан. И здесь Мусоргский был ему надежным союзником, так как именно он с потрясающей реалистической убедительностью изображал простого человека.

Помимо этого, Мусоргскому удалось открыть такие богатейшие залежи интонационной, ладово-гармонической руды, которые и сейчас еще не иссякли. Не удивительно, что их разрабатывают и Кабалевский, и многие другие. Ведь один лишь эпизод с Юродивым из «Бориса» дал замечательный интонационно-гармонический материал для грядущих композиторских поколений.

Что же касается музыкальной драматургии — оперной и симфонической, — то здесь Кабалевский в значительной мере опирается на традиции Чайковского, прежде всего — «Пиковой дамы». Много полезного извлек он для себя, изучая тембровую драматургию этой великой оперы.

Еще сравнительно недавно, говоря о традициях, мы имели в виду классику, а не современную музыку. Ныне мы с полным основанием отмечаем традиции, созданные советскими мастерами, традиции, мимо которых не может пройти ни один наш композитор.

Кабалевскому особенно близки Н. Мясковский и С. Прокофьев. К памяти своего учителя Н. Мясковского Дмитрий Борисович относится с безграничной любовью и уважением. Двадцать пять лет общался он с Николаем Яковлевичем, сначала как ученик, потом как друг и товарищ по работе. Музыку Мясковского Кабалевский впервые услышал в 1925 году. Огромное впечатление произвела на него Четвертая симфония. «Занимаясь в классе профессора Г. Л. Катуара, — вспоминает Дмитрий Борисович, — я с острым вниманием следил за творчеством Мясковского. Третья, Пятая и, особенно, Шестая симфонии входили в сознание как важнейшие события музыкальной биографии, отражаясь на творческих поисках, на вырабатывавшихся в ту пору композиционно-технических приемах»<sup>1</sup>.

Я помню, с каким восхищением говорил Кабалевский о Шестой симфонии на занятиях в музыкальном техникуме: «В конце после похоронного эпизода неожиданно звучит одноименный мажор. Это поразительное место! Становится страшно...». Он сделал четырехручные фортепианные переложения Шестой, а впоследствии также Две-

---

<sup>1</sup> Сборник «Н. Я. Мясковский». Статьи, письма, воспоминания. М., «Советский композитор», 1959, т. 1, стр. 282.



надцатой и Восемнадцатой симфоний Мясковского, любовно и тщательно перевоплотив в фортепианное звучание эти сложные партитуры.

После смерти Г. Катуара Кабалевский перешел в класс Н. Мясковского. Что же именно почерпнул он у своего учителя, который был настоящим педагогом, воспитателем композиторских кадров? Прежде всего сознание огромной творческой ответственности перед слушателями, самокритически строгое отношение к своему труду. Занятия с Мясковским расширили музыкальный кругозор молодого композитора, привили ему высокую профессиональную культуру. Мясковский воспитывал в своих учениках любовь к русской музыке, глубокое понимание ее национальных черт. Для Кабалевского это имело большое значение. Не случайно он посвятил впоследствии Мясковскому свой фортепианный цикл — 24 прелюдии, написанные на русские народные темы.

Сильное влияние музыки Мясковского сказалось на многих произведениях его ученика. Я имею в виду интонационное строение ряда его тем, гармонический язык, характер тематического развития. На первых порах молодой композитор воспроизводил приемы своего учителя слишком уж буквально. Речь идет, например, о часто встречающихся в раннем творчестве Кабалевского варьированных повторениях мотива с подчеркиванием ниспадающего мелодического хода, о терпких, насыщенных хроматизмами гармониях, внезапных синкопах, тормозящих движение и придающих ему нервную заостренность. Чрезмерная зависимость от стиля Мясковского ощущается не только в первых опусах Дмитрия Борисовича, но и в Третьей симфонии. Позже его музыкальное мышление становится вполне самостоятельным, сохраняя, однако, преемственную связь со школой выдающегося советского симфониста.

Музыку С. Прокофьева Кабалевский узнал впервые примерно в одно время с музыкой Н. Мясковского. Молодой музыкант познакомился с гавотом и прелюдией ор. 12, «Сказками старой бабушки» и сразу же горячо полюбил эти сочинения. «Лирика Прокофьева навсегда осталась для меня самым дорогим в его творчестве», — писал впоследствии Дмитрий Борисович. Его сразу же пленили Четвертая фортепианная соната, Третий фортепианный концерт. Порой он подражал Прокофьеву —

«наивно и обнаженно». Это дало повод тогдашнему учителю Кабалеvского, Катуару, сказать: «У Прокофьева здесь совершенно другие гармонии!» (речь шла об Andante из фортепианной сонаты, которое Кабалеvский показывал на уроке).

И все же в раннем творчестве Кабалеvского влияние Мясковского явно преобладало. Некоторые «прокофизмы» есть во Втором фортепианном концерте, особенно в «токкатном», ритмически моторном финале. Более глубокие связи с прокофьевской музыкой намечаются в сочинениях Дмитрия Борисовича, относящихся к 40-м годам. Я имею в виду прежде всего оперную драматургию Кабалеvского: она была бы во многом иной, если б не существовало на свете прокофьевских опер. Настя из «Семьи Тараса» говорила бы на несколько ином музыкальном языке, если б Прокофьев не создал музыкальный образ Наташи в «Войне и мире». На Кабалеvского воздействовали преимущественно лирика и юмор Прокофьева. Следы этого воздействия можно обнаружить не только в операх, но и в камерных произведениях, назову хотя бы «Веселые песни» на слова С. Маршака. О Прокофьеве иногда заставляют вспомнить отдельные детали изложения: гармонический «перец», ритмические затеи, особенности фортепианной фактуры.

По совету Сергея Сергеевича Кабалеvский принялся за обработки русских народных мелодий, предназначавшихся для конкурса, объявленного Всесоюзным радиокомитетом (1945). «Сделайте так, как я делал, — советовал Прокофьев. — Возьмите русские песни и развивайте их так, как будто это ваши собственные мелодии». В качестве примера он указывал на свои вокальные дуэты («Московская славна путь-дорожка», «Всякой на свете-то жежится»). Кабалеvский последовал совету. Прокофьев высоко оценил сделанную Кабалеvским свободную обработку песни «Сдумал-то муж жену сгубить» (она получила на конкурсе первую премию). Здесь нельзя не упомянуть написанные немного раньше 24 прелюдии Кабалеvского: и в них композитор по-прокофьевски свободно обращается с народными темами.

Кабалеvский превосходно понимает и чувствует прокофьевский стиль. После смерти Сергея Сергеевича он закончил оставшееся незавершенным концертино для виолончели с оркестром, ор. 132.



Дмитрий Борисович много раз подчеркивал роль традиций в искусстве. Вместе с тем он призывал к поискам нового. «Искали и Бетховен, и Глинка, и Чайковский. И не к лицу нам, композиторам, на долю которых выпала задача создания музыки социалистической эпохи, отказываться от исканий. Надо только знать — на каких путях и во имя каких задач искать»<sup>1</sup>. Кабалевский говорит здесь о кардинальной проблеме традиций и новаторства. Свои верные мысли он подкрепляет творческой практикой.

## II

Тема этой главы — Кабалевский и музыкальный театр.

В творчестве Кабалевского театральные жанры занимают видное место. Он написал музыку к ряду спектаклей драматических театров. Особенно много работал композитор для Центрального театра Красной Армии. Еще в довоенный период им была написана музыка к следующим пьесам, поставленным в ЦТКА: «Мстислав Удалой» И. Прута, «Шутники» А. Островского, «Гибель эскадры» А. Корнейчука, «Восточный батальон» бр. Тур, «Слава» В. Гусева. Он написал также музыку к пьесам «Школа злословия» Шеридана, «Домби и сын» по Диккенсу (МХАТ), «Земля и небо» бр. Тур (МХАТ 2-й), «Дорога цветов» В. Катаева (театр им. Вахтангова), «Дружба» В. Гусева (Моск. драм. театр.), «Изобретатель и комедиант» М. Даниэля (Центральный детский театр), «Чертов мост» Ал. Толстого (Моск. театр сатиры), «Мадам Бовари» по Флоберу (Камерный театр), «Севильский цирюльник» Бомарше (Театр им. Моссовета). Большая часть этих работ относится к довоенному периоду.

Кроме того, Кабалевскому принадлежит музыка к ряду радиопостановок («SOS», «Вильгельм Телль», «Золотое детство», «Как вам это понравится», «Дон-Кихот»).

Прежде чем стать автором первой оперы, композитор уже накопил немалый опыт творческой работы в театральных жанрах и киномузыке. Работая над музыкой к фильмам «Петербургская ночь», «Аэроград», он решал сложные драматургические задачи. Музыки в этих фильмах много; она не только сопровождает действие, но и

---

<sup>1</sup> «Советская музыка», 1948, № 1, стр. 83.

раскрывает его основное содержание. Острая конфликтность драматургии обусловила «интонационные конфликты», противопоставление различных музыкальных планов. Важную драматургическую функцию выполняют введенные композитором в фильмы песни, инструментальные пьесы (скрипичные импровизации в фильме «Петербургская ночь»), фрагменты бытовой музыки. Композитор стремился охарактеризовать главных персонажей, выразить их переживания и достиг в этой области немалых результатов. Вот почему кино подготовило Кабалевского к его оперной деятельности.

Из четырех опер Дмитрия Борисовича лишь одна написана на сюжет, хронологически далекий от нашей эпохи. Две его оперы изображают события, связанные с Великой Отечественной войной; одна опера посвящена периоду гражданской войны. Попутно замечу, что нашим оперным композиторами обычно больше удавалось отображение военных периодов истории советской страны. Значительно менее сильными получались оперы, рисующие мирную жизнь советского народа, его повседневный героический труд. Опыт показал, что в произведениях такого рода труднее избежать некоторых общих недостатков большей части нашего оперного творчества. Военная тема несет в себе волнующе сильный конфликт, толкает композитора на путь напряженной музыкально развитой драматургии. В операх же, посвященных «мирным» темам, часто проявлялись бесконфликтность, схематизм и штампы, в которых подчас усматривали признаки «правильного», «безошибочного» искусства.

Кабалевский никогда не был сторонником «бесконфликтной драматургии». Его привлекали большие, социально насыщенные темы, несущие в себе непримиримую вражду полярно противоположных сил, антагонистические столкновения людей, представляющих разные классы, разные общественно-политические системы. Такого рода материал он нашел в произведениях Ромена Роллана, Б. Горбатова, Вс. Иванова.

Три оперы Кабалевского возникли на основе литературных произведений. Композитор и его либреттисты — Б. Брагин, С. Ценин — шли по пути глубокой переработки литературного оригинала. На титульном листе оперы «Кола Брюньон» значится: «Либретто Вл. Брагина по мотивам и материалам повести Ромена Роллана».

Выделенные мною слова можно было бы повторить применительно к либретто «Семьи Тараса» и «Никиты Вершинина». Кабалевский в своих операх пользовался лишь частью содержания литературных первоисточников; многое опускалось, но многое и добавлялось «от себя». Возникали новые сюжетные линии, ситуации, образы. По-видимому, именно такой метод и является принципиально правильным при переработке литературного произведения для оперной сцены (особенно если оно не принадлежит к театральному жанру). Характерно, что оперы Кабалевского называются не так, как их литературные «прототипы»: у Горбатова — «Непокоренные», у Кабалевского — «Семья Тараса»; у Вс. Иванова — «Бронепоезд 14—69», у Кабалевского — «Никита Вершинин». Опера «Кола Брюньон» одно время называлась «Мастер из Кламси», но это наименование не прижилось.

«Спор о том, как писать либретто — стихами или прозой, схоластичен, — сказал Дмитрий Борисович в одной из дискуссий. — Возможны и стихи и проза, в зависимости от того, где что нужно». По этому принципу составлены либретто его собственных опер. Так, в «Семье Тараса» текст песенных эпизодов написан стихами. Речитативы и монологи-ариозо написаны прозой, но частично ритмованной, что приближает литературное изложение к требованиям вокального жанра (нечто подобное есть в «Пиковой даме», в обращении Германа к Графине: «Не пугайтесь! Ради бога не пугайтесь!»). Вспомним ариозо Насти:

«Я сегодня со школой прощаться бегала... Со своей партией, со школьным садом... Зашла, остановилась, глаза закрыла... И все, все словно как раньше... Здесь мы смеялись, здесь пели песни... Здесь мы плакали, и радовались, и верили: вот откроется перед нами большая, чудесная жизнь, вот придет настоящее счастье, о котором мечтали, красивое и неповторимое...».

После ариозо начинается песня — проза уступает место стихам:

У старой у околицы родимого села  
С друзьями расставались мы, быть может, навсегда.

Широкое внедрение прозы в либретто опер Кабалевского в известной мере отразило влияние оперной драматургии Прокофьева.



«Кола Брюньон», «Семья Тараса», «Никита Вершинин» по своим жанровым признакам многообразны. Их не втиснешь в прокрустово ложе какого-либо традиционного оперного жанра. «Кола Брюньон» ближе всего к типу лирико-драматической оперы. В «Семье Тараса» значительное развитие получают драматизм, героика, трагедийность. «Никита Вершинин» отчасти близок к предыдущей опере, но в нем подчеркнуто эпическое начало.

Главное внимание композитор уделяет внутреннему миру своих героев, о чем уже говорилось в первой главе. Его оперы в их значительной части — психологические драмы (но с отклонениями в область быта, эпоса).

В ту пору, когда Кабалевский принимался за своего «Брюньона», советское оперное творчество находилось на ранней стадии своего роста. Правда, уже был написан «Тихий Дон» И. Держинского. Но не существовали еще ни «Семен Котко» С. Прокофьева, ни опера Т. Хренникова «В бурю», ни многие другие произведения, определившие лицо нашего оперного искусства. В советской музыке тогда почти отсутствовали положительные примеры, которые могли бы помочь молодому композитору найти оперную форму и стиль, соответствующие сюжету и общим эстетическим требованиям времени.

Незадолго до начала войны возникло творческое течение — «песенная опера». Эти два слова не вполне точно передают суть явления. Песенность в широком смысле присуща ряду опер, которые никто не называл «песенными». Говоря о «песенных операх», обычно имеют в виду определенный принцип оперной драматургии — преобладание песенно-куплетных форм. Первым произведением такого рода иногда называют «Тихий Дон» И. Держинского, хотя в нем наряду с песенными использованы и различные другие формы (например, вокальный монолог). Другое дело — «Поднятая целина», где действительно имеет место нежелательное преобладание «короткометражных» песенно-куплетных построений.

Кабалевский не пошел по этому пути. Правда, он в своих операх часто прибегает к жанру песни, причем песенные эпизоды, как правило, относятся к числу наиболее удачных страниц его оперной музыки. Но для него песня никогда не являлась главным элементом оперной драматургии. Кроме того, он понимал опасность механического перенесения в оперу простейших песенных форм.

«Казачья песня», завершающая «Поднятую целину». представляет собой самостоятельный фрагмент, концертный номер. Кажется, будто композитор сочинил ее независимо от оперы, а потом вставил в готовое произведение. У Кабалевского так не бывает. В его операх песня вырастает из музыкально-сценического действия и неотделима от него.

Помимо песенных форм, «Кола Брюньон» и «Семья Тараса» заключают в себе вокальные монологи, ариозо, развернутые хоры, ансамбли, речитативные сцены. В «Никите Вершинине» есть также большие традиционные арии. Композитор не ограничивает себя узким кругом приемов и выразительных средств. Напротив, он берет на вооружение разнообразные оперные формы.

Мы знаем немало советских опер, где есть арии, песни, ансамбли, хоры, а настоящая драматургия отсутствует. Кабалевский в своих операх мыслит как драматург и симфонист. Дух симфонизма в особенности свойствен «Брюньону» и «Семье Тараса».

«Я считал, что в опере (я и сейчас думаю, что это правильно) надо стремиться к непрерывности музыкально-драматургического развития, равно как и к подлинной симфоничности, — говорил композитор. — В этом отношении идеалом оперной формы для меня является «Пиковая дама».

Симфоничность мышления Кабалевского определила огромную роль оркестра в его операх, наличие богато разработанной системы лейтмотивов, которые звучат и в оркестровой, и в вокальных партиях.

Мне уже приходилось писать о том, что к оперной форме нельзя относиться, как к чему-то застывшему, неподвижному; эволюция оперного жанра связана с новыми творческими целями, новой эстетической «психологией восприятия» аудитории. Наивно думать, будто в наш век оперные формы и приемы должны остаться такими же, какими они были в XIX столетии. И нельзя не пожалеть, что авторы многих наших опер проявляют художественный консерватизм, пристрастие к старым, рутинным традициям более чем столетней давности. Создается впечатление, что не существует ни «Китежа», ни «Золотого петушка», ни «Отелло» Верди, ни зрелых опер Пуччини. О Прокофьеве и говорить не приходится. «Возник разрыв между современным содержанием и канонизированной

формой оперного спектакля, как его представляют себе некоторые композиторы, режиссеры и художники, — писал Кара Караев. — Необходима глубокая разведка в области оперной формы»<sup>1</sup>.

Наиболее смелым инициативным «разведчиком» в области советской оперы был Прокофьев (хотя неверно думать, будто все ему удавалось). Кабалевский как оперный композитор не столь решителен и энергичен. Но и он ищет новое, а не копирует старые схемы. Его искания прогрессивны, они обогащают советское оперное творчество. Нельзя не одобрить стремление композитора динамизировать оперный спектакль, внести в него ритм и жизненный пульс нашей эпохи. Практически это ведет к тому, что, не отказываясь от арий, ансамблей там, где они действительно нужны, Кабалевский не придерживается системы закругленных номеров, которая давно уже изжила себя. Кроме того, он часто динамизирует отдельные закругленные построения, включая их в общий ток музыкально-сценического действия. Здесь нельзя не сказать о том, как пользуется композитор формой арии (ариозо).

В русских классических операх эпического склада есть немало арий-раздумий. Разумеется, такие арии возможны и в советских оперных произведениях. Укажу хотя бы на превосходную арию Кутузова из «Войны и мира» Прокофьева. Но в операх на современные темы некоторые наши композиторы порой злоупотребляют раздумьями-декларациями, забывая, что пассивная созерцательность и декларативность не в характере наших людей. Советский человек (особенно русский советский человек) совершает подвиги и мало распространяется об этом. Мясковский писал Кабалевскому о первой редакции «Семьи Тараса»: «Нет ни одного действующего героя, а все только декларативные рассуждения и потому ничья судьба не вызывает интереса. Ты в поисках оперного сюжета идешь как-то не по нужному пути. У тебя люди и обстоятельства, а не люди, создающие обстоятельства». «Я с моим другом и автором либретто С. Цениным, — вспоминает Дмитрий Борисович, — глубоко задумались над замечательным определением Мясковского о «людях и обстоятельствах» и «людях, создающих обстоятельства». Мы продолжали еще целый год упорно работать над новой редак-

---

<sup>1</sup> «Правда», 18 сентября 1960 года.



цией оперы, и слова Николая Яковлевича оказали нам совершенно неоценимую помощь»<sup>1</sup>.

Да, советские герои не только размышляют, они «создают обстоятельства», и это главное в их облике. Поэтому динамическое начало не может не проявляться и в оперных ариях. Для советского оперного театра особое значение имеет форма действенной арии, проникнутой внутренним движением. И как раз «Семья Тараса» (в окончательной редакции) дает ряд примеров действенной трактовки и арий, и других оперных форм.

В «Никите Вершинине» — картина несколько иная. Но об этом ниже.

Динамичность и новизна оперных форм потеряют всякий смысл, если они не будут наполнены живым демократическим мелосом, правдивыми вокально-яркими интонациями. Я говорил о том, какое большое место в творчестве Кабалевского занимает выразительная певучая мелодия. И все же его опера «В огне» мелодически ущербна (чего никак нельзя сказать о «Брюньоне»). Есть в ней какая-то «зажатость» мелодий, надуманность и сухость. Несравненно богаче в мелодическом отношении «Семья Тараса»; но и в ней мелодия кое-где скжвана. Ниже я вернусь к этой важной проблеме. Но я хотел бы уже сейчас подчеркнуть, что, несмотря на те или иные недостатки мелодического языка, оперы Кабалевского (исключая «В огне») обладают крупными мелодическими достоинствами. В противном случае о них нельзя было бы говорить как о достижениях советского оперного творчества.

У нас нередко хвалят ту или иную оперу за мелодичность, песенность, но при этом имеют в виду скорее количество мелодий, а не их качество. Когда появилась опера Г. Жуковского «От всего сердца», говорили, что в мелодическом отношении она богаче «Семьи Тараса». Да, у Жуковского больше протяженных песенных тем. Ну, а насколько высок их качественный уровень? В наше время не так уж трудно сочинить построенную на песенных интонациях тему среднего качества. А многих ли она порадует?

У Кабалевского есть настоящие мелодические находки. Их надо ценить за высокое качество музыкального материала, за свежесть и ясность музыкальных мыслей.

<sup>1</sup> Сборник «Н. Я. Мясковский». Статьи, письма, воспоминания, стр. 300.

Труден путь оперного композитора. Тем с большим вниманием надо относиться к тому хорошему, что у нас есть в области оперного творчества. Мы рассмотрим сейчас оперы Кабалевского и более подробно поговорим об их ярких, несомненных достоинствах, а также об их недостатках.



В романе И. Эренбурга «Девятый вал» доктор Крылов беседует в больнице со студенткой:

— Завтра выпишем. Я говорил вам, операция пустяковая, — кончатся теперь все Ваши ангины. Вы на каком факультете?

— Филологическом. Я готовлю дипломную работу.

— Это о чем?

— Творчество Ромена Роллана.

— Хорошо выбрали. По правде сказать, я «Жана Кристофа» не одолел, но вот «Кола Брюньона» три раза перечитал, так и кажется, что не бумага перед тобой, а люди, правда?».

Автор романа не пишет, что ответила доктору его пациентка. Наверное, согласилась. А сколько еще людей присоединяется к мнению Крылова!

«Кола Брюньон» был написан Роменом Ролланом весной и летом 1913 года. Повесть увидела свет в 1918 году. «Кровавая эпопея, героями и жертвами которой были внуки Кола Брюньона, доказала миру, что «жив курилка», — писал Ромен Роллан. Да, он жив! Жив старый мастер Брюньон, весельчак, болтун и мудрец. В советской стране его приняли с распростертыми объятиями. Здесь книга нашла великолепного переводчика — М. Лозинского и блестящего иллюстратора — художника Е. Кибрика. Они обеспечили высокое качество Ленинградского издания повести (ГИХЛ, 1936). Автор написал для советских читателей специальное послесловие. Он пришел в восторг от рисунков Е. Кибрика. «Я благодарю его от имени моей Бургундии. Подобно великому садоводу Мичурину, он взял оттуда виноградный куст шабли и пересадил его на склоны СССР».

Закончив эпопею «Жан Кристоф», Ромен Роллан, по его собственным словам, «ощутил неодолимую потребность в вольной галльской веселости, вплоть до дерзости».

Он посетил родной город Кламси, и эта поездка разбудила в нем прошлое, «всех Кола Брюньонов», которых писатель носил в себе. Ромен Роллан был одержим этой «Гальской поэмой»; ее образы увлекали автора до самозабвения. Увлекла она и многих читателей, в том числе М. Горького, который ощутил в книге народный «вызов войне». «Я читал ее, смеялся, почти плакал от радости и думал: как своевременна эта яркая, веселая книга, во дни общего смятения духа, в эти дни темного безумия и злобы».

Кабалевский горячо полюбил повесть Романа Роллана. Эту свою любовь вложил он в музыку оперы (она была закончена в 1937 году).

Помню первую «встречу» с клавиром. Увертюры тогда еще не было. Хор девушек, собирающих виноград, очаровал; и чем дальше, тем больше притягивала к себе эта тонкая, темпераментная, а порою драматически мощная музыка.

Я считал, да и теперь считаю «Кола Брюньона» одной из лучших советских опер. Скажу прямо — она заслуживает иной участи; нельзя не пожалеть, что судьба ее сложилась не очень счастливо. Опера была поставлена только в одном театре (Ленинградский Малый оперный театр); шла в довоенные годы, а после войны нигде не ставилась. Литографированный клавишник известен немногим; Музгиз в свое время издал лишь тощий сборник отрывков да партитуру сюиты «Кола Брюньон» (увертюра и три симфонических антракта). Правда, некоторые фрагменты из оперы часто исполнялись в концертах, по радио; но они не дают возможности составить представление об опере в целом.

Какие же обстоятельства преградили путь «Брюньону» на другие оперные сцены? В музыковедческих работах указывают на недостатки либретто, драматургии. Они действительно существуют. Но безупречных советских опер у нас пока нет. Недостатки есть и в операх Прокофьева. Я не сомневаюсь, что «Кола Брюньон» мог бы получить более широкое распространение, несмотря на те или иные либреттно-драматургические изъяны. Однако сам автор помешал этому. Вскоре после премьеры он задумал новую редакцию оперы и не хотел, чтобы «Брюньон» ставился в других театрах в своем первоначальном виде.

А между тем, если бы опера была сейчас поставлена лишь с небольшими доделками, она несомненно имела бы успех.

Здесь я хочу коснуться вопроса, который выходит далеко за рамки этой книги. У нас часто исполняются новые сочинения, в том числе сочинения слабые, малоинтересные, не заслуживающие пропаганды. В то же время мы забываем о богатствах, накопленных советской музыкой за все время ее жизни. Десятки замечательных произведений не звучат годами, а то и десятилетиями! Часто ли, к примеру сказать, исполняется кантата Прокофьева «Александр Невский»? А ведь она была бы оценена всем советским народом как образец нашей современной музыкальной классики, если б только народ смог ее как следует узнать. Из симфоний Мясковского длительное время играли лишь 21-ю и 27-ю, забывая, что у него есть ряд других сочинений, имеющих все основания стать репертуарными. Можно было бы назвать ряд других опусов, незаслуженно забытых или полузабытых.

Не буду углубляться в причины этого печального обстоятельства. Скажу лишь: мы не по-хозяйски относимся к тому, что имеем, и это наносит большой ущерб пропаганде и дальнейшему развитию советской музыки.

Вернемся к опере Кабалевского.

Повесть Ромена Роллана давала композитору большой и очень интересный материал; но он требовал глубокой переработки. Это литературное произведение мало отвечает требованиям театра. Отдельные главы — как бы самостоятельные новеллы, сюжетно мало связанные между собой. Действие нередко приостанавливается, уступая место пространным размышлениям и описаниям.

Еще до того как была создана опера, Московский Реалистический театр, руководимый Н. Охлопковым<sup>1</sup>, показал драматическую постановку «Кола Брюньона» с музыкой А. Голубенцева. Это был своеобразный спектакль, действие разворачивалось не столько на сценической площадке, сколько среди публики. Кабалевский считал, что авторы инсценировки пошли по неверному пути: «Они механически перенесли в театр повесть. Формально все сделано по Роллану; но материала слишком много и теряется ощущение главного». В своей работе Дмитрий Борисович

---

<sup>1</sup> Он находился на площади Маяковского, в помещении, принадлежащем теперь Центральному театру кукол.



решил идти путем более свободной и смелой транскрипции литературного оригинала.

Некоторые главы композитор и его либреттист В. Брагин не использовали (за исключением отдельных фраз); другим уделили особое внимание. Наиболее полно отражена в опере глава «Ласочка». Написанная с редким вдохновением, глава эта пленяет читателя своей глубоко земной и вместе с тем тонкой поэзией. Ее содержание в большой мере соответствовало складу дарования Кабалевского. Использованы также главы «Бревский кюре», «Залетные птицы, или серенада в Ануа», «Чума», «Сожженный дом». «Мятеж». В отличие от Ромена Роллана, Кабалевский показал Брюньона и Ласочку молодыми, перенеся действие назад лет на двадцать пять—тридцать. Старуха — жена Кола исчезла, зато появилась его сестра Мартина. От пьянчужки Гамби остались лишь его имя и горб. Этот образ совершенно перестроен.

При оценке либретто и всей оперы Кабалевского в целом важны не столько отдельные изменения сюжета литературного оригинала, сколько общая концепция. Она далеко не во всем совпадает с концепцией первоисточника. Здесь сказались индивидуальность композитора, его творческое отношение к литературному материалу.

Повесть Ромена Роллана могла бы послужить основой для эпической оперы, в которой преобладала бы народно-бытовая сторона. Современный Римский-Корсаков несомненно особенно широко разработал бы такие сцены, как сцена бургундской масленицы, прерываемой неожиданным нашествием врага. Торжественная масленичная процессия жителей Кламси описана Ролланом очень колоритно, со множеством красочных подробностей. Да и в других главах мы найдем картины народной жизни, весьма благодарные для оперного театра. Образ Кола сочетает массу сочных бытовых штрихов с эпической монументальностью.

Рисунки Е. Кибрика хорошо передают именно эпическое начало («Я люблю его коренастыми типами и тем ощущением жаркой жизни, лучезарного и мягкого воздуха, которое окутывает его фигуры», — писал Ромен Роллан). Некоторая условность этих рисунков, элементы гиперболизации подчеркивают ощущение стихийной мощи, какого-то первозданного здоровья, физического и душевного, по-народному грубоватый и соленый юмор повести.

Но вполне возможно и другое творческое прочтение

«Кола Брюньона». Роллан, восхищаясь работами Е. Кибрика, вместе с тем отмечал, что они не вполне соответствуют тому, как он сам видит изображенный им мир. В связи с этим писатель заявил: «Ошибочно думать, будто бы возможно или даже нужно воссоздавать тот образ, который рисовался автору».

Кабалевский не стремился создать широкое эпическое полотно. В его опере народно-бытовые эпизоды не имеют особенно большого значения и являются фоном. Композитор искал в повести прежде всего то, что гармонировало с основными чертами его творческой личности. Он развил лирико-психологическую линию оригинала; эта линия наполняет собой большую часть оперы. Кабалевский смягчил юмор Ромена Роллана. Краски стали прозрачными, акварельными. В музыке оперы много изящества, тонкости. Но переданная Е. Кибриком мощная стихийность почти не ощущается.

Лирика — важная, но отнюдь не единственная сторона произведения Кабалевского. Стремясь обострить важнейшие конфликты, он усилил драматизм двух наиболее напряженных сцен: сцены чумы и заключительной сцены в замке.

У Ромена Роллана Брюньон описывает чуму как бедствие, которое уже миновало. Кола перехитрил смерть. «Жив курилка!» Сознание этого накладывает особенный отпечаток даже на самые мрачные страницы главы. Брюньону и тут не изменяет столь присущее ему чувство юмора. Он порой подсмеивается над собой, над болезнью, над угрожающей ему смертью. В опере вся эта сцена проникнута серьезным, зловещим и трагическим настроением.

Сцена в замке значительно расширена по сравнению с повестью. У Ромена Роллана не показано, как «богатый идиот» уничтожил прекрасные творения Брюньона. Описываются только результаты его «развлечений». Кабалевский показывает само «аутодафе». Обезумевший от ярости герцог сжигает чудесные произведения народного мастера. И делает он это не ради забавы, но вдохновляемый чувством мести к Брюньону.

Кабалевский, как советский художник, хотел полнее выявить социальный конфликт между тружениками-кламсайцами и герцогом, их властелином. Ромен Роллан утверждал, что его книга написана «без всякой политики». Но не нужно принимать всерьез эти слова знаменитого

писателя. Уже в начале повести Кола высказывает такие «крамольные» мысли: «Но кто мне объяснит, для чего заведены на земле все эти скоты, эти хари — стократы, эти феодалы, нашей Франции объедалы, которые, воспевая ей хвалу, грабят ее на каждом углу и, покусывая наше серебро, приглядывают и соседское добро... готовы поглотить половину всей земли, а сами и капуста на ней посадить не умеют! Полно, мой друг, успокойся, раздражаться не стоит! Все хорошо и так, как оно есть... пока мы его не улучшим (а это мы сделаем при первой возможности)».

А на последней странице повести читаем: «Так будем же свободны, французский народ благородный, а наших господ пусть черт заберет!».

Протест против «скотов-феодалов» звучит в книге с большой силой, хотя он иногда прозрачно замаскирован шутливой формой сентенций Кола.

Кабалевский акцентировал конфликтную линию Брюньон—Герцог, в силу чего заключительная сцена уничтожения брюньоновых статуй приобрела глубокий символический смысл. Бессильный создать что-либо, герцог может лишь разрушить то прекрасное, что сделано руками Брюньона и брюньонов. Во второй половине 30-х годов эта сцена звучала особенно актуально, напоминая о современных варварах — гитлеровцах, сжигавших на площадях германских городов бессмертные произведения искусства.

Не ограничившись конфликтом между Брюньоном и его меценатом, композитор превратил описанный Роменом Ролланом мятеж в народное восстание, направленное против феодала. Возглавивший народную массу Гамби наделен в опере чертами бунтаря-революционера.

Драматургия оперы сложна и многопланова. Ее основное развитие направлено от солнечной лирики к драматически накаленным сценам и образам.

В опере три действия: в каждом из них по две картины (они соединены симфоническими антрактами). Первоначально господствует лирическая линия: Брюньон—Ласочка. Она заполняет собой большую часть первого действия. В первой картине преобладает песенность; во второй — танцевальность (праздник по случаю приезда Герцога). Хор девушек, собирающих виноград, открывая действие, определяет его основную эмоциональную «тональ-

ность». Мелодия хора появляется в первой картине несколько раз, придавая ей особый тонкий и нежный аромат. Словесные перестрелки Ласочки, Жифляра, Кола, речитативы со вкрапленными в них певучими фразами сменяются ариеттой и ариозо героини; в них — большое глубокое чувство любви, которое при встрече с Брюньоном Ласочка маскирует обидными шутками. А над бургундскими зелеными холмами светит жгучее южное солнце. Ничто не говорит о близости грозных событий. Только в конце картины, когда звуки колокола возвещают о приезде Герцога и его гостей, в музыку прокрадывается еще неясное чувство тревоги: словно внезапно набежавшая туча закрыла собою солнце, и день померк. Но ненадолго! Сумрачный хор («Герцог и гости... целая залетная стая») переходит в симфонический антракт «Народный праздник».

Вторую картину открывает танцевальная сюита. Зажигательные, полные одушевления танцы проносятся один за другим. Уже сгустились сумерки, и в темноте приветливо сверкают праздничные огни. Жители Кламси торжественно встречают «залетных птиц» — Герцога и его парижских гостей. Они уходят в замок, и праздник продолжается. Ласочка поет шутливую балладу о трусливом рыцаре. В заключительной сцене возвращаются танцевальные мелодии и ритмы. Люди беззаботно танцуют, а в это время решается судьба и Брюньона, и Ласочки. Раздосадованная нерешительностью Кола, поверив пущенной Жифляром сплетне, будто Брюньон влюбился в знатную гостью Герцога, Ласочка решает отдать Жифляру если не сердце, то руку. Пьяный кюре благословляет их брак...

Таким образом, первый акт исчерпывает любовную интригу — соперничество Брюньона и Жифляра.

Первая картина второго действия лирична и в этом отношении родственна первому действию. Брюньон запечатлел красоту потерянной им Ласочки в статуе — это лучшее из всего, что он сделал. Но приходит Герцог и забирает понравившуюся ему статую к себе в замок. Наряду с такими жизнерадостными страницами, как застольная песня Кола, есть здесь его ариозо («Черная зала, зубчатые стены»), окрашенное в суровые тона: перед глазами Брюньона — мрачный замок Кенси, и в нем — его статуя, его Ласочка, его любовь.

Конец этой картины совпадает с крутым поворотом в развитии драматургии: здесь изображено внезапное втор-



жение смерти-чумы. В какой-то мере эта сцена драматургически предвосхитила многочисленные эпизоды нашествия из произведений, посвященных военной тематике. Жизнь была, несмотря ни на что, так прекрасна! Заходящее солнце мирно отражалось в ручье. День тихо догорал. И вдруг, как неожиданный удар грома, — чума, ужас, смятение, гибель.

Композитор всемерно подчеркнул контраст. Эпизоду вторжения незваной гостьи предшествует музыка, проникнутая светом, радостью жизни, душевным покоем. Брюньон пляшет с Мартиной. Затем она, глядя в окно, поет поэтичную песню-романс: «Под журчанье ручья, под шорох воды, распускать и сплести твои косы...». На словах «сколько струй» ее пение резко и грубо прерывается; лирическое повествование уступает место трагедии.

Грозный лейтмотив смерти-чумы лежит в основе симфонического антракта «Народное бедствие». Антракт подводит к следующей картине. Ночь. На горизонте полыхает зарево пожара. Брюньон один. Он борется со смертью. Его монолог заключает в себе первую драматургическую кульминацию оперы. Здесь с огромной силой переданы не только бред, кошмарные видения, но и бессмертие Брюньона: чума им подавилась! «Брюньон никогда не умрет!».

В той же картине — еще одна встреча Кола с Ласочкой (она думала, что Брюньон умирает, и пришла проститься с ним). Часть этой сцены по музыке представляет собой реминисценцию ариетты Ласочки из первого действия. Композитор и либреттист хотели продолжить временно прерванную лирическую линию.

В последнем действии рисуется восстание (первая картина). Симфонический антракт (восставшие горожане с факелами идут к замку Кенси) предшествует последней картине; в ней вторая кульминация произведения. Лакей Жифляр, зная, что его жена Ласочка по-прежнему любит Брюньона, решил оклеветать его: «Брюньон ведет мятежников в замок», — сообщает Жифляр герцогу. (На самом деле Кола бежит, чтобы предупредить Герцога об опасности и спасти свои статуи: они погибнут, если горожане сожгут замок.) Герцог верит своему лакею. Начинается оргия разрушения: в огне гибнут лучшие творения народного мастера. Брюньон приходит слишком поздно. Вне себя от гнева он убивает Жифляра и распахивает перед мятежниками ворота замка.

Народное восстание — самая уязвимая сторона драматургии оперы. Оно не подготовлено сюжетно, не вырастает из концепции произведения. Произошло это потому, что Герцог в опере лишь косвенный виновник страданий народа: он привел с собой в Кламси солдат, а солдаты принесли чуму. Сводить к этому сущность феодального гнета, разумеется, нельзя. Для того чтобы мотивировать восстание кламсийцев, следовало бы более определенно и глубоко раскрыть социальные взаимоотношения угнетателя-герцога и подвластных ему горожан.

Кроме того, в третьем действии сказались печальные результаты искусственной переработки сцены, которая у Ромена Роллана имеет совсем иной смысл. Писатель изображает не восстание, а мятеж, в котором нет и тени революционного протеста. Мятежники — это пьяные громилы, они жгут и грабят. Кола решает спасти честь города и вместе с группой кламсийцев наводит порядок. В опере мятежу придано другое значение, но Брюньон ведет себя примерно так же, как и в повести: во имя «чести Кламси» он пытается «образумить» народ, помешать ему расправиться с ненавистным Герцогом. Получается так, что Кола идет против народа, защищая от его гнева жестокого феодала! Такая ситуация противоречит Ромену Роллану и вносит в образ героя оперы ненужную противоречивость.

Как уже говорилось выше, Кола тревожился за судьбу своих художественных работ, находящихся в покое Герцога. Однако этот сюжетный мотив не спасает положения. Можно было бы расправиться с Герцогом, не сжигая его замка; но Брюньон не предлагает жителям Кламси поступить таким образом.

Заключительное прозрение Брюньона, наконец понявшего, что Герцог — его враг, связано со случайным обстоятельством. Если бы Кола пришел в замок немного раньше и предупредил Герцога о восстании, он не уничтожил бы работы своего мастера. «Его светлости преданный раб», — вот кем стал бы тогда Брюньон, говоря словами Гамби.

Допустив натяжку в развитии сюжета, введя малооправданную сцену восстания, авторы оперы внесли также неясность, сбивчивость в развитие центрального образа.

Попутно нельзя не сказать о надуманности образа Гамби, который волей либреттиста стал предводителем вос-

ставших кламсийцев. Его «революционный» фанатизм не может вызвать сочувствия (хотя по замыслу авторов оперы Гамби — персонаж сугубо положительный). Еще до того, как начался мятеж, он бросает своему другу Брюньону дикое обвинение... в предательстве. Почему же, с точки зрения Гамби, Брюньон—предатель? Да только потому, что он вынужденно связан со своим заказчиком Герцогом! Но такого рода связи существовали во многих странах на протяжении веков и были исторически неизбежными. Брюньон здесь ни в чем неповинен, и настоящий, реальный Гамби должен был это понимать. Понимают это и наши современники. Нам не приходит в голову, например, обвинять Микеланджело за то, что гениальный «Моисей» в церкви Пьетро ин Винколи создан по заказу папы Юлия II.

К сожалению, не один только Гамби осуждает Брюньона, хотя он пока не сделал решительно ничего, заслуживающего осуждения. В начале мятежа горожане сжигают дом Кола. «Они хотели тебе отомстить», — говорит брату Мартина. Отомстить за что?! (У Романа Роллана этот более чем странный мотив мести отсутствует.)

Несмотря на отмеченные выше просчеты либреттиста, последняя картина («аутодафе») захватывает своей мрачной нервной динамикой. Основной социальный конфликт выражен здесь наиболее полно и верно. Эта замечательная сцена — одно из самых ярких творческих достижений Кабалевского.

Избрав в принципе правильный путь свободного творческого прочтения литературного оригинала, композитор и либреттист не избежали отдельных ошибок. Кроме того, им не удалось достичь драматургической стройности целого. Этот недостаток особенно заметно сказался во второй половине оперы.

Остановимся теперь на музыкальных характеристиках важнейших образов произведения.

Роллановский Кола Брюньон — образ огромных масштабов. Он во многом олицетворяет эпоху, нацию. Как я уже говорил, опера Кабалевского далека от эпической монументальности. В соответствии с этим масштабы образа Брюньона — более скромные. Он сделан из другого материала (не бронза, а гипс). Это не упрек. Мы знаем, что оперные герои далеко не всегда адекватны своим литературным прототипам. Идя своей дорогой, компо-

зитор достиг выдающихся результатов. Его Брюньон — один из первых удачных положительных образов в советском оперном творчестве.

Музыкально-сценическая характеристика этого персонажа многогранна. Он показан в различных ситуациях, его окружает различная музыкальная атмосфера.

«Портрет» Брюньона дан уже в блестящей солнечной увертюре. Она передает неистребимый оптимизм «мастера из Кламси», его огромную жизненную активность. Рельефные, мелодически выпуклые темы, стремительное движение, моторный ритм, изобретательная, колоритная оркестровка — вот важнейшие качества этого популярного симфонического фрагмента. Композитор воспользовался здесь темами ариетты Кола (вторая картина первого действия) и его арии (первая картина второго действия). Ариетта — ответ на вопрос Герцога: «Что ты умеешь?». Брюньон перечисляет то, что умеет делать народ<sup>1</sup>. Ариетта построена на основном лейтмотиве героя оперы. Эта живая, энергичная тема определяет тонус всей увертюры. Вот ее начало:



<sup>1</sup> Этот номер почему-то называется «рондо», хотя его форма куплетно-вариационная.



Как и многие другие темы Кабалевского, она выходит из начального мотива-зерна. Постепенно разматывая «интонационный клубок», композитор выращивает протяжную мелодию (ее общая длительность — 30 тактов), быструю и вместе с тем песенную. Нарастание динамики подчеркнуто синтаксическим строением — постепенным удлинением мотивов: 1+1+2+4 (двойное суммирование). Уже в первых тактах использованы средства полного мажора (вторая и шестая низкие ступени). В дальнейшем (за пределами примера) F-dur все более насыщается низкими ступенями. Возникает столь типичное для Кабалевского чередование мажора и одноименного минора. Гармонические переливы расцвечивают эту инструментальную скороговорку.

Лейтмотив Кола — интонационный источник, который питает не только музыкальный образ героя оперы, но и образ Ласочки. Мотивы, построенные на мелодическом заполнении терции (см. пример на стр. 43), характерны для мелоса этих двух персонажей.

Вторая тема Брюньона образует средний раздел увертюры. Звучит широкая, полная глубокого чувства мелодия арии «Черная зала, зубчатые стены»:





Она ярко контрастирует с предыдущей темой. Быстрое движение по смежным ступеням сменилось аккордовыми оборотами. Восходящие сексты подобны глубоким вздохам. А средние голоса поддерживают ритмический пульс, установившийся в первом разделе увертюры. Благодаря этому новая мелодия не выключается из общего ритмически-темпового потока. Такое изложение мы нередко наблюдаем в побочных партиях произведений Кабалевского. Динамичность, присущая его музыкальному мышлению, выражается в том, что он наполняет движением даже певучие, лирические темы.

Итак, уже в рамках увертюры композитор рисует своего героя не только как весельчака, но и как человека, несущего в себе мир больших, возвышенных чувств. Здесь проявилось стремление Кабалевского насытить образ Кола богатым психологическим содержанием.

После сокращенной и варьированной репризы проходит еще один лейтмотив Брюньона — его наигрыш на флажолете. Это единственная в опере цитата — мелодия наигрыша заимствована из песен Векерлена.

В музыке первого действия Ласочка показана полнее, чем Брюньон. Однако в его музыкальной характеристике есть ряд удачных штрихов: ариетта, о которой говорилось выше, отдельные фразы — шуточные сентенции. Второе действие в значительной мере посвящено герою оперы. Его образ раскрывается здесь особенно полно. Наиболее выделяются ария («Черная зала»), застольная песня и сцена чумы. Это контрастные эпизоды, отражающие различные грани образа.

Ария — одна из самых проникновенных страниц произведения. «Слов немного, сказано многое». Здесь и возвышенное, благородное чувство Кола, и сдерживаемая грусть, и образ сумрачного рыцарского замка. Тема-рефрен (см. пример на стр. 44), повторяясь, утверждает ос-

новное настроение, окрашивает арию в элегические и мужественные тона.

Застольная песня очень эффектна. Музыка искрится, как вино в бокале. Этот непринужденно веселый эпизод противопоставлен и арии, и последующей сцене вторжения смерти.

Лейттема чумы отличается от других тем оперы своим сугубо инструментальным, не песенным складом. В ней — безжизненность оцепенения. Она звучит то грозно, устрашающе, то тихо, затаенно. В сопровождении — остинные ритмы, подчеркивающие мертвенность образа (родственного фатальным темам из классической музыкальной литературы).

*Andante sostenuto*



Монолог пораженного чумой, но не покорившегося ей Брюньона — большая, свободно построенная сцена. Композитор далеко отходит здесь от нормативов оперной формы. Эта музыка насыщена симфонизмом (хотя вокальная партия почти всюду сохраняет ведущее значение). Одна за другой следуют волны-нарастания, полные необычайной драматической экспрессии.

Брюньон между жизнью и смертью. Сознание то и дело покидает его. Кошмарные видения, преследующие Кола, соответствуют двум нарастающим волнам; более спокойные эпизоды передают минуты, когда его сознание проясняется. Первая волна: смерть предстает в виде Дианы-охотницы. Вторая волна: смерть — красавица-цыганка. Музыка приобретает характер дикого, иступленного танца. Хроматизмы, сплошь диссонантная гармония, тритоновые шаги в басу усиливают фантастический колорит этого эпизода. На той же танцевальной музыке основана главная оркестровая кульминация (кульминационное плато). В конце сцены Брюньон бросает дерзкий вызов

чуме: «Ты устало придешь и уйдешь, но ты подавишься Брюньоном!».

Симфоничность этого монолога проявляется также в том, что основной тематический материал вокальной партии использован в оркестровых кульминационных эпизодах, обобщающих предшествующие им разделы. Так, после начальных фраз, в которых — мужественно-спокойное ожидание конца, оркестр подхватывает и развивает только что отзвучавшую вокальную мелодию. После слов о Диане небольшая оркестровая интермедия дорисовывает жуткую картину: смерть охотится за людьми; снова звучит музыка предыдущего вокального раздела. Танцевальный эпизод монолога (смерть-цыганка) повторяется одним оркестром. Такие повторы укрепляют форму этой сцены. Та же конструктивная функция принадлежит лейтмотиву чумы: он возникает и в начале сцены, и в середине ее; громогласное имитационное проведение этой лейттемы венчает монолог. Укажу еще на формообразующее и колористическое значение терцовых сопоставлений гармоний и тональностей. Наиболее часто встречается сопоставление е-moll'я и с-moll'я (напомню, что и в «Царской невесте» Римского-Корсакова эти две тональности имеют особое выразительное значение).

Симфонический антракт «Народное бедствие» и монолог Брюньона ассоциативно связаны с многими классическими произведениями. Прежде всего вспоминаются «Пляски смерти» различных авторов. Показательно, что композитор в кульминационном эпизоде монолога воспользовался танцевальным жанром для воплощения трагического образа (ремарка: Брюньон «почти пляшет в исступлении»). То, что чума неожиданно принимает обольстительный облик танцующей красавицы, заставляет вспомнить финал «Фантастической симфонии» Берлиоза (инфернальное видение возлюбленной) и «Пляску смерти» Листа, где грозный напев *Dies irae* внезапно приобретает утонченно-эротические черты. А больше всего здесь от «Песен и плясок смерти» Мусоргского. К этой параллели мы еще вернемся.

Последнее значительное звено в развитии образа Брюньона — монолог из последней картины. В нем — горе и гнев Кола, увидевшего, что случилось с творениями его рук. Здесь частично использованы мелодический материал и фактура арии «Черная зала». Но там музыка носила

характер элегии, а последний монолог звучит как патетически страстное обличение.

Такова сложная и извилистая линия образа главного героя. Во всех ситуациях (за исключением сцены мятежа) он жизненно правдив и художественно убедителен.

Ласочка — одна из обаятельнейших героинь французской литературы. Е. Кибрик рассказывал, как он словно замороженный стремился запечатлеть облик «прелестной и лукавой возлюбленной Кола» и много дней с утра до вечера «рисовал одну за другой головки девушки, закусившей две вишенки улыбающимся ртом». Из трех окончательных вариантов, по совету Ромена Роллана, в книге был помещен вариант, где Ласочка «более деревенская». У Кабалевского она «более городская». Контуры ее образа несколько утончены и смягчены.

По сравнению с Брюньоном образ Ласочки значительно проще. В нем отсутствуют какие-либо драматические элементы. Основная музыкальная характеристика дана в рамках первого акта. Речитативные сцены рисуют насмешливую девушку с острым языком, которая весело издевается сначала над отвратительным лакеем Жифляром, потом над Кола. А в ариетте и особенно в арии выражено большое чувство любви к Брюньону. Так намечаются две музыкальные грани ее образа: быстрые речитативно-песенные фразы с элементами скороговорки и плавная, мягкая кантилена.

В партии Ласочки три «номера»: ариетта, ария и песня о трусливом рыцаре (с хором). Они написаны в одной тональности — *fis-moll*. Эта тональность возвращается во втором действии, когда Ласочка, теперь уже жена Жифляра, приходит к умиравшему, но не умершему Брюньону (здесь тематическая и тональная реприза ее ариетты). *Fis-moll* — лейттональность героини оперы.

Ариетта близка к песне из двух куплетов (во втором куплете оркестровое сопровождение варьировано). Дважды проходит любовный лейтмотив, интонационно родственный теме Брюньона. Ласочке слышатся голоса неотвязчивых «кавалеров», и она повторяет их призывы<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> Первоначально Ласочка называлась в опере Жермен; потом ей вернули ее настоящее имя — Селина.





И. В. Лелива в роли Ласочки  
«Мастер из Кламси»,  
Ленинградский Малый оперный театр



Кафе  
«Кола Брюньон»  
в Кламси





**Замок Ануй близ Кламси.  
М. П. Роллан и Д. Б. Кабалевский**

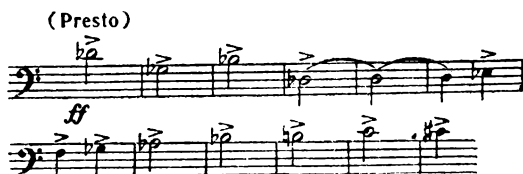


Ария (ее форма — рондо) сочетает жанровые черты песни и романса. В ней больше страсти и глубины, мелодическое дыхание становится широким. Гармония — тонкая, даже изысканная. Это — одна из самых поэтических страниц советской оперной лирики.

Песня о трусливом рыцаре (вторая картина первого действия) — род лирической баллады с оттенком юмора. Прямой связи с сюжетом она не имеет. Однако есть здесь скрытый намек на излишнюю «пассивность» Кола по отношению к Ласочке. Баллада повествует о рыцаре, который в решительный момент растерялся, проявил ненужное благородство и тем самым до слез огорчил девушку — она так хотела, чтобы рыцарь был не столь робок в любовных делах! Это песня-рондо, песня-игра. Мелодия рефрена очаровательна. Очень живописны изобразительные детали: фанфарная тема хора на фоне четких воинственных ритмов оркестра — характеристика рыцаря; его галантный ответ смущенной красавице, сложная хроматическая гармонизация основной темы, передающая мнимый испуг девушки.

Сцена из второго акта — дуэт (Ласочка, Кола) и трио (Ласочка, Кола, Жифляр) — не прибавляет ничего существенного к музыкальному облику «бургундской Джиоконды».

Лейтмотив Герцога впервые звучит в увертюре. Он резко вклинивается в развитие темы Брюньона. Так намечается основной конфликт.



Подобно теме чумы, лейтмотив Герцога инструментален, лишен живых песенных интонаций. Особенно показателен в этом отношении первый мотив (ломаное трезвучие). Композитор часто вычленяет его, разрабатывая тему, и мотив получает самостоятельную жизнь.

За исключением последней картины Герцог действует мало. Однако «кривая» драматического развития этого образа прочерчена достаточно отчетливо! Вот он приезжает из Парижа, приветствуемый жителями Кламси. Этот жестокий феодал играет роль «доброго барина» и снисходительно беседует со своими подданными. Не преувеличивая; не впадая в шарж, композитор рисует чопорного, изнеженного аристократа. Музыка его беседы с мадмуазель де Терм красива, но сквозь эту красоту просвечивает душевная дряблость высокопоставленных особ. Герцог говорит несколько рисуясь, распуская павлиний хвост своего изысканного красноречия.

Затем мы встречаемся с ним во втором акте, когда он приходит в мастерскую Брюньона. Он по-прежнему вежлив и даже почтителен в разговоре со своим мастером. Но все это маска, скрывающая подлинное лицо волка в овечьей шкуре.

На последней картине надо остановиться подробнее.

Я говорил о том, какой глубокий символический смысл вложил Кабалевский в эту картину. Такого рода замысел потребовал соответствующих музыкально-драматургических масштабов.

Картина построена свободно, вне традиционных оперных форм. Она разделяется на эпизоды, соответствующие определенным этапам сценического и музыкального действия.

Первый эпизод (вступительный). Герцог один. Он смотрит в окно: там в ночной темноте полыхает зарево горящего мятежного города. Ветер раздувает пламя пожара и несет на своих крыльях порывистую и энергичную тему восстания. Ветер, пожар, мятеж слились в один сложный образ, определяющий напряженно тревожное настроение фрагмента. В оркестре господствует вихревое хроматическое движение. Тональность эпизода — *h-moll*. В конце — небольшая оркестровая кульминация.

Второй эпизод. Входит Жифляр. Герцог спрашивает: «Скажи, как умирал Брюньон?» — «Он не умер!» — «Не умер? Где же он?» — «Брюньон пошел к мятежникам в

город!». Герцог вне себя. «Слуга зазнался! Слуга взбунтовался!». В этом речитативном эпизоде динамика музыкального развития еще более усиливается благодаря чередованию различных тем. Помимо уже знакомой нам хроматической фигурации (она скрепляет этот раздел с предыдущим), здесь мелькают лейтмотивы чумы, мятежа, Гамби. Тональная устойчивость исчезает. Быстрая смена тональностей a-es-cis-b-e-a (все тональности минорные) отражает ход действия, которое неудержимо ведет к катастрофе. Эпизод венчает новая кульминационная вершина, гораздо более высокая по сравнению с первой. Тема Герцога приобретает воинственно-агрессивный характер и распыляется в резко диссонантных гармониях, судорожных ритмах.

Третий эпизод. Он начинается зловещим *pianissimo*. В сознании Герцога возникает мысль — отомстить Брюньону, уничтожив его творения. Огромное *crescendo*. Речитатив господина и слуги переходит в монолог Герцога. Здесь до конца раскрывается лицо этого цивилизованного варвара-разрушителя. «Он бунтовать, а я все это сжигать!». Рамки сцены раздвигаются. Мысль Герцога идет все дальше; он уже мечтает о том, чтобы уничтожить все искусство, созданное народом. «Я невод закину повсюду! Я соберу, отыщу все, что сделали черные руки этих низких, наемных Брюньонов! На площадях я сложу все это в горы! Я костры разожгу!». Эпизод построен на разработке лейттемы герцога. Четкие тональные контуры постепенно стираются, гармония выходит за пределы мажора и минора. После слов «Эй, факел сюда!» — генеральная оркестровая кульминация всей сцены: огонь поглощает «брюньоновых детей». Исступленно и дико звучит лейтмотив Герцога; фигурации-взлеты, трели и тремоло рисуют, как разгорается страшный костер. Перед нами оргия уничтожения.

Но герцог еще не сказал своего последнего слова. Начинается заключительный эпизод рассматриваемой нами сцены. Стук в дверь. Это пришел Брюньон. «Не пускай его! Пусть подождет!» Вот статуя Ласочки, самое любимое и прекрасное «дитя» Кола. Сжечь ее? Нет, не сжечь, а изуродовать! Это последний и самый сильный удар. Герцог хватается кинжал. Готово! Он предусмотрительно уходит. Жифляр впускает Брюньона. Тот видит поле битвы, усеянное трупами. Погибли его дети. Погибла создан-



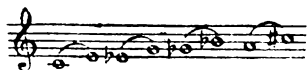
ная им Ласка, Ласочка, с которой он хотел проститься перед смертью.

Композиция этого раздела отличается чертами тематической и тональной репризности. Автор частично повторяет материал первого эпизода (быстрое фигурационное движение в тональности *h-moll*).

Момент, когда Жифляр показывает Кола обезображенную статую, отмечен мучительно острым звучанием темы Ласочки (оркестр). Эта бесхитростная песенная мелодия впервые приобретает трагическое значение. Далее начинается последний монолог Брюньона.

Кабалевскому удалось осуществить последовательное нагнетание драматизма, подчеркнутое ладотональным развитием, восходящей линией кульминационных вершин. При большой свободе архитектоники сцена внутренне едина. Четкость внутренней структуры, продуманная организация музыкального материала всех эпизодов предохранили от композиционной расплывчатости. Стремление новаторски решать проблему оперной формы в данном случае вполне себя оправдало.

Надо более подробно остановиться на ладогармонических средствах, применяемых здесь композитором. Как уже говорилось, Кабалевский постепенно переходит от более простых приемов к приемам более сложным, что отражает общий принцип драматургического *crescendo*. Особая роль принадлежит сложному гармоническому комплексу дважды цепного лада:



Он возникает в конце второго эпизода. После слов Герцога «слуга взбунтовался» оркестровое проведение его темы обрывают аккорды-удары, передающие пароксизм бешеной злости:



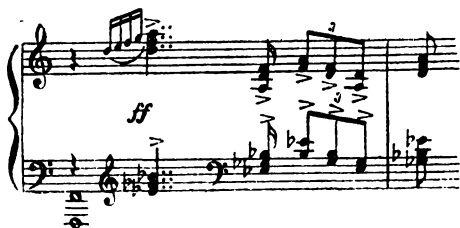
Из восьми звуков дважды цепного лада С тут использовано шесть (не хватает а и сis).

Тот же лад возвращается в середине третьего эпизода (после слов «Он бунтовать, а я все это сжигать»):



Теперь гармония включает в себе не шесть, а семь звуков «тоники» данного лада (отсутствует — а). Вслед за нисходящей гармонической последовательностью звучит тема Герцога (первый ее мотив), транспонированная в дважды цепной лад, что придает ей чудовищно уродливые очертания.

И еще один пример из того же эпизода:



Знакомый нам гармонический комплекс c-e, es-g, ges-b смещается вниз на полутон (второй и четвертый такты). В верхних голосах чередуются аккорды d-moll и es-moll. Данные сначала во временной последовательности, они потом звучат одновременно, как политональное соединение двух минорных трезвучий, отстоящих на малую секунду одно от другого. Прием смелый, но хорошо подготовленный. Политональная гармония вырастает из предшествующей гармонической ткани, суммирует аккордовое движение верхних голосов.

Ни до ни после «Кола Брюньона» Кабалеvский не проявлял такой гармонической смелости, как в рассматриваемой нами сцене. Острота его музыкального языка обусловлена творческой задачей — передать психологическую атмосферу этой черной вакханалии.

Подчеркивая различными средствами первобытное варварство Герцога, композитор сохраняет в этом образе черты «барина», аристократа. Его истерические возгласы сменяются фразами почти романсными по своей природе. Герцог даже в гневе «благородный человек», «тонкая натура», а не какой-нибудь грубый мужлан! В сцене, где герцог уродует статую Ласочки, эта «тонкость», «красивость» мелодического рисунка сообщает гневу привкус сатизма.

Музыкальные портреты других персонажей менее интересны. Образ Гамби довольно рельефно выделен ритмами марша и энергичными мелодическими оборотами в духе революционных песен. Но никакие усилия композитора не могли бы преодолеть неудачного «переосмысливания» этого персонажа. Выразительные штрихи есть в партии Жифляра (первая и последняя картины); впрочем, он не имеет лейтмотивной характеристики. Сестра Брюньона Мартина в общем довольно бесцветна (во второй редакции композитор хотел заменить ее более колоритным образом сварливой жены Кола). Кюре Шамай в опере поблек, его типические черты выражены скорее внешне. Из эпизодических персонажей (введенных либреттистом) надо выделить возницу, который подбирает трупы погибших от чумы, с его мрачным юмором могильщика («Я всех на кладбище свезу, но кто же повезет меня?») и безумную женщину, потерявшую ребенка. Здесь снова возникает аналогия с «Песнями и плясками смерти» Мусоргского («Колыбельная»).

Народ сравнительно мало участвует в действии. Первая массовая сцена — праздник по случаю приезда герцога — не хоровая, а оркестрово-танцевальная. Вторая массовая сцена — восстание. Выше я говорил о неубедительности этой линии драматургии оперы. Характерно, что композитор переделывал эту картину, но так и не добился внутренней цельности. Однако хор горожан и зажигательная песня мятежников (ее запекает Гамби) обладают несомненными достоинствами. Особенно хороша песня, в какой-то мере отразившая опыт советского массового песнетворчества. Она эффектно завершает оперу.

Гораздо больше сказано о народе в симфонических антрактах (вместе с увертюрой они образуют сюиту «Кола Брюньон», прочно вошедшую в концертный репертуар.) Народная масса показана здесь в различных — и существенно важных — жизненных условиях (праздник, народное бедствие, восстание). Четко прочерчена линия симфонического «сквозного действия»: от радости и света к мраку тех страшных дней, когда неожиданная смерть стучалась в каждый дом, к борьбе и протесту. Особенно сильное впечатление производит антракт «Народное бедствие». Это, пожалуй, единственное место в опере, где музыка приобретает эпическую монументальность. Тема чумы звучит необычайно мощно и насыщенно, в характере траурного шествия. Средний раздел антракта образует музыка, рисующая в третьем акте рассказ безумной женщины о гибели ее ребенка. Стонущие интонации (они ведут свое происхождение от Юродивого из «Бориса Годунова») насыщают эту поэму страдания и горя. Постепенное угасание звучности в конце (*basso ostinato*) передает холод и пустоту небытия.

«Кола Брюньон» — русская опера о Франции и ее людях. Кабалевский сумел проникнуть в душу французских народных песен и танцев, передать их аромат. Главное здесь — не в отдельных оборотах и ритмах, но в общем образном строе, который правдиво воплощает национальный характер. Вместе с тем композитор далек от стилизации. Его музыкальный язык современен. Мы ясно ощущаем художественную индивидуальность автора, связь его музыки с традициями русской музыкальной культуры.

В опере Кабалевского есть ряд закругленных номеров (песни, ариетты, арии). Многие из них написаны в форме рондо (песня сборщиц винограда, ария Ласочки, пес-

ня про трусливого рыцаря, ария и застольная песня Брюньона). Композитор пользуется также куплетно-вариационной формой (арietta Ласочки, ариетта Кола, песня мятежников). Применение этих форм связано с народно-национальной направленностью содержания и стиля произведения.


В то же время «Кола Брюньон» — опера, отмеченная значительной динамичностью, свободой музыкальной драматургии. Закругленные номера не образуют в ней системы, принципа. Они не тормозят действие, не вносят в оперу традиционную статичность. Каждый из таких номеров сравнительно невелик. А вместо протяженных арий автор прибегает к форме свободно построенного монолога, сцены. Заметим, что именно такого рода фрагменты производят особенно глубокое впечатление (сцена чумы, последняя картина). Большое место занимают в опере речитативы. Особенно хороши речитативные сцены в начале первой картины (Ласочка — Жифляр, Ласочка — Брюньон).


Симфонизм оперы Кабалевского раскрывается не только в оркестровых фрагментах, но и в последовательной разработке тем-лейтмотивов, разнообразной, фактурно богатой оркестровой партии, ладогармонических нарастаниях и контрастах. Композитор по-своему трактует ладогармоническую двуплановость, столь типичную в прошлом для многих русских опер. У Римского-Корсакова различные гармонические планы оттеняли контраст между реальным и фантастическим. У Кабалевского гармония полнее выявляет контрастность лирических и драматических образов. В лирических сценах она относительно проста, тонально устойчива, а в драматических приобретает значительную сложность; мажор и минор нередко уступают место иным ладовым системам.

Поразительно ритмическое богатство партитуры. Разнообразная, прихотливая ритмика отражает динамику драматургии, галльскую непринужденную живость. Композитор не пользуется метрическими структурами с большим количеством основных счетных долей (пять четвертей, шесть четвертей и т. д.). Часто встречаются размеры — две четверти, четыре четверти *alla breve*. Широкое применение находит в опере трехдольность. Размер шесть восьмых лежит в основе некоторых песенно-лирических номеров; но он использован также в теме солдат,



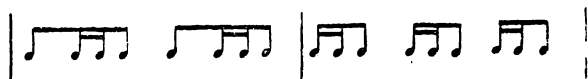
напоминающей марш, в песне восставших кламсийцев (здесь — некоторая метрическая аналогия с «Карманьолой»).

Весьма существенная роль принадлежит в опере активному ямбическому ритму — . Он связан и с образом Брюньона, и с образом герцога.

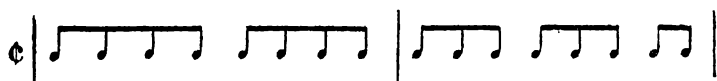
Кабалевский иногда вклинивает в трехдольные такты двухдольность. Вот пример из антракта «Народный праздник»:  Метр три восьмых нередко трактуется как три четверти:



Аналогичная метаморфоза происходит и с размером шесть восьмых:



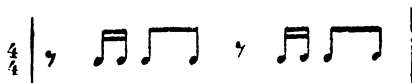
А вот случай, когда ровный поток восьмых (4+4) дробится следующим образом: 3+3+2. В схеме это выглядит так:



Образ чумы характеризуется группой оstinатных ритмов. Так, антракт «Народное бедствие» пронизан ритмом



из которого потом возникает сходный ритм:



Подобные ритмические фигуры подчеркивают траурно-торжественный склад музыки. Из них образуются варианты различных ритмических *ostinato*.

Мастерство Кабалевского проявилось и в оркестровке; «Кола Брюньон» — одна из лучших его партитур. Оркестр живет и дышит; он деятельный участник спектакля, а порой — главное действующее лицо.

Для того чтобы показать, как композитор пользуется средствами тембровой драматургии, рассмотрим с этой стороны симфонический антракт «Народное бедствие». Я обращаюсь к этому фрагменту потому, что он — в числе лучших страниц оперы (и не только по музыке, но и по оркестровке). Кроме того, антракт входит в популярную симфоническую сюиту, партитура которой издана и, следовательно, доступна каждому.

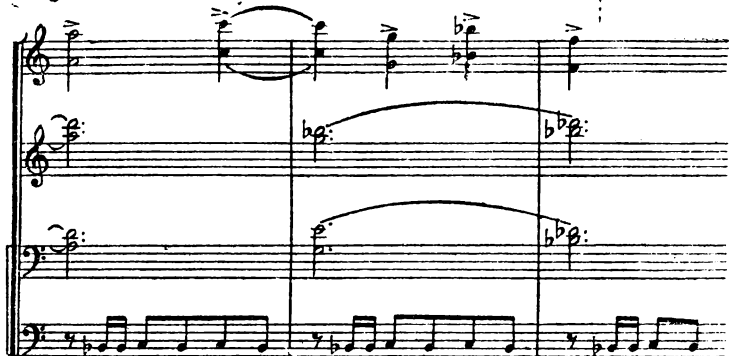
«Народное бедствие» открывается темой чумы. Первые десять тактов — громоносное *tutti*, оно обрушивается на слушателей, как лавина (см. пример на стр. 59).

Известно, что в различных сочетаниях оркестровых инструментов и групп часто какая-либо одна тембровая краска в большей или меньшей степени поглощает другие. Здесь гегемония принадлежит медной духовой группе. Медным поручены все три функции — тема, гармонические голоса, *basso ostinato*. У всех инструментов динамический оттенок — *forte fortissimo*. Отметим также, что почти все медные духовые, ведущие тему, играют в предельно высоком регистре (первая труба, две верхние валторны). Поэтому они звучат особенно резко, пронзительно.

Тема поручена также всем струнным (кроме контрабасов) и деревянным духовым. Струнные звучат в трех октавных «этажах». Однако они имеют скорее темброво-динамическое, а не темброво-эмоциональное значение. Характерные черты тембра струнных — мягкость, лиричность, человечность — тут не проявляются. Это происходит потому, что тембр струнной группы в значительной мере поглощается духовыми. Большую роль здесь опять-таки играют высокие регистры трубы и валторн. Что же касается деревянных духовых, дублирующих тему (малая флейта, третий гобой, первый и второй кларнеты), то они тоже использованы в высоких регистрах и добавляют резкость звучания, которая гасит певучесть, мягкость струнных.

## 8

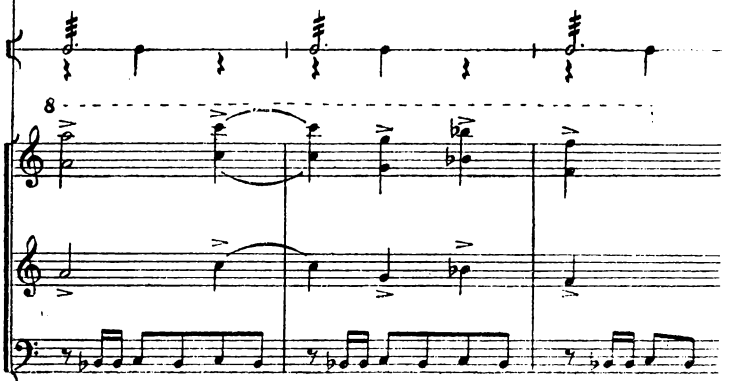
8



First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of chords, some with slurs. The second staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). It contains a long slur over a series of chords. The third staff is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). It contains a long slur over a series of chords. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of eighth notes.



Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of chords, some with slurs. The second staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). It contains a long slur over a series of chords. The third staff is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). It contains a long slur over a series of chords. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of eighth notes.



Third system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of chords, some with slurs. The second staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). It contains a long slur over a series of chords. The third staff is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). It contains a long slur over a series of chords. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of eighth notes.

Нельзя не учитывать и роли ударных. «Топот» литавр, тремоло тарелок, удары большого барабана сливаются в гул и грохот, поддерживающий оркестровую медь и подавляющий струнные инструменты.

«Тяжелозвонкая», «медная» звучность темброво воплощает фатальный образ смерти-чумы.

Переходим к следующему построению. Оно контрастирует с предыдущим. В нем воплощены горе, страдания людей. Скорбная мелодия вырастает из традиционной интонации стога — нисходящей малой секунды:

*Più mosso. Con agitazione*

3 Ob.  
1 Cl.  
2 Cl.  
2 Fag.  
C-fag.  
Cassa  
V-ni I, II  
V-le  
V-c.,  
C-b. (unis.)

Тембровые краски существенно меняются. Сразу умолкают все медные и ударные инструменты (кроме большого барабана: его зловеший рокот все время напоминает о нависшей опасности). Тема — у струнных. Гармонические голоса — у деревянных духовых. Теперь струнным принадлежит господствующее положение. Их основ-



ные выразительные качества, ранее затушеванные, теперь выступают на первый план. Мы знаем, что в различных сочетаниях с деревянными духовыми тембр струнных обычно преобладает. Здесь же это преобладание обусловлено еще и тем, что духовые не дублируют партии скрипок и альтов, а помещены «внутри» мелодических октав.

Струнные инструменты выступают как выразители человеческого начала, противопоставленного грозной фатальной стихии уничтожения.

Образы, которые были даны одновременно, один после другого, далее совмещаются. Третье построение включает в себе две контрапунктические линии. Тема чумы вырастает в более развитую мелодию с четко обозначенной кульминационной вершиной — это одна линия. Другая — многократно повторяемая секундовая интонация стона. Тембровое размежевание линий продолжает развивать принципы оркестровки, лежащей в основе первых двух построений. Образ смерти по-прежнему связан с тембрами медной духовой группы. Мелодия, выросшая из лейтмотива чумы, исполняется четырьмя валторнами в унисон; кульминация подчеркнута вступлением трубы. Гармонию образуют тромбоны и туба, звучащие благодаря низкому регистру и тесному расположению аккордов особенно мрачно. Одновременно у первых и вторых скрипок в октаву с альтами появляются стонущие интонации. Как и в предыдущем построении, тембр струнных не поглощается другими оркестровыми группами. Правда, скрипки дублируются двумя флейтами. Но преобладающее значение скрипок несомненно, тем более что флейтам противостоят и первые, и вторые скрипки (унисон). Фигурации гобоев и кларнетов — декоративный фон; существенной драматургической роли их тембр не имеет.

Средний раздел (форма антракта трехчастная), как уже говорилось, передает рассказ женщины о смерти ее ребенка. Если в первом разделе музыка говорит о горе всего народа, то здесь воплощен индивидуальный образ страдающего человека. Соответственно с этим оркестровые краски более прозрачны, я бы сказал, интимны. В среднем разделе нет ни одного *tutti*. На первом плане — деревянные духовые (ранее они имели, главным образом, дублирующее значение, а также использовались в качестве фона). Кларнеты, затем гобои, затем флейты и кларнеты в октаву ведут мелодический голос (в сцене из треть-

го акта это — вокальная партия безумной женщины с факелом). «Рассказ» внезапно прерывается темой чумы *fortissimo* (тут ее лейтмотив дан в обращении). И снова мы слышим грустную мелодию декламационного склада, теперь — у гобоев. Известно, что деревянные духовые как нельзя лучше подходят для передачи подобного рода мелодий, характеризующих женские образы. Не удивительно, что в данном эпизоде композитор воспользовался этими инструментами. Струнные временно отодвинуты на второй план (им поручен гармонический фон). Медь по-прежнему олицетворяет чуму, гибель (аккорды закрытых валторн, врезающиеся в речитатив кларнетов; октавное проведение темы чумы у двух труб и четырех валторн).

Сокращенная реприза (тематическая, но не тональная) — еще одно мощное *tutti*. Кода построена на теме хора — «Герцог и гости...» из первой картины первого действия (намек на то, что именно приезд Герцога послужил началом всех бедствий). «Жизнь отзвенела, живое — умри» — таков смысл этого траурного заключения. *Pianissimo* сменяется кратким (всего два такта) *mezzo forte*; потом *diminuendo* от *mf* до *ppp*. Тембры подобраны так, чтобы передать ощущение могильного холода. Тема у трех труб *con sord.* (трехголосное аккордовое изложение). В конце — нисходящая аккордовая последовательность — закрытые валторны, потом тромбоны *con sord.* Весь основной материал сосредоточен у меди. Сурдины, закрытые звуки валторн придают медным тембрам особенно зловещий колорит.

Показательно, что композитор совершенно не пользуется в коде струнными как инструментами с протяженным звучанием. Струнные играют *pizz.* Таким образом, оркестровая группа, которая раньше выражала человеческие чувства, теперь усугубляет безотрадно мрачное настроение последних страниц антракта. Пение струнных уступает место коротким, сухим звукам, лишенным эмоциональной теплоты. Впечатление усиливает *basso ostinato* (виолончели, контрабасы *pizz.* и литавры попеременно) и «похоронная» тональность *es-moll*.

Оркестровка симфонического антракта «Народное бедствие» отразила воздействие некоторых важнейших принципов тембровой драматургии Чайковского. Я имею в виду прежде всего драматургическую трактовку тембров струнной и медной духовой групп. Вместе с тем это заме-

чательный образец оркестрового стиля Кабалевского, пример совершенного владения искусством драматургии тембров.

Я счел необходимым довольно подробно остановиться на «Кола Брюньоне». Бывают случаи, когда значение того или иного опуса определяется не степенью его известности (которая может зависеть от причин временных, формальных), а реальными достоинствами. Первая опера Кабалевского принадлежит к числу таких произведений.

\* \* \*

Опера «В огне» («Под Москвой») написана «по следам» горячих событий. Ее премьера состоялась в 1943 году, когда еще продолжал бушевать военный ураган. Композитор попытался отобразить эпизоды героической обороны Москвы осенью 1941 года.

Мне трудно что-либо прибавить к той оценке этого произведения, которую я дал в моей небольшой монографии о Кабалевском. Поэтому буду очень краток. Несмотря на отдельные сильные эпизоды, опера в целом не удалась (что вскоре осознал и сам автор). Композитору было тогда трудно найти средства оперной выразительности, адекватные большой современной теме, и он эту задачу во многом не смог решить. К тому же либретто Ц. Солодаря не имело прочной драматургической основы, представляя собой довольно рыхлую хронику военных событий. В музыке порой сказывалась несвойственная вообще Кабалевскому сухость, надуманность, бледность тематического материала. Герой оперы — советский офицер-артиллерист — был в художественном отношении безлик, индивидуально очерченного образа не получилось. Несколько лучше удались композитору женские образы (старая крестьянка Игнатьевна, ее дочери — партизанка Елена и подросток Мариша).

В некоторых, и притом лучших, сценах оперы появилось тяготение Кабалевского к жанру психологической музыкальной драмы (разумеется, не интимной, поскольку переживания действующих лиц тесно связаны с событиями Великой Отечественной войны). Композитор уже тогда стремился в какой-то мере ориентироваться на драматургию «Пиковой дамы».

«В огне» — пропилеи к опере «Семья Тараса». Связь между этими произведениями подчеркнута тем, что в



Д. Б. Кабалевский, 1937 г.



Борис Клавдиевич  
Кабалевский  
с дочерью Еленой и сыном  
Дмитрием, 1912 г.



«Семье Тараса» использованы некоторые фрагменты из предыдущей оперы (хор женщин, угоняемых на фашистскую каторгу, лейтмотив гитлеровского нашествия).

В поисках новых оперных сюжетов Кабалевский обращался к различным литературным произведениям. Помню, однажды он говорил о лермонтовском «Маскараде» («Готовое либретто, ничего не нужно пересочинять. И какое либретто!»). Был разговор и об эпосе Ромена Роллана «Очарованная душа». Однако вполне естественное желание композитора написать хорошую оперу о Великой Отечественной войне взяло верх. Длительная, упорная работа над «Семьей Тараса» (в первой редакции — «Непокоренные») увенчалась полным успехом. Появление этой оперы было крупным событием нашей музыкально-театральной жизни. Поставленная первоначально в Ленинграде (1950 г.) и в Москве (1951 г.) «Семья Тараса» шла на сценах ряда других городов — советских и зарубежных. Не многие наши оперы получили столь большую известность.

Музыкальные достоинства этого произведения связаны с высоким качеством либретто. Его автор — С. Ценин, артист театра имени Станиславского и Немировича-Данченко, первый исполнитель роли Назара. С. Ценин превосходно знает «законы сцены»; у него хорошее драматургическое чутье. К тому же он музыкант, понимающий, что подходит и что не подходит для оперы. Сотрудничество Кабалевского с таким человеком было весьма плодотворным. С. Ценин умело воспользовался материалом повести Б. Горбатова, многое опустил, многое развил и добавил.

О «Семье Тараса» не только говорили, но и спорили. Дельный анализ этой оперы содержится в статье Г. Келдыша<sup>1</sup>. Много верных мыслей высказала Л. Полякова (очерки, посвященные музыкальной драматургии «Семьи Тараса» и «Никиты Вершинина»). Иные критики усердно выискивали в опере Кабалевского всевозможные недостатки. С некоторыми критическими замечаниями нельзя не согласиться. Справедливо указывалось на то, что торжественно внешний финал расхолаживает слушателей; что «перестройка» Андрея, происходящая за кулисами, и его по-

<sup>1</sup> «Советская музыка», № 3, 1951.



бедоносный выход в последней картине не убедительны. Вместе с тем имела место и такая «критика», которая не помогала композитору и дезориентировала слушателей. Так, например, принципиально неверным было утверждение, будто музыка «Семьи Тараса» «недостаточно народна» и не имеет достаточно определенного национального облика. В основе такой точки зрения лежали ограниченные и схематические представления о народности и национальной самобытности. Автора упрекали за то, что он вывел дезертира Андрея, так как подобный образ «не типичен» (явный отголосок пресловутой «теории бесконфликтности»).

Более сложен вопрос о «мелодической недопетости» в опере. Ниже мы к нему вернемся. Пока скажу кратко: недостаток такого рода можно усмотреть лишь в некоторых эпизодах произведения. Считать, что опера в целом не мелодична, нельзя. Однако автору приходилось выслушивать упреки и в том, что он сочинил «немелодичную», «непевучую» оперу.

Ошибочные суждения о «Семье Тараса» частично отражали неверные эстетические критерии, распространявшиеся в период культа личности.

Поскольку этой опере посвящено немало статей и специальных работ, я не буду подробно говорить о всех ее сторонах. Остановлюсь только на том, что мне представляется наиболее важным.

«Семья Тараса» дорога нам прежде всего как произведение, правдиво запечатлевшее жестокую борьбу против нашего злейшего и опаснейшего врага — фашизма. Эта тема определила основной конфликт, основную направленность музыкальной драматургии.

Высокие музыкально-драматургические достоинства оперы отмечались едва ли не во всех отзывах. Заслуга Кабалевского прежде всего в том, что он верно решил проблему интонационного выражения конфликта.

Советские люди характеризуются в опере центральными лейтмотивами, которые относятся не столько к отдельным персонажам, сколько ко всему нашему народу. Эти лейтмотивы являются носителями общих идей, порожденных Великой Отечественной войной. Важно подчеркнуть высокие музыкальные качества главных лейтмотивов: они образны, эмоциональны, отличаются ярким, запоминающимся мелодическим рельефом. Художественная полноцен-

ность тематического «костяка» оперы — вне сомнения.

Рассмотрим лейтмотив сопротивления и подвига (он открывает увертюру):



Почему эта лаконичная тема так выразительна? Почему она действительно воплощает сопротивление и подвиг?

Лейтмотив по своему строению близок к торжественной фанfare (но отнюдь не стандартно-официозного типа). Наш слух сразу же реагирует на волевые интонации-броски (восходящие ходы на сексту, кварту). Вся мелодия победно устремлена ввысь. Ее героический склад усилен тембрами медных духовых инструментов.

Не будучи по своей природе песенным, лейтмотив привлекает своей речевой, ораторской выразительностью. Она придает мелодии человечность, одухотворенность.

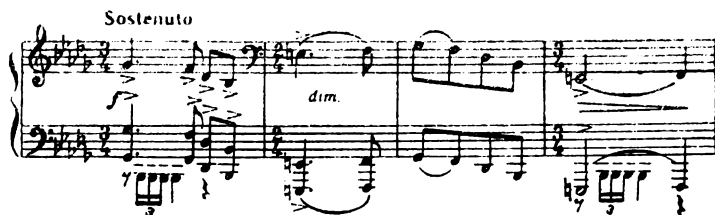
Особого внимания заслуживает гармоническая структура темы. Ее тональность B-dur, позже трактуемая как доминанта к основной тональности увертюры — Es-dur. Не случайно композитор избрал именно си-бемоль мажор — солнечную светлую тональность, очень благодарную для медной духовой группы. Вот гармоническая схема приведенного выше четырехтакта: T<sub>6</sub>—t<sub>6</sub>—DD<sub>9</sub>—T.

И в мелодии, и в гармонии — излюбленная Кабалевским «светотень» — чередование большой и малой терции.

Гармония «осложняет» восходящее движение мелодической линии. Мы ощущаем «подъем в гору», сопряженный с преодолением трудностей. Композитор сгущает гармонические краски. Во втором такте мажор сменяется минором, что сразу же вносит в музыку драматический оттенок. Затем еще более напряженная гармония двойной доминанты и только после нее — мажорная тоника. Она действительно «завоевана» предшествующим, очень кратким,

но интенсивным мелодико-гармоническим развитием. Так, в рамках всего нескольких тактов передано ощущение борьбы; нелегок ее путь, но он ведет к победе нашего правого дела.

Сопоставим теперь с рассмотренным только что лейтмотивом тему фашистских захватчиков (начало второй картины):



Нетрудно убедиться, что эти музыкальные образы явно противоположны друг другу (теза и антитеза). Тема фашистов устремлена вниз; в своем нисходящем движении она захватывает наиболее «темные» регистры. Интонационной основой лейтмотива является нона (ges-f). Она усугубляет оттенок холодного инструментализма, присущей этой музыке. Лейтмотив одинаково далек как от песенных, так и от живых разговорных интонаций. Он воплощает бесчеловечное, стихийно жестокое, злое начало.

Примечательно, что в музыкальном образе врага мы не чувствуем той силы, той нестигаемой воли, которые переданы лейтмотивом сопротивления. Напротив, ниспадающее движение мрачной вражеской темы отмечено печатью обреченности.

К числу стержневых лейтмотивов оперы относится также тема Родины и победы. В увертюре она звучит сразу же после лейтмотива сопротивления и подвига. Это «спаренные» лейтмотивы. Они принадлежат к одной эмоционально-смысловой сфере и вместе с тем дополняют друг друга. Второй из этих тем присущи мелодическая широта, певучесть, несвойственные первой — декламационной теме. Она воспринимается как свободно льющийся поток приподнятого радостного чувства. «Песня ликования» — так можно определить этот образ. При всей несхожести мелодического рисунка темы интонационно связаны друг с другом.

В группу центральных героических тем входит лейтмотив комсомольской клятвы:



Мелодически он менее интересен по сравнению с предыдущей темой. Но его выразительность определяется другими качествами. Тут большую роль играет аккордовое изложение, напоминающее хоровую фактуру: комсомольцы-подпольщики, все как один, повторяют слова священной для них клятвы. В первых двух мотивах мелодический голос непоколебимо утверждает один звук. Подъем мелодии на терцию вверх лишь подчеркивает устойчивость этого опорного звука. Таким приемом композитор передает непреклонную решимость комсомольцев выстоять, победить.

Все эти особенности рассматриваемой темы выступают так четко благодаря тому, что ее мотивы окружены быстрым унисонным движением, которое возникает из интонации, характеризующей врага. Контрастность этого второго тематического элемента оттеняет основные черты главного музыкального образа.

Лейтмотивное значение имеет мелодия превосходной молодежной песни. Но это образ не героический, а лирический. Лишь в конце оперы (сцена гибели Насти) он приобретает торжественное и патетическое звучание.

Все перечисленные темы сконцентрированы в увертюре. Кроме названных лейтмотивов, в ней проходят тема Насти, тема мечты о счастье и тема Тараса. Доминирующая роль принадлежит героическим, жизнеутверждающим образам. Они определяют эмоциональный облик увертюры. Это очень важно. В опере много мрачного, тяжелого. Увертюра же раскрывает идею победы, торжества света

над мраком и в этом смысле задает тон. Ее крупные музыкальные достоинства несомненны. Правда, в ней многовато тем. Обилие лейтмотивов мешает усвоить некоторые из них.

Нужно также сказать о драматургическом значении различных вокально-инструментальных жанров, использованных в «Семье Тараса» для обрисовки двух враждебных лагерей. Музыкальное воплощение образов советских людей связано с жанрами вокального монолога, песни. В опере представлены разнообразные типы песенности: комсомольская-прощальная, песня лирического склада; молодежная песня-марш (сцена перед поджогом немецкого штаба), исполняемая тихо, «шепотом»; хор «старой рабочей гвардии», написанный в духе классических революционных песен; колыбельная Антонины; песенная басня Назара; песня лесника. Образы захватчиков отображены с помощью инструментальных жанров: типично прусского военного марша (конец четвертой картины), вальса и галопа (сцена бала в захваченной гитлеровцами школе). Музыка марша и танцев не лишена сатирического оттенка, выраженного интонационно-гармонической заостренностью. Приведу начало вальса:



В мелодии — банальная интонация (одна из стереотипных формул опевания), как бы взятая «напрокат» из заурядной танцевально-бытовой музыки. Гармоническая основа — самая что ни на есть простецкая. Но каждому мотиву предшествует затакт, воспроизводящий в миниатюре лейттему фашистов. Ход вниз на нону с заполнением аккордовыми звуками вносит в музыку элемент гротеска. Необычно для данного стиля и движения параллельными трезвучиями (верхние голоса). Вальс приобретает некоторую карикатурность.

Критики сетовали на то, что немецкие захватчики показаны в «Семье Тараса» общо, без индивидуализации.



без проникновения в их психологию. Думаю, что композитор поступил правильно, едва ли стоило копаться в «психологии» рядовых гитлеровцев, наделять фашистских солдат и офицеров индивидуальными чертами. Задача композитора заключалась в том, чтобы показать звериный облик врага; при этом не так уж важно было, чем один вражеский солдат отличается от другого.

Драматургия «Семьи Тараса» динамична и почти все время держит слушателей в напряжении. Это обстоятельство связано с тем, что сюжет построен умело, в соответствии с требованиями сцены. Статичные «номера» отсутствуют. Вокальные монологи, песенные эпизоды, ансамбли, хоры действенны. Наиболее примечательно в этом смысле обращение Тараса к сыну Андрею (четвертая картина). Его действенность — в стремлении старого советского рабочего удержать своего малодушного сына на краю бездны, вернуть Андрея на истинный путь.

Там, где это нужно, композитор отказывается от закругленных форм. Первая картина складывается из ряда довольно коротких эпизодов, их чередование порой приближается к принципу монтажа. Иначе и нельзя было поступить: ведь вся картина насыщена тревожным ожиданием — немцы у ворот, того и гляди они ворвутся в поселок. Минуты бегут катастрофически быстро; искусственно задерживать ход сценического действия нельзя. Вот почему напутствие Тараса сыновьям так коротко; большая ария была бы здесь решительно не к месту.

Почти все картины построены по принципу музыкально-драматургического нагнетания. Первая картина начинается мучительно напряженным затишьем перед бурей («Тихо как... слышите, девочки... Тишина какая... Значит, немцы совсем, совсем близко!»). А затем постепенно наращиваемое нагнетание приводит к заключительному мощному хору «Русь непокоренная». В начале третьей картины — покой, «дрема лесная». Кончается же она бурной народной сценой: разгорается пламя партизанской войны.

Кабалевский несколько раз прибегнул к приему двуплановой оперной драматургии. Прием этот обладает огромными возможностями воздействия на слушателей. Он очень перспективен в смысле воплощения острых конфликтов и является могучим стимулом развития действия. Двуплановость может быть реализована двояко. В одном слу-

чае вторжение второго плана временно выключает основную драматургическую линию; в другом — оба плана сосуществуют (но это не «мирное», а конфликтное сосуществование). Двуплановую драматургию первого типа мы находим во второй картине «Семьи Тараса». Назар упрекает своего старого товарища Тараса за то, что он в лихую годину отсиживается за тремя запорами. Эту сцену внезапно прерывает хор русских женщин, угоняемых фашистами в рабство. Музыка хора написана, что называется, кровью сердца; она полна глубокого трагизма. Два контрастных драматургических плана сценически размежеваны: Тарас и Назар беседуют в комнате, женщин гонят по улице поселка. Очень четко проведено музыкальное размежевание. Хору предшествуют заключительные фразы иронической «басни» Назара. Несложная мелодия, отчасти комедийного склада, оттеняет противоположный ей горестный напев женского хора. Тональность «басни» — g-moll. После заключительной тоники — резкий тональный сдвиг: g-moll почти внезапно сменяется cis-moll'ем (в этой тональности начинается хор).

Скорбное пение женщин приобретает черты траурного шествия. Оно завершается патетической оркестровой кульминацией. Откуда-то издалека, как еле слышный стон, доносится последняя фраза хора. Речитатив Назара восстанавливает основную линию действия.

Хотя на хоровые партии «наложены» реплики Ефросиньи и Антонины, первый план тут выключается, так как он связан прежде всего с Тарасом и Назаром, которые безмолвно созерцают страшное зрелище.

Второй план оказывает могущественное влияние на главное действие. Потрясающая картина гонимых в рабство полонянок — последняя капля, переполнившая чашу терпения Тараса. Теперь он бесповоротно становится на путь борьбы с врагом.

Обратимся к заключительной сцене четвертой картины. В ней имеет место наложение одного плана на другой. Сделано это так. Оркестровая кульминация на теме гневного монолога Тараса («Ты, Андрей, в смертный час мук убоялся») прерывается музыкой фашистского военного марша (по улице строем идут немецкие солдаты). И здесь — «пространственное размежевание» драматургических планов (действие происходит в комнате и за ее пределами). Музыка марша противостоит кульминационному эпизоду

и шире — музыкальной характеристике Тараса, образ которого раскрывается в предшествующей сцене особенно глубоко. То обстоятельство, что марш исполняется духовым оркестром за кулисами, дополнительно усиливает ощущение другого плана. Оркестр смолк. Но дробь малого барабана и голос гитлеровца — «Ein! Zwei! Dreil!» — продолжает линию, связанную с образом врага. На нее ложатся восклицания Андрея («Нет, не вырвался я из плена! Вот он плен! Вот она колючая проволока!»), подкрепляемые его темой в симфоническом оркестре. Снова звучит марш. Со словами — «передайте отцу, он еще про меня услышит!» — Андрей покидает родной дом. Марш обрывается.

Композитор вновь воспользовался приемом тонального контраста. Кульминационный эпизод (перед маршем), реплики Андрея и оркестровое заключение написаны в тональности *es-moll*; марш написан в *G-dur*'е (с высокой четвертой ступенью).

Двупланово построена вся пятая картина (комсомольцы взрывают немецкий штаб). Один план — пьяное веселье гитлеровцев, затеявших бал в помещении штаба, вальс и галоп (Кабалевский вторично вводит духовой оркестр за сценой); другой план — комсомольцы-подпольщики, приглушенное звучание их песни, небольшое ариозо Насти, оставшейся на посту.

«Семья Тараса», как и «Кола Брюньон», — опера, насыщенная симфонизмом. Роль оркестра в ней исключительно велика. Правда, в «Брюньоне» больше самостоятельных оркестровых фрагментов. В «Семье Тараса» мы можем выделить лишь два симфонических «номера»: увертюру и небольшой антракт, соединяющий седьмую и восьмую картины (он построен на музыке дуэта Тараса и Ефросиньи, оплакивающих гибель дочери). Но суть дела не в этом, а в симфоническом принципе музыкального мышления. Оркестр «Семьи Тараса» — активный участник действия. Он поясняет, комментирует происходящее на сцене, досказывает невысказанное певцами.

Почти все картины начинаются лаконичным оркестровым вступлением; оно тезисно намечает основной конфликт, раскрывающийся в данной картине. Приведу тематическую характеристику этих вступлений.

Первой картине предшествует увертюра. Следующее

за ней вступление передает томительное ожидание грозных событий.

Вступление ко второй картине: тема врага и тема колыбельной Антонида. Композитор сталкивает образ, воплощающий бесчеловечную жестокость, с человечнейшим образом материнства. Вместе с тем дан тезис — семья, над которой нависла страшная опасность.

Вступление к третьей картине: спокойная музыка леса и мелодия партизанской песни.

Вступление к четвертой картине: музыка, рисующая возвращение Андрея, и тема монолога Тараса («Ты, Андрей, в смертный час муки убоялся»).

Вступление к пятой картине: тема клятвы комсомольцев (они готовятся взорвать вражеский штаб) и лейтмотив гитлеровцев.

Вступление к шестой картине: музыкальный материал, связанный с характеристикой старых рабочих, которых немцы привели на завод (эта музыка повторяется, когда рабочие отказываются ремонтировать фашистские танки).

Вступление к седьмой картине повторяет первый раздел увертюры (лейтмотивы подвига, победы, комсомольской клятвы). Общий смысл вступления — близок час свободы!

Последней картине предшествует симфонический антракт — реквием, посвященный памяти героически погибшей Насти.

Внутри картин есть краткие оркестровые эпизоды-обобщения.

Первая картина. Эпизод после ансамбля прощания (лейтмотивы победы, подвига, тема Тараса).

Вторая картина. Оркестровая кульминация в конце хора полонянок.

Четвертая картина. Кульминация на теме монолога Тараса («Ты, Андрей...»).

Пятая картина. Симфоническое заключение (пожар фашистского штаба), представляющее собой монтаж различных лейтмотивов.

Седьмая картина. а) Лирическая интермедия после сцены Насти и Павки. б) Шествие на казнь (патетическое звучание комсомольской песни с последующим затуханием).

Все эти эпизоды совпадают с переломными моментами в развитии действия. Они концентрируют важный тема-

тический материал и отличаются яркой эмоциональностью

Огромный интерес представляет в «Семье Тараса» широко и умело разработанная тембровая драматургия. За неимением места ограничусь лишь одним примером — из второй картины.

Тарас, Ефросинья, Антонина, запершись в своем доме, тревожно прислушиваются к каждому шороху. Стук в дверь. Кто это? Неужели немцы?! В оркестре — быстрые пассажи альтов. Их тембр в низком регистре производит необычайно жуткое впечатление. Затем — трель фагота на звуке до большой октавы. Я не могу припомнить другого примера трели этого инструмента в такой tessiture. Фагот очень сильно передает мгновенно возникшее чувство смертельного страха, ужаса. Сейчас произойдет катастрофа! Но через мгновение выясняется, что ничего страшного пока еще нет — стучалась Настя.

Есть в драматургии «Семьи Тараса» отдельные просчеты, но почти все они мало существенны. В некоторых местах композитор и либреттист стремятся дополнительно пояснить то, что и так ясно; возникают длинноты, драматургически «пустые» кадры. Так, в первой картине едва ли нужны декларативные фразы Степана, более уместные на трибуне, а не в житейских условиях (заметим, что русскому человеку вообще не свойственна любовь к «громким словам»). В третьей картине несколько затянута сцена с партизанами (она и по качеству музыки не принадлежит к лучшим страницам оперы, хотя партизанская песня очень хороша). Слишком много разговоров перед ариозо Тараса в четвертой картине. Мало что дает диалог двух фашистских офицеров (шестая картина). Есть ненужные детали в начале седьмой картины.

Но самая большая неудача — музыкально неубедительный, внешний финал. Его главные слагаемые — торжественные, но холодноватые хоры-славления и монолог Тараса. Формально хоровая часть напоминает финалы многих наших классических опер. Однако она не воспринимается как органическое завершение драматургической концепции. Советские люди с безграничным восторгом и ликованием встречали армию-освободительницу. Но для того, чтобы передать эти чувства, не следовало устраивать подобие парада, с неизбежной в оперных концовках такого рода статикой и концертностью. Здесь сказались неверные, догматические нормы оперной (и не только

оперной) эстетики. Тогда было принято чуть ли не каждое большое произведение заканчивать торжественным помпезным финалом, независимо от того, насколько подобный финал был художественно оправданным и нужным. И Кабалевский в «Семье Тараса» не избежал весьма распространенных тогда музыкально-драматургических приемов, что, разумеется, не пошло на пользу произведению.

В последней картине отдельные персонажи тускнеют, обесцвечиваются. Это относится и к главному герою — Тарасу. Начало его монолога («Слушайте, люди!») более удачно. Но конец музыкально невыразителен. Видимо, это связано с некоторой риторичностью и натянутостью литературного текста. Еще далеко не закончена Великая Отечественная война, а Тарас уже говорит о том, что мы безусловно разгромим врага в новой войне, если нам ее навяжут! Намерение авторов оперы бросить взгляд в будущее понятно; но сделать это надо было иначе.

Нельзя одобрить и «победоносный» выход Андрея, который одной фразой декларирует свое внутреннее пере рождение. Живой человек здесь исчезает; остается схема оперного героя.

Говорят, что конец — делу венец. И все же во многом неудавшийся конец «Семьи Тараса» не может существенно ослабить впечатление от всей оперы.

Теперь несколько слов о персонажах этого произведения.

«Семья Тараса» — опера, где все главные действующие лица — представители нашего славного рабочего класса. Это обстоятельство имеет большое принципиальное значение. Оперное искусство прошлых лет не знало подобных героев. Если крестьянин имел доступ на оперную сцену, то рабочий никогда на ней не появлялся.

В опере Кабалевского раскрывается столь близкая ему тема разных поколений, отцов и детей. К старшему поколению относятся Тарас, Назар, их безымянные товарищи, Ефросинья, дед Семен (лесник); к поколению детей принадлежат Настя, Степан, Андрей, Антонина, Павлик и другие комсомольцы.

О двух поколениях говорит музыка увертюры. В ней наряду с лейтмотивами общего значения звучат лейттемы,



относящиеся непосредственно к молодежи. Лаконичная ко-  
да — это как бы боевая переключка отцов, старых комму-  
нистов, и продолжателей их революционного дела — де-  
тей. Первоначально звучит тема Тараса; ей отвечает тема  
комсомольской клятвы.

Начиная с первой картины разворачивается повество-  
вание о совместной борьбе разных поколений во имя на-  
шего правого дела. Показательно в этом смысле сопостав-  
ление двух смежных картин — пятой и шестой. Пятая  
картина — подвиг молодежи; шестая картина — подвиг  
старой рабочей гвардии.

Характеризуя две основные группы персонажей, Каба-  
левский пользуется различными выразительными средст-  
вами. Музыкальные образы Тараса, Ефросиньи в значи-  
тельной мере вырастают из мелоса, родственного русско-  
му классическому ариозному стилю (имеется в виду преж-  
де всего вокальный стиль Мусоргского). Здесь ощущается  
связь со старой народной песенностью. Особенно заметна  
она, например, в дуэте Тараса и Ефросиньи, когда они  
оплакивают Настю. Интонационно, ритмически дуэт бли-  
зок к русским протяжным песням, песням-причитаниям.  
Песня Назара построена на очень простых оборотах явно  
фольклорного происхождения, а куплетная вариацион-  
ность ведет свое начало от типичных форм нашей оперной  
классики. Песня лесника («Подле речки на бережку») —  
народная мелодия, претворенная опять-таки в плане клас-  
сического вариационного развития.

Как я уже говорил, образы старых рабочих связаны  
также с интонационной сферой песен революции. В наи-  
большей мере близок к ней мужской хор из шестой кар-  
тины («Если нам сейчас пред врагом стоять...»). Фраза  
Тараса — «Как на баррикадах опять стоим»... — живо  
напоминает нам о великих традициях революционных  
битв. Картина кончается победным звучанием «Интерна-  
ционала». Рабочие, на которых уже наведены авто-  
маты, поют коммунистический гимн. Это одна из важней-  
ших кульминаций оперы. «Интернационал» органически  
вплетается в музыкальную ткань шестой картины. После  
слов немецкого полковника — «Расстрелять! Erschies-  
sen! — в репликах хора рабочих («Не бойся, товарищи!»)  
и последующем оркестровом эпизоде намечается четко рит-  
мованная квартовая интонация, предвосхищающая затакт  
«Интернационала». На той же интонации основаны воз-

гласы раненого Тараса — «Держись, старики! Не сдавайтесь!», — подкрепляемые энергичными аккордами оркестра. Здесь уже со всей определенностью выявлен квартетный мелодический ход — соль—до; с этого затакта и начинается в опере пролетарский гимн. А действие не останавливается. В первые же фразы «Интернационала» врываются реплики перепуганного немецкого офицера: «Господин полковник! Час назад... русские... прорвали фронт!». Литавры, фаготы в низком регистре имитируют гул приближающихся советских самолетов. В мощный ликующий припев гимна включен фрагмент лейтмотива сопротивления и подвига. Благодаря всем этим приемам музыка «Интернационала» глубоко вращается в произведение.

Образы Насти, Павки и других комсомольцев обрисованы мелодиями, близкими к советским молодежным песням и специфическими «молодежными» интонациями, не связанными непосредственно с песенным жанром. В них слышится порой почти детская непосредственность, даже наивность и вместе с тем — романтический порыв души навстречу опасностям, грядущему счастью. Романтическая окрыленность свойственна комсомольской песне, лейтмотиву мечты; она ощущается в музыкальном облике Насти, в первой арии Павлика.

Тарас и Настя — наиболее удавшиеся Кабалевскому образы. Образ Тараса — внутренне значителен, глубок. Композитор передал силу духа этого старого мастера, силу его негибкой воли, безграничную преданность советской родине. Правда, есть в его партии бледные места. Но их заслоняют такие эпизоды, как ариозо в сцене с Андреем, гордый ответ гитлеровцам в шестой картине. Здесь Тарас показан «во весь рост». Он предстает перед нами как настоящий советский гражданин и патриот.

В развитии образа Насти Кабалевский достиг еще большей цельности. Сцена Насти с Павликом (седьмая картина), ее ариозо, сцена ее героической гибели — лучшие страницы оперы.

В партии Степана более удачно его ариозо из третьей картины, хотя оно написано неровно. К сожалению, деклативность и недостаточная музыкальная индивидуализированность обедняет этот образ. Очень жизненно и драматично передан рассказ Андрея. О том, как неубедительно показан этот персонаж в конце оперы, я уже говорил.

Из женщин выделяется Ефросинья. Она хорошо обрисована

сована в арии (вторая картина), в дуэте — молитве с Антониной, в скорбной сцене оплакивания дочери.

Образ Антонины в общем бледноват; композитор уделил ему мало внимания. В партии этого персонажа выделяется лишь трогательная колыбельная (с некоторыми отголосками стиля Мясковского).

«Семья Тараса» менее всего может быть названа речитативной оперой. Наряду с речитативом в ней широко представлены песенный и ариозный стили. Обращение Тараса к Андрею — пример широкой длительно развертывающейся вокальной мелодии, с плавными волнами нарастаний и рельефно выделенными кульминациями.

Ну, а «мелодическая недопетость»? Да, она ощущается там, где вокальная партия становится нейтральной, безличной. Обратимся к арии Степана. Есть в ней такое место:

Allegro

Без отдыха, без сна хо. дил я по до.  
рогам, си. дел но. ча ми у чу. жих кост.  
ров Жад. но вни. мал на. род не. по. ко.  
рен. ный сл. ву на. шей прав. ды!

Восходящее движение по ступеням хроматической гаммы не имеет интересного мелодического рисунка и потому не выразительно. Лишь в 5—8 тактах мелодия становится певучей; но затем она вновь растворяется в бесцветных хроматизмах.

Монолог Тараса из второй картины построен на его лейтмотиве. Тут нет «общих мест». Однако чувствуется какая-то скованность мелодии. Композитор словно боится оторваться от основных тематических оборотов, он подобен мореплавателю, который держит ближе к берегу и не решается выйти в открытое море. Можно понять, почему

это происходит. Кабалевский нашел правдивую интонацию и «держится» за нее. Действительно, монолог интонационно правдив. Но ему недостает размаха, внутренней свободы. А между тем долго сдерживаемые чувства Тараса должны были здесь прорваться неудержимым потоком.

Иногда в вокальных партиях дает себя знать инструментализм музыкального мышления. Вторая ария Павки частично построена на инструментальных оборотах, мало благодарных для певца.

Вместе с тем нельзя не учитывать, что перед современным оперным композитором порой встают такие задачи, которые невозможно решить старыми средствами, находящимися в рамках привычных оперно-вокальных стилей. Нельзя все время оглядываться на классика, поучая композитора-современника: «Чайковский здесь сделал бы не так, как вы, а иначе». Новые темы, образы, ситуации могут потребовать новых решений проблемы вокально-мелодической выразительности.

Вспомним лирическую сцену Насти и Павки из седьмой картины. Этот эпизод критиковали даже те, кто в целом очень положительно и верно оценивали оперу Кабалевского. Г. Келдыш писал: «...недостаток широкого мелодического дыхания особенно ощущается в некоторых лирических эпизодах, например, в последней сцене Насти и Павки, получившейся при всем обаянии юношеской чистоты и свежести несколько холодноватой и чересчур сдержанной по выражению»<sup>1</sup>.

Ту же мысль высказывала Л. Полякова: «При всем музыкальном обаянии, все же чрезмерная робость выражения чувства граничит в этой сцене с холодностью, порожденной речитативным складом вокальных партий. А ведь Настя и Павка — по возрасту ровесники Татьяны и Ленского, которым композитор поручил яркие, мелодически и эмоционально насыщенные высказывания о своих чувствах»<sup>2</sup>.

Позволительно спросить: ну, а если Татьяна и Ленский очутились бы в таких условиях, как и герои «Семьи Тараса», как бы они тогда пели?

---

<sup>1</sup> «На пути оперного реализма». «Советская музыка», № 3, 1951.

<sup>2</sup> «Воплощение драматургического конфликта в операх «Семья Тараса» и «Молодая гвардия». Сборник «Советская музыка», М., Музгиз, 1954, стр. 402.

Настя и Павка говорят о своих чувствах; но ведь это не совсем обычное любовное свидание! Враги рядом, в двух шагах. Каждую минуту они могут ворваться в комнату, и тогда гибель Насти и Павлика неизбежна. Кругом полыхает пожар войны, льются реки крови... Настя останавливает Павку: «Не надо... Сейчас о своем счастье не надо думать, Павлик...». Хорошо любить друг друга, но сейчас надо наступить на горло любовной песне. Что же получилось если б композитор сочинил традиционный любовный дуэт? Получилась бы фальшь, а истинная художественная правда отсутствовала. Известная сдержанность, недоговоренность, недопетость тут не только уместна, она необходима. И она не помешала Кабалевскому написать очень хорошую музыку. Примечательно, что Г. Келдыш и Л. Полякова находят в этой сцене «обаяние юношеской чистоты и свежести». Это качество отсутствовало бы, если б музыка действительно была «холодной». Холодность и обаяние первой любви — две вещи несовместимые.

В заключение этого очерка я хочу еще раз коснуться вопроса о традициях. Связь «Семьи Тараса» с традициями русской оперной классики несомненна, как несомненны и плодотворные результаты этой связи. Но нельзя отрицать и положительного влияния оперной драматургии Прокофьева. Раньше об этом не писалось, поскольку констатация этого факта была почти равносильна обвинению в формализме. Между тем Прокофьевым навеяны и некоторые особенности драматургического строения оперы Кабалевского, и некоторые речитативные штрихи, и отдельные интонационно-гармонические приемы. Я говорил в первой главе о том, что музыкальный образ Насти некоторыми своими гранями родствен образцу Наташи из прокофьевской «Войны и мира». Во всем этом сказывается современность музыкального стиля произведения.

Трудно быть пророком, когда речь идет о судьбах той или иной новой оперы. Мне все же думается, что опера Кабалевского, посвященная непокорившимся советским людям, займет место среди неумирающих музыкальных произведений эпохи социализма.

Закончив «Семью Тараса», Кабалевский долго искал новый оперный сюжет. Ему хотелось написать оперу о советской молодежи. Но сюжета такого рода он не нашел и обратился к «Бронепоезду 14-69» Вс. Иванова.

«Я писал «Бронепоезд» с упоением, — рассказывает Вс. Иванов. — В основу пьесы положен подлинный факт, о котором я прочел в одной из красноармейских газет времен гражданской войны. Сухую газетную заметку или короткий очерк — уж не помню, что именно, — я расширил в своем воображении благодаря рассказам красноармейцев и партизан, видевших лично героев моего будущего «Бронепоезда»<sup>1</sup>.

И повесть, и пьеса «Бронепоезд 14—69» уже давно вошли в число общеизвестных произведений советской литературы. Художественный театр, поставив к десятилетию Октября эту пьесу, создал изумительный спектакль — глубоко правдивый и романтический. Исполнителями главных ролей были лучшие артисты МХАТа — Качалов, Хмелев, Тарасова, Кедров, Баталов.

Оперу «Никита Вершинин» по либретто С. Ценина Кабалевский закончил в 1954 году. Ее поставил Большой театр. Сценическая жизнь оперы была непродолжительной. Вскоре автор задумал новую редакцию этого произведения.

Можно ли говорить о «Никите Вершинине», как о неудавшейся опере? Конечно, нет! Она обладает большими достоинствами и во многих отношениях выше ряда других советских опер. Но есть в ней и серьезные недостатки. Отчасти они связаны с тем, что композитор не всегда выбирал наиболее верные пути для решения стоящих перед ним творческих задач.

В литературе о «Вершинине» указывалось на близость этой оперы к «Семье Тараса». Близки друг другу многие образы, ситуации. И тут и там — война, партизаны; Никита Вершинин, так же как Тарас, первоначально пытается «отсидеться» в своем доме, но потом втягивается в водоворот событий. Пеклеванов напоминает Степана, Катя — Настю. Лейтмотив белогвардейцев и интервентов очень близок к теме фашистских захватчиков из «Семьи Тараса». Во всем этом есть и положительные и отрицательные стороны. Композитор работал в области, хорошо ему известной, он мог опираться на накопленный им опыт. Так, уже будучи автором ряда партизанских песен, он сочинил еще одну хорошую песню этого типа. Я имею в виду хор

---

<sup>1</sup> Всеволод Иванов. Пьесы. От автора. «Советский писатель». М., 1954, стр. 4.



«Ой, тайга»; сначала он звучит спокойно и мягко, в медленном движении, а потом (сцена, когда партизаны преграждают путь бронепоезду) приобретает экспрессию и динамическую остроту. Вместе с тем в «Вершинине» Кабалевский порой повторяет себя, и это не идет на пользу произведению.

Много внимания уделил автор центральному герою оперы — Никите Вершинину. В его речитативах, песенных эпизодах, в большой арии из четвертой картины композитор стремился выпукло охарактеризовать эту широкую богатырскую натуру. Вершинин вышел из самой что ни на есть толщи народной, он крестьянин, охотник, таежный житель, кряжистый, крепкий и телом и духом. Человек с большим природным умом, он пользуется в народе авторитетом; вот почему революционный штаб поручил Вершинину командовать партизанским войском. Музыка все это передает; рисунок образа точен, и краски положены верно. И все же чувствуется, что Кабалевский не вполне сроднился с этим персонажем. Его музыкальный портрет носит слишком общий характер; не хватает ярких индивидуальных черт. Иногда Вершинин слишком напоминает по музыке Тараса и некоторых персонажей русских классических опер (начиная с Ивана Сусанина).

Создавая образ Пеклеванова, Кабалевский, по-видимому, хотел преодолеть общие недостатки, которыми отмечены аналогичные образы партийных руководителей в ряде советских опер. Мы чувствуем стремление композитора сделать этот образ возможно более живым, человечным. Пеклеванов не только агитирует — он мечтает, любуясь морским простором, сердечно беседует с женой, поддерживая ее на трудном и опасном пути борьбы за революцию. В вокальной партии Пеклеванова, как и в партии Степана, наиболее удачна первая ария (вторая картина). Хорошо, что при своем появлении Пеклеванов не говорит «громких слов». Его первая фраза, обращенная к Вершинину, звучит очень естественно и просто: «Простите, задержали малость... куда ни сунься, всюду патрули». Достоинства арии связаны с ее действенным характером: Пеклеванову необходимо убедить Вершинина принять активное участие в революции. Музыка крайних частей арии (ее форма трехчастна) полна волнения, порыва. В средней части звучит светлая, типично русская мелодия. Это — один из важнейших лейтмотивов оперы. Его значение вы-

ходит далеко за пределы характеристики Пеклеванова. Возникая много раз в различных ситуациях, эта тема воспринимается как символ того прекрасного будущего, во имя которого живут и умирают коммунисты. Кабалевского упрекали за то, что этот лейтмотив по своему эмоциональному содержанию является не героическим, а скорее лирическим и поэтому якобы не подходит для такого персонажа, как Пеклеванов. Да, героики в этой теме нет, но она глубоко человечна; ей свойственна романтическая окрыленность. В последней же картине (сцена революционного восстания) лейтмотив переосмысливается и приобретает героические черты.

После описанной сцены мы надолго расстаемся с Пеклевановым и вновь встречаемся с ним в предпоследней картине (сцена в фанзе). Картина эта в плане общего драматургического развития не очень нужна и излишне замедляет ход действия. Но без нее «портрет» Пеклеванова был бы явно недописан. К сожалению, седьмая картина — наименее удачна. Она не достаточно интересна по музыке и, по-видимому, сочинялась без большого увлечения. Образ Пеклеванова становится расплывчатым, теряет художественные качества, присущие ему во второй картине. Его лирическая ария оставляет двойственное впечатление. Найден верный эмоциональный тон, но мелодия мало рельефна; преобладают «общие места».

Совсем бледной получилась сцена Пеклеванова с членами революционного подпольного штаба. Эпизоды, в которых участвуют Пеклеванов и его жена, давали композитору благодарный сценический материал; и все же, несмотря на отдельные удачи, эта музыка ниже возможностей Кабалевского.

Сцена смерти Пеклеванова в конце оперы — сильная, запоминающаяся страница. Здесь вновь звучит лейтмотив грядущего народного счастья.

Тонко намечен музыкальный образ Кати — дочери Вершинина (у Вс. Иванова этот персонаж отсутствует). Особенно полно образ Кати раскрывается в дуэте с Василием Энзовым (четвертая картина). Музыкальный рисунок прозрачен, как бы выполнен акварелью. Изящная трепетная тема-лейтмотив умело варьируется, обогащаясь новыми эмоциональными оттенками. Но, начиная примерно с середины оперы, этот образ не находит себе места в постепенно развертывающейся драматургии. Поэтому компози-

тору и либреттисту не удалось показать Катю как подлинную героиню, мужественную участницу партизанской войны.

В «Семье Тараса» подвиг Насти — сильнейшая, захватывающая кульминация произведения. А подвиг Кати, когда она встает рядом с отцом на рельсы, чтобы погибнуть под колесами бронепоезда, в общей суматохе мало заметен, тем более, что во всей этой картине Кате поручена лишь одна короткая фраза («Здесь я, батя!»). Затем она уже не появляется на сцене, и мы даже не знаем, погибла она или осталась в живых.

Син Би-у сразу же завоевал симпатии зрительного зала. Хотелось сказать: «Какой душевный человек!». Композитор нашел для этого персонажа свежие музыкальные краски. Его сравнительно небольшая партия отличается стилистическим единством. Кабалевский воспользовался китайскими мелодиями; тембры английского рожка, кларнета и других деревянных духовых инструментов выделяют этот образ из всего остального музыкального материала.

Много внимания уделил Кабалевский Незеласову. Это не рядовой белогвардеец. Он деятельнее штабных генералов, которых он презрительно называет «золоченым сбродом». Коварный и опасный враг, Незеласов люто ненавидит народ. Но в его истерической ненависти — не сила, а слабость «белой гвардии», обреченной историей, доживающей свои последние дни. Он сознает близость конца и в тоже время петушится, мнит себя «спасителем России». Его ария (вторая картина) всем своим интонационно-гармоническим строем передает уязвленность самолюбия этого непризнанного мессии, его фанфаронство и чувство страха перед неизбежной расплатой. Но особенно большое впечатление производит шестая картина. Кабалевский говорил, что эта картина создавалась не без влияния известного полотна Кукрыниксов — «Конец», изображающего последние часы правителей гитлеровской империи. Партизаны остановили брочепоезд. Командирский вагон стал для Незеласова и Обаба мышеловкой. Незеласов в расстегнутом мундире, его волосы всклокочены; в глазах — безумие. Квинтэссенция этой сцены замечательно передана многократно звучащими в оркестре интонациями, повторяющими терцию:

Moderato



Кажется, будто тикают испортившиеся часы; они вот-вот остановятся. Их маятник отсчитывает последние минуты жизни людей, которые духовно уже мертвы.

В этой мастерски написанной сцене вновь проявилось умение Кабалевского воплощать психологически острое содержание. Музыка запечатлела внутреннюю опустошенность Незеласова, смертное томление его души. «Все пропало... все погибло...», и тут же — безумная надежда на спасение, запоздалое, бессмысленное хвастовство — последние вспышки огня, который вот-вот погаснет. И как гармонирует с настроением сцены «цыганский романс» Незеласова «Догорают последние свечи». Авторы ранних советских опер тоже пользовались «цыганщиной» для изображения белогвардейцев (укажу хотя бы на оперу С. Потоцкого «Прорыв»). Но там получалась примитивная карикатура, а здесь нет и тени шаржировки. «Цыганский романс» становится средством воплощения психики врагов, исторические судьбы которых уже догорают.

Неврастенику Незеласову противопоставлен Обаб. Это не столь «сложная» натура. Сын кулака, Обаб с презрением относится к переживаниям Незеласова. «Мне не с жизнью, мне с землей прощаться трудно... С моей землей, с моим хозяйством... Все беднота растащит...». Его лаконичные реплики звучат грузно, тяжело и фатально.

В «Никите Вершинине» народные сцены занимают гораздо больше места, чем в «Семье Тараса». Вся третья картина представляет собой народную сцену с участием Син Би-у, Кати, Вершинина. Крестьяне тяжело пережи-

вают обрушившееся на них горе: интервенты подожгли деревню. «Дотла спалили, ироды, людей не пожалели». В конце картины по призыву Вершинина народ подымается на борьбу за Советскую власть. Еще более масштабно по замыслу изображение партизанского лагеря в четвертой картине. Она открывается своего рода партизанским парадом. Здесь использованы революционные песни — «Командиры, наши славные бойцы» и «По сибирским тайгам и долинам». Наряду с простыми песенными эпизодами есть тут и полифонические хоровые ансамбли. Во второй половине картины показан митинг, он сменяется лихой песней фольклорного происхождения («Богачу-кулаку нынче плохо спится») — за ней следуют пляски. Картина заканчивается сценой боевой тревоги: группа партизан, посланная взорвать железнодорожный мост, не выполнила задания, и теперь надо любой ценой остановить бронепоезд...

В народно-массовом хоровом жанре написаны также следующая, пятая картина (на железнодорожной насыпи) и восьмая картина (революционное восстание во Владивостоке).

Мне уже приходилось говорить о том, что творческая индивидуальность Кабалевского не вполне соответствует задаче воплощения образов героического народного эпоса. И это сказалось на том, как отобразил композитор монументальные образы партизанского движения на Дальнем Востоке. Тамошние партизаны были настоящими богатырями. «На медведей с рогатиной ходили, тигров таежных брали, как котят», — говорит о себе и своих товарищах Вершинин. Для изображения таких людей, окружающей их тайги, океана требовались особые масштабы, особый размах. Кабалевскому не удалось в полной мере передать стихийную мощь эпических образов повести Вс. Иванова. Особенно это чувствуется в третьей и четвертой картинах. Здесь не хватает темперамента, широты, богатырской силы.

Пятая картина заслуживает особого внимания. Она включает в себе генеральную кульминацию оперы. Ситуация очень драматична и дает возможность композитору создать волнующую сцену.

Белогвардейский бронепоезд должен быть остановлен. Но как это сделать? У Вс. Иванова Син Би-у ложится на железнодорожный путь; он гибнет, но бронепоезд останавливается. В опере Кабалевского все партизаны во главе

с Вершининым преграждают путь стальному чудовищу. При этом допущен сценический просчет, который, впрочем, нетрудно устранить. В начале картины Вершинин приказывает: «Вали тайгу! Руби деревья! Завалим путь!». Партизаны возражают: «Не успеть, Никит Егорыч! Совсем уж близко!». Далее идет длинная сцена: Вершинин убеждает партизан встать на рельсы. «Пусть в нашей крови захлебнется!». Конечно, оперный жанр имеет свои законы, свои условности. И все же зрители начинают чувствовать, что происходит нечто не вполне естественное. Бронепоезд, видимо, еще далеко. Партизаны вполне успели бы повалить на полотно хотя бы одно дерево или рвануть железнодорожный путь гранатой, или своротить рельс ломом. Вместо этого несколько десятков вершининских богатырей беспомощно топчутся на месте и пререкаются со своим командиром, не зная, что предпринять. По непонятной причине либреттист не воспользовался сюжетным мотивом, который есть у Вс. Иванова и который объясняет неизбежность человеческих жертв: партизанам надо, чтобы захваченный ими бронепоезд был в полной исправности; они поедут на нем громить врагов революции. Вот почему нельзя пустить его под откос.

Независимо от сюжетных неувязок, второй — кульминационный раздел картины заслуживает большой похвалы. Превосходно передано музыкой стремительное движение приближающегося бронепоезда. Быстрые триоли в низком регистре дают почти зрительное ощущение врашающихся колес:

*Allegro*





Далее на этот фон накладываются унисонные сигналы, причем октавы, расщепляясь, переходят в нону, септиму (имитация паровозного свистка). Триоли сменяются еще более интенсивным движением шестнадцатыми в сочетании с вражеским лейтмотивом. Напряжение растет. Сквозь ночную тьму несутся сотни грохочущих смертоносных тонн металла, направляемых злой волей контрреволюции. На их пути встает тайга, встает армия Вершинина. Люди, их стальная воля сильнее огнедышащего страшилища! Хор «Тайга», звучавший в четвертой картине медленно, широко, задумчиво, здесь возникает как боевая песня, полная отваги, презрения к смерти. Второй музыкальный план — приближающийся гул, железный бег бронепоезда — символизирует бездушную жестокую силу и вместе с тем динамизирует хоровую песню, придавая ей необыкновенную действенность:





Надвигающиеся лучи паровозных фар освещают партизанское войско. Музыкальное движение после огромного разгона как бы упирается в резкую протянутую гармонию (b-des-e-f-a). Сцена погрузилась в тьму. Начинается симфонический антракт, рисующий бой за бронепоезд.

Описанная сцена ярко и образно раскрывает основной конфликт оперы. Кабалевский прибегнул к принципиально новым музыкально-драматургическим средствам, которые помогли ему воплотить главную идею произведения.

Высокую оценку следует дать замечательному хоруреквиему из шестой картины.

В последней картине композитор нашел более верное решение проблемы оперного финала по сравнению с «Семьей Тараса». Он отказался от торжественно статичного хорового апофеоза. Финальная картина насыщена действием, борьбой. И даже последние слова, слова Вершинина, подчеркивают мысль о том, что полная победа еще не завоевана. (Вершинин командует: «Бронепоезд к бою готов! За революцию! Из всех орудий! Огоны!»). Конфликтность драматургии не ослабевает, а, напротив, обостряется. Отсюда — драматизм музыкально-сценического повествования.

Музыка рисует переход от «мрака к свету», от томительной ночи, хмурого утра и тревожного ожидания к восстанию, революционной буре.

В начале картины тихо, затаенно звучат отголоски песен и маршей революции. Постепенно в оркестре кристаллизуется мотив песни «Смело, товарищи, в ногу» (ей принадлежит существенная роль в музыкальной драматургии этой картины: ее поют за сценой рабочие в то время, как умирает Пеклеванов).

Хорошо гармонирует с общим настроением и смыслом начальной сцены хоровая песня «Трансваль, Трансваль, страна моя!». Кабалевский ввел ее в оперу, поскольку она была тогда очень популярна на Дальнем Востоке. Линию революционной песенности продолжает лаконичный и темпераментный хор «Нам ли сейчас о горе нашем думать» (в сцене со стариком Филоновым, который в решительный момент отказался давать гудок — сигнал к восстанию).

Вносят тяжело раненного Пеклеванова. «Братцы! Поднимай восстание!» — кричит пристыженный Филонов. Развертывающаяся далее «симфония гудков» служит переходом к следующей большой сцене. Сделан этот эпизод мастерски. Гудки в разных регистрах наслаиваются постепенно, образуя шестизвучную гармонию неполного дважды цепного лада (es-g-fis-a-cis-c). Это единственный в опере случай применения столь сложного гармонического комплекса.

Сцена восстания менее удачна: ее музыка излишне фрагментарна и не свободна от поверхностной иллюстративности. Видимо, здесь нужно было достичь большей симфоничности и непрерывности музыкального «действия».

Кабалевский отказался на сей раз от более обычного хорового завершения оперы, хотя в данной ситуации оно было вполне возможным. Опера заканчивается оркестровой кульминацией на теме грядущего светлого мира. Как я уже говорил, композитор придает здесь этой лирико-романтической мелодии героическое, победное звучание. Оно особенно подчеркнуто мотивами из только исполнявшейся закулисным хором песни «Смело, товарищи, в ногу». Эти мотивы контрапунктически соединяются с главной темой и активизируют ее своим энергичным ритмом.

В итоге, несмотря на качественную неравноценность музыки, финал «Никиты Вершинина» заслуживает высокой оценки.

И по характеру музыкального языка, и по композиционно-драматургическим приемам «Вершинин» — опера, менее «свободная», новаторская, и более традиционная в сравнении с предыдущими оперными произведениями того же автора. Музыкальному изложению порой свойственна некоторая академическая строгость. Преобладает широкая кантилена. Речитатив вводится в умеренных до-

зах, причем благодаря своему певучему складу он часто приближается к ариозному стилю. Композитор не избегает довольно обычных мелодических оборотов, которые типичны для вокально-оперного стиля Глинки, Мусоргского. Гармония, неизменно богатая, интересная, вместе с тем не отличается особенной новизной. Часто пользуясь закругленными формами, Кабалевский придает особое значение форме большой, развернутой арии (подобного рода «номера» в его предыдущих операх почти не встречались; там вместо больших традиционных арий были сравнительно небольшие ариозо, ариетты, песни и свободно построенные вокальные монологи). Укажу на арию-рассказ Энобова (первая картина), арию жены Вершинина Настасьи (первая картина), арию Незеласова (вторая картина), две арии Пеклеванова (вторая и седьмая картины), арию Вершинина (четвертая картина). К числу традиционных оперных форм относятся также любовный дуэт Кати и Энобова, некоторые хоровые эпизоды, партизанские танцы (балетный дивертисмент).

Кабалевский явно стремился к тому, чтобы в его новой опере было побольше кантленного пения, и он достиг своей цели. Пения здесь действительно много. Артистам есть где развернуться и показать свои силы. Вокальные партии не только удобны, но и выигрышны. Создается впечатление, что автор полностью учел критику по поводу вокального стиля «Семьи Тараса». Уж теперь-то его нельзя упрекнуть в «недостаточной широте мелодического дыхания», в «мелодической недопетости», преобладании речитатива! Теперь не скажешь, что у него мало арий и вообще закругленных «номеров»!

Все это так. Но есть тут и обратная сторона медали. Традиционность формы не во всем пошла на пользу. Местами она породила ненужную статику, излишнюю замедленность музыкально-драматургического развития.

Я говорил о длиннотах в «Семье Тараса». Там они были мало существенны. Более ощутимы длинноты в «Никите Вершинине». Они вызваны чрезмерным количеством «концертных» закругленных форм, а также тем, что музыкально-сценическое повествование становится иногда слишком обстоятельным, подробным. От этого пострадала драматургия четвертой картины (партизанский лагерь), получившаяся рыхловатой и малодейственной. После весьма пространныго любовного дуэта следует растянутая

сцена митинга, потом песня Вершинина с хором, потом танцы, потом большая ария Вершинина. Действие надолго выключается. И хотя в постановке Большого театра танцы были выпущены, ощущение заторможенности музыкально-сценического движения не исчезло.

Слишком медленно разворачивается начальная сцена пятой картины (на железнодорожной насыпи), о чем был уже особый разговор. Неоправданно длинна сцена в фанзе. Затянут эпизод с Филоновым в последней картине.

Нелишне отметить, что удачнейшие сцены оперы — конец пятой картины (партизаны преграждают путь бронепоезду) и начало шестой (душевная агония Незеласова) — написаны свободно, вне строгих конструктивных норм.

Я не умаляю выдающихся достоинств многих арий и других закругленных номеров «Никиты Вершинина». И все же формы «Семьи Тараса» современной, динамичней и в этом смысле более соответствуют сюжету, взятому из советской действительности.

Есть люди, которые считают, что оперное искусство должно оставаться примерно таким, каким оно было и раньше (речь идет о форме, стиле, выразительных средствах); что публика отвергает новаторские искания в этом жанре, требуя сохранения старых, привычных приемов. Если б такие утверждения вполне соответствовали истине, «Никита Вершинин» имел бы больший успех, нежели «Семья Тараса», — ведь «Вершинин» написан более «классично» в смысле следования старым образцам. На самом же деле широкая аудитория «Семью Тараса» оценила выше. Значит, решение оперной проблемы не только в том, чтобы идти за классиками...

Мы еще не знаем, какой будет новая редакция четвертой оперы Кабалевского. Когда она возникнет, многие из моих критических замечаний, возможно, отпадут. Во всяком случае, нельзя не пожелать, чтобы «Никита Вершинин» вернулся в строй. Он это заслужил. Новое рождение талантливой оперы несомненно обогатит наш советский оперный репертуар.

\* \* \*

Кабалевскому не удалось пока написать оперу о советской молодежи. Этой теме посвящены его балет и оперетта.

Автор «Брюньона», «Семьи Тараса» и «Вершинина» имеет все данные, чтобы стать не только оперным, но и балетным композитором. Он умеет писать хорошую танцевальную музыку — об этом свидетельствуют, например, некоторые страницы его опер. Тяготение композитора к изяществу, грациозности, разнообразию и остроте ритма опять-таки говорит о том, что ему следует испытывать свои силы в балетном жанре.

Единственный его балет — «Золотые колосья» — писался для декады белорусского искусства (1940 г.). Премьера балета не состоялась. Началась война, и партитура погибла в Минске. Сохранились десять фрагментов, изданных Музгизом в фортепианном изложении.

Либретто «Золотых колосьев» было написано Е. Помещиковым и А. Ермоловым по известному фильму «Трактористы». «Таким образом, «Золотые колосья» являются хореографической комедией из жизни советской колхозной деревни, — писал В. Городинский. — Действующие лица балета — рабочие и работницы совхоза, трактористы, веселая деревенская молодежь...»<sup>1</sup>.

Композитор смело избрал совсем еще не проторенный путь. Ведь даже теперь задача создания современного по содержанию балета далеко еще не решена. Тем более трудно было ее решать в предвоенные годы, когда, помимо «Счастья» А. Хачатуряна, не было сколько-нибудь удачных опытов воплощения современной темы в этом жанре. А Кабалевский еще усложнил задачу тем, что решил писать «хореографическую комедию»!

Нет смысла гадать, насколько убедительным получился бы балет, если бы он был закончен и поставлен. Посмотрим, что из себя представляют опубликованные фрагменты.

Кабалевский и в этом произведении остался верен себе. Мы узнаем черты его стиля, проявившиеся и в лирических эпизодах — очень мелодичных, солнечных, «весенне-летних», — и в эпизодах живых, бойких, скерцозных.

Вместе с тем композитор стремился передать некоторые черты белорусской народной песенности. Он ввел в балет мелодии «Бульбы» (разработанной в виде вари-

---

<sup>1</sup> Предисловие к избранным отрывкам из балета «Золотые колосья». М.—Л., Музгиз, 1940.

ций), «Левониhi», «Крыжачка»; создавая собственные темы, ориентировался на белорусский народно-интонационный строй.

Музыкальный язык в «Золотых колосьях» значительно проще, чем, например, в «Кола Брюньоне» (который был написан незадолго до балета). По-видимому, автор сознательно хотел быть возможно более понятным, потому избегал сложных гармонических построений, полифонических и фактурных «хитростей». Впрочем, и здесь Кабалевский не утратил современность музыкального мышления: она сказывается уже в первых тактах оркестрового вступления:



Конечно, проще всего было бы дать в первом такте тоническое трезвучие. Но как это ни странно «с первого взгляда», трезвучие здесь решительно «не звучит». Кабалевский находит выдержанную диссонантную гармонию из двух кварт, которая тянется почти пять тактов, несмотря на то, что чередующиеся в разных регистрах мотивы как будто требуют соответственной смены гармоний. Этот не совсем обычный аккорд ведет свое происхождение от гармошечных переборов, совмеща в себе первую и вторую ступени (В. Городинский усматривал тут влияние «Петрушки» И. Стравинского, где гармошечный перебор воспроизводится чередованием именно этих ступеней).

Наиболее привлекательны из опубликованных отрывков лирические эпизоды, связанные с образом Марьянки — «лучшей девушки на селе». По-видимому, этот образ должен был занять в балете центральное место. Его музыкальная характеристика дана уже в увертюре (средний эпизод), где звучит приветливая ласковая мелодия, гармонизованная очень прозрачно и свежо (то-



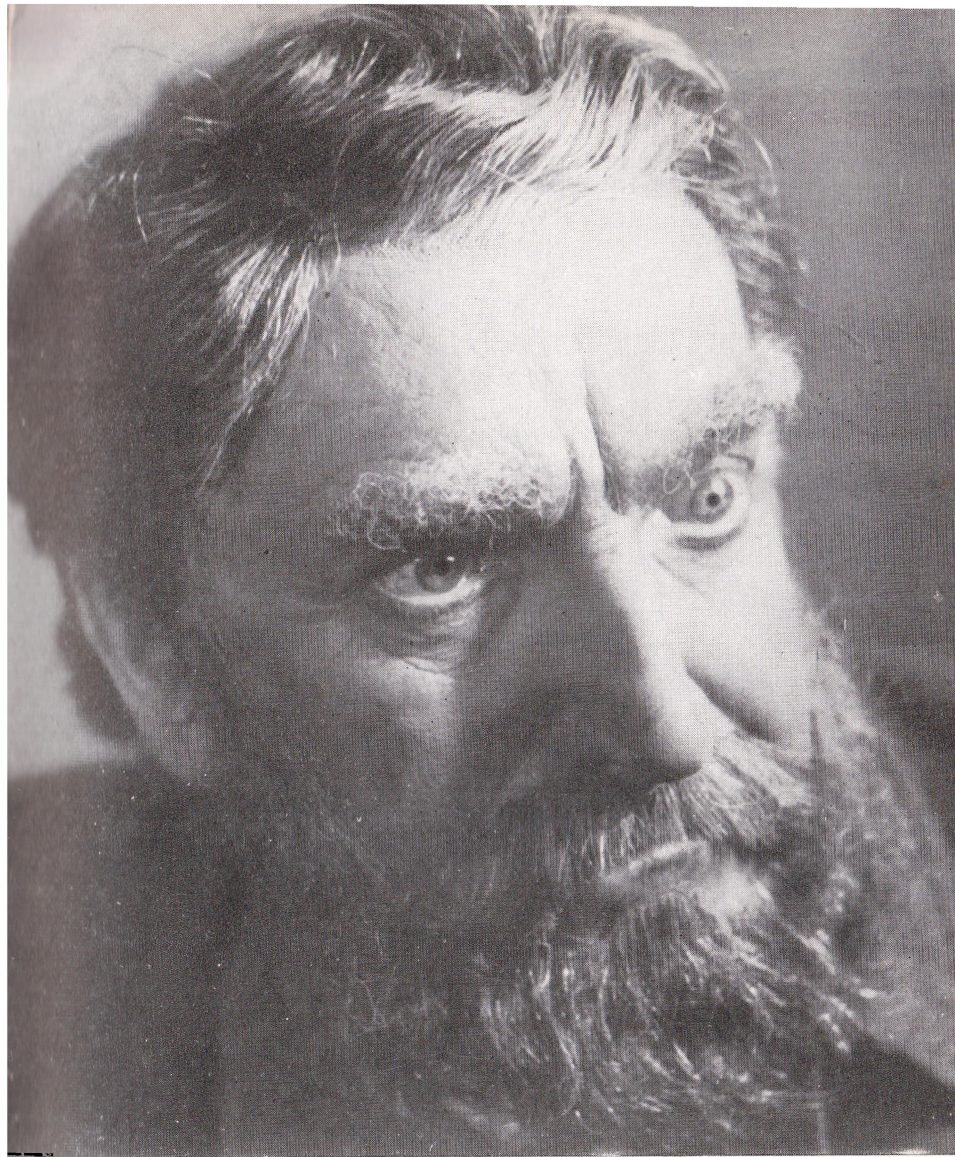
нальность — e-moll; но единственный минорный аккорд — тоника; другие гармонии — мажорные трезвучия: натуральная седьмая ступень, мажорная субдоминанта и третья ступень натурального минора).

Поэтичны тематически родственные «Танец Марьянки» (№ 2), «Дуэт Марьянки и Клима» (№ 4). Тема танца Марьянки появляется затем в номере пятом («Сцена»), приобретая широту и страстность. Подобные лирические напевания вносят в музыку дух симфонизма. Особенно примечателен в этом смысле второй дуэт героев балета (№ 7). В. Городинский был прав, называя этот медленный танец балетным *Adagio* (хотя в нотах указано — *Andantino*). И здесь есть любовное *crescendo*. Оно подготавливает насыщенную патетическую кульминацию. Чувство, в начале сдерживаемое, потом разливается многоводным потоком. Симфоничность балетных форм такого рода несомненна; в их основе — традиции русского «симфонизированного» балета.

В музыке этого эпизода отчетливо проявились черты стиля Кабалевского. Мы узнаем их, например, в следующем фрагменте:



Это музыка не столько белорусская, сколько русская. По-русски звучат ниспадающий варьированный мотив, «терцовые ступеньки» в третьем и четвертом тактах, плагальные гармонические обороты. «Почерк» Кабалевского сказывается в особенностях изложения: ходах параллельными трезвучиями, цепочке септаккордов (третий — пятый такты).



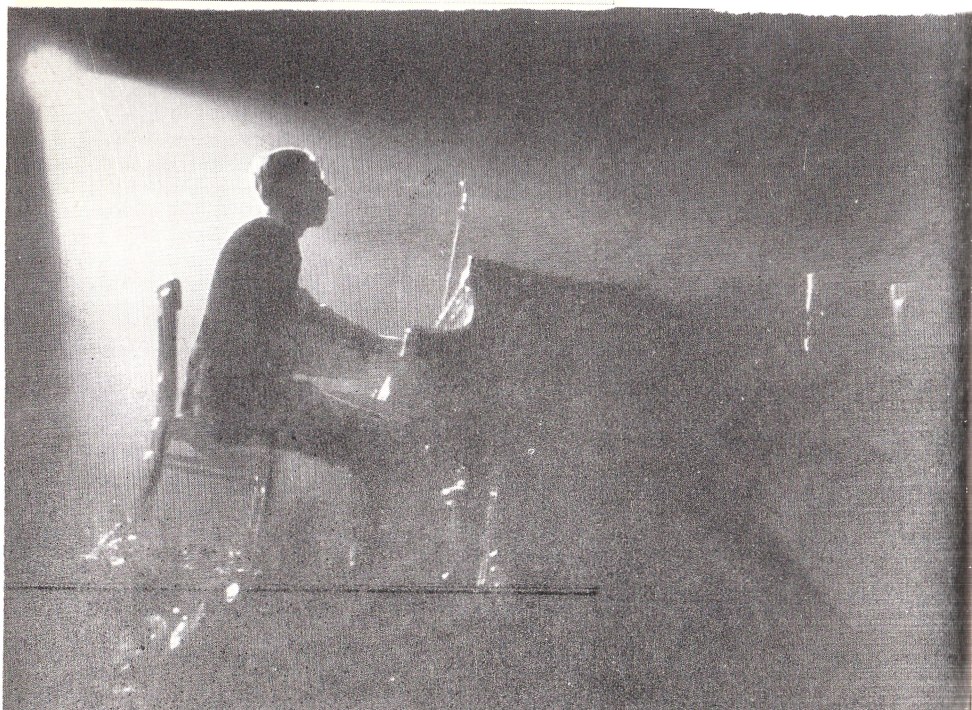
О. Кубин в роли Тараса  
(«Семья Тараса», г. Оломоуц, Чехословакия, 1952 г.)



**Д. Б. Кабалевский  
за дирижерским пультом.**



**Д. Б. Кабалевский  
исполняет свои произведения.  
Лондон, 1949 г.**



Из быстрых танцев выделяется «Танец дружбы» (№ 10) с его свежо звучащими гармоническими и ритмическими штрихами.

Лучшие номера балета «Золотые колосья» заслуживают пропаганды: они очень доступны и обладают несомненной художественной ценностью.

Когда Кабалевский и Шостакович написали свои оперетты, нашлись люди, которых это обстоятельство удивило и даже как будто шокировало. Был нарушен неписанный закон о разделении жанровых «сфер влияния» между «легкими» и «серьезными» композиторами. А между тем особенно удивляться не приходилось: в свое время Чехов писал и «серьезные пьесы», и водевили. Авторы оперетт «Весна поет» и «Москва — Черемушки» еще раз доказали, что композиторы обязаны «все уметь», что нет жанров «важных» и «не важных», «высоких» и «низких».

Обращение Кабалевского и Шостаковича к театру оперетты сыграло несомненно положительную роль. Два больших мастера советской музыки принесли в этот жанр свой высокий профессионализм, тонкий вкус, художественную культуру. Их пример поучителен для других композиторов, ранее обходивших так называемые легкие жанры.

«Весна поет» (1957) — произведение о молодости, о весне жизни. Молодыми могут и должны быть не только те, кому еще не минуло тридцати. «Но вы душой ровесник наш», — говорит недавняя студентка Таня старому академику Куприянову. В финале оперетты ее основные действующие лица приходят к такому выводу:

Не страшна седина,  
Да и паспорт не в счет,  
Если радость в глазах,  
Если сила в руках,  
Если в сердце весна поет!

Герои оперетты — молодые архитекторы; окончив вуз, они едут в Сибирь строить новый город. Либреттист Ц. Солодарь имел в своем распоряжении очень интересный, увлекательный материал, рожденный сегодняшним днем. Но так же как и в опере «В огне», поэт не сумел должным образом распорядиться материалом, не проявил изобретательности, богатой творческой выдумки. Основу сюжета составляет довольно заурядная история неудач-

ной любви молодого архитектора Тани к ее бывшему однокурснику Борису. Борис смалодушничал и отказался ехать из Москвы в Сибирь. Постепенно выясняется, что он эгоист и всеми правдами и неправдами пытается сделать себе карьеру. Разочаровавшись в Борисе, Таня дарит свою дружбу (по-видимому, также и любовь) безусловно честному, но довольно бесцветному Юрию. Вот к чему сводится незамысловатая сюжетная линия оперетты. Переноса действие из Подмосковья в Сибирь и затем обратно в Подмосковье, либреттист перемещает своих персонажей, не задумываясь, насколько это мотивировано. Юмор бледноват и не приносит зрителям большой радости и веселья.

Кабалевскому снова пришлось восполнить своим творчеством пробелы либретто, и надо отдать ему справедливость — он сделал все возможное, чтобы насытить спектакль поэзией, весенней свежестью, обаянием молодости.

Композитор отнесся к новому, непривычному для него заданию с большой ответственностью; он помнил, что написать хорошую легкую музыку — дело очень нелегкое! Кабалевский проникся спецификой жанра, овладел типично опереточными приемами и формами. Его персонажи в большей или меньшей степени олицетворяют распространенные опереточные амплуа. Есть лирическая героиня — Таня. Есть два лирических героя — отрицательный (Борис) и положительный (Юрий). Есть «каскадная пара» — девушка-архитектор Сима и журналист Броневой. Есть сугубо комедийный персонаж — Птичкин.

Старшее поколение представлено академиком архитектуры Куприяновым, его другом, служителем архитектурного института Гурием Андреевичем и сибирским старожилом Игнатом.

Настоящим советским людям противостоят жуликоватый приспособленец Птичкин, «стильная» девушка Лолита и ее покровительница Магдалина Ерофеевна («молодящаяся дама обширной биографии»).

Основные формы, которыми пользовался Кабалевский, — опереточная ария (иногда приближенная к типу оперной арии), песня, опереточные каскадные куплеты, дуэты, мелодрама (разговор на музыке). Многие номера завершаются традиционным танцем. Композитор стремился по возможности развивать музыкальный материал. Так, в начале оперетты первая ария Тани предваряется раз-

вернутым оркестровым вступлением на материале этой арии. Музыка не лишена элементов симфонизма. Укажу также на финал первого акта, представляющий собой большой ансамбль с участием Тани, Бориса, Юрия, Куприянова и других персонажей, а также хора. Здесь происходит основное драматическое событие спектакля. Борис внезапно отказывается ехать с товарищами на новостройку. Смена сольных и хоровых эпизодов, чередование тем, тональные сдвиги, различные фактурные приемы — все это сообщает финалу драматизм и динамичность. При значительном разнообразии музыкального материала форма отличается цельностью (чему способствует четко выделенная кульминация на словах Тани: «Борис, стой!»). Долго накапливаемое напряжение сменяется лирической разрядкой. Действие венчает восторженно-ликующая фраза Тани — она еще верит, что ее любовь переделает Бориса, и все устроится к лучшему.

Важную роль играют в оперетте лейтмотивы, реминисценции, интонационные и тональные связи.

Один из стилистических «пластов» музыки произведения родствен песням Кабалевского, песенным и ариозным эпизодам из его опер. Здесь индивидуальность композитора проявилась наиболее ясно. Укажу на задушевную песню о березке. Она имеет определенное драматургическое значение. Таню, когда она была еще ребенком, спас в сорок первом какой-то гвардеец. Девушка запомнила песню, которую он тогда пел. По этой песне — «Бушевали вьюги и морозы» — они впоследствии узнают друг друга (бывший гвардеец Игнат — теперь комендант поселка в Сибири). Песня о березке исполняется в первом действии Таней и во втором — Таней и Игнатом. Спокойно-раздумчивая, типично русская мелодия разработана в виде вариаций. Приемы вариационного развития, как и сама тема, привлекают своим русским народным складом. Так, например, во втором действии, когда песню поет Игнат Игнатович, вокальную партию сопровождает типично русский песенный подголосок в оркестре. Автор нашел ряд тонких гармонических и фактурных деталей. Колоритно чередование гармонического и натурального минора. Свежо звучат фигурации флейты, подчеркивающие натуральную седьмую ступень (н. пр. на стр. 100).

В характере современных русских песен написана хоровая «Песня девушек» («На реке на Енисее»), в которой

Andantino



есть излюбленное Кабалевским чередование мажорной и минорной терций, задорно-бойкая «Песня Вареньки с хором» (Варенька — почтальон, дочка Игната Игнатовича), «Песенка трех девушек» (Таня, Сима, Варенька) с участием женского хора.

Многokrатно обращается композитор к жанру русского песенного вальса. На этом жанре в значительной мере основаны первая ария Тани, первый дуэт Симы и Броневого, сцены Юрия и Тани. Особенно широко разработан красивый D-dur'ный вальс. Он может быть назван «весенним вальсом». Его музыка в большой мере определяет праздничную романтическую атмосферу последнего действия, когда молодые архитекторы встречаются в условленный день, чтобы пожать друг другу руки после первого года самостоятельной трудовой жизни.

«Оперность» стиля ощущается в ариях Тани, Бориса, Юрия, Куприянова. Они очень мелодичны и вокальны. Несмотря на значительную простоту изложения, оркестровая фактура разнообразна. Арии Тани и Юрия написаны в трехчастной форме. Ариозо Бориса сочетает двухчастность и вариационность (ее схема a, b, a<sup>1</sup>, b<sup>1</sup>).

Другой стилистический «пласт» — музыка, создавая которую автор в значительной мере ориентировался на Дунаевского. Такая ориентация вполне естественна и закономерна.

Дунаевский — крупнейший мастер советской оперетты; его «Вольный ветер» — наше лучшее достижение в этой области. Кроме того, тематика оперетты «Весна по-



ет» родственна творчеству Исаака Осиповича; о молодости, о «весне в душе человека» говорят многие его песни. «Золотая долина», музыка к ряду кинофильмов.

Традиции Дунаевского ощутимы в песне-марше вчерашних студентов, которые приветствуют своего учителя Куприянова (эта музыка повторяется в сцене шуточной помолвки Тани и Бориса). Некоторые интонационно ритмические обороты песни напоминают известный песенный марш, написанный Дунаевским для фильма «Весна». Далее назову основной «каскадный» номер — второй дуэт Симы и Броневого, «терцет стариков» из второго акта, финал третьего акта, по музыке очень живой, энергичный, пронизанный бойкими, задорными ритмами.

Следуя прогрессивным традициям искусства советской оперетты, Кабалевский насытил свое произведение жизнерадостной солнечной песенностью, тесно связанной с жанром нашей массовой песни.

Третий «пласт» — музыка, характеризующая Лолиту, Магдалину Ерофеевну и Птичкина. Эти персонажи очерчены с карикатурной заостренностью штрихов, сатирически резко и прямолинейно. Композитор вновь воспользовался приемами «каскада». Существенная роль в этих музыкальных характеристиках принадлежит музыкальным средствам джаза. Наиболее показательна в этом смысле «стильная» песенка и танец Лолиты. Кабалевский и Солодарь дали колоритный сатирический образ девушки-«стиляги». Композитору пришлось здесь отрешиться от самого себя, от своего обычного музыкального языка. Надо отдать ему справедливость — номер сочинен так, как если бы его написал заправский мастер джаза! С большой точностью и знанием дела воспроизведены судорожные синкопические ритмы, чувственные диссонантные гармонии западных джазовых танцев. Столь же специфична джазовая оркестровка, резко отличающаяся от оркестровки номеров, исполняемых другими персонажами. В целях сатирического разоблачения отрицательных персонажей Кабалевский прибегает к пародийным цитатам. Он цитирует текст распространенного «шлагера» — «Мишка, Мишка, где твоя улыбка» (песенка Лолиты), куплеты Мефистофеля из «Фауста» (дуэт Лолиты и Магдалины Ерофеевны — «Хоть муж и жена — одна сатана»).

Надо, однако, сказать, что музыка номеров, характеризующих мещанские взгляды и пошлые вкусы, все же

значительно тоньше, художественнее некоторых современных песен советских композиторов. Кабалевский пародирует «легкий жанр» и остается мастером, большим музыкантом, в то время как иные наши композиторы, сочиняя песни о любви, о советской молодежи, о космосе, превращаются в ремесленников, поставщиков художественно-низкопробной продукции.

Таковы главные стилистические грани оперетты «Весна поет».

Музыкальные образы весеннего расцвета, молодости, любви находятся в центре произведения. Таков основной лейтмотив — восторженный, жизнеутверждающий:



Эта тема открывает и завершает оперетту, многократно звучит и в оркестре, и в вокальной партии героини спектакля. Особенно выразительны взлет мелодии к верхнему ля и сама кульминация, подчеркнутая субдоминантовым септаккордом с увеличенной квинтой (в данном случае это доминанта к второй ступени). Увеличенные гармонии обладают свойством создавать ощущение простора, шири (именно в таком значении применил их Пуччини в первом акте «Чио-Чио-Сан»). И здесь эта музыка словно говорит нам: «Какой простор, как легко дышится, как чудесна жизнь!».

Приведенная мною тема имеет обобщающее значение своего рода символа молодости и вместе с тем является лейтмотивом Тани. Ее характеристика — одна из ярких страниц театральной музыки Кабалевского. Ему вообще удаются женские образы, и Таня не является в этом смысле исключением.

Важнейшее слагаемое ее музыкального портрета — первая («выходная») ария.

Весна, весна, весна...  
Весна, куда ни погляди!

— такими словами начинается этот номер. И в самой музыке Танины чувства слиты с картиной весеннего обновления земли. Известный нам лейтмотив возникает в начале и в конце арии, определяя ее эмоциональную атмосферу. К музыкальному материалу этого номера композитор возвращается в финале первого акта и в третьем действии.

Другим слагаемым образа Тани является песня о березке. Ее задумчиво элегическая мелодия повествует о чистоте и стойкости, о том, что Таня, подобно березке, выдержит все испытания, через которые суждено ей пройти.

Остановимся на характеристиках основных мужских персонажей — Бориса и Юрия.

У Юрия есть хорошая ария с романтически-возвышенной главной темой. Но его *f-moll'*ная мелодия (она вырастает из среднего раздела арии и приобретает лейтмотивное значение) излишне чувствительна. Ария Бориса во втором действии не уступает арии его соперника, пожалуй, даже превосходит ее по качеству музыки. Кроме того, с Борисом связан выразительный тематический материал любовного дуэта. Отмечу еще запоминающееся соло Бориса в финале первого акта. Все это ведет к известному смещению акцентов, намеченных либреттистом. А кроме того, нельзя не признать, что отрицательные качества Таниного жениха никак не отразились в музыке. Напротив, она рисует человека волевого и способного на большое настоящее чувство. Как уже говорилось, Борис в конце первого действия поет о том, что не поедет с друзьями строить новый город. А музыка его краткого монолога такова, как будто он призывает товарищей ехать в Сибирь. Его страстные обращения к Тане (ария, дуэт) — голос подлинной любви, не знающей препятствий. Таким образом, музыка обеляет персонаж, драматургически задуманный в ином плане. «Не верится мне, чтобы коршун голубем обернулся», — говорит о Борисе Гурий Андреевич. Между тем в музыке он не коршун, а скорее орел!

Когда слушаешь хорошую музыку, хочется прежде всего поблагодарить композитора. Но общеизвестно, что в произведении театрального жанра музыка несет определенные драматургические функции. И вот с точки зрения драматургии музыкальное облагораживание Бориса не совсем правильно.

Разнообразные музыкальные краски нашел композитор для других персонажей: старого профессора Куприянова (его напутствие вступающей в жизнь молодежи согрето теплым сердечным чувством), для веселых и неутомимых Симы и Броневого, для расфуфыренной Лолочки и ее пожилой компаньонки Магдалины, думающих лишь о том, как бы побольше урвать для себя из жизни лакомых кусков. Звонкие песни, хоры передают облик советской молодежи — жизнерадостной, энергичной.

Конечно, более содержательное, интересное либретто помогло бы композитору достичь большей комедийной остроты, большего разнообразия музыкально-драматургических средств. Кабалевскому, возможно, удалось бы не только овладеть традициями жанра, но и найти принципиально новые пути развития советской оперетты. Этого не произошло. «Весну» нельзя считать новаторским произведением. Это обстоятельство не затушевывает ее положительного значения, поскольку ее талантливая музыка утверждает глубоко прогрессивные стилистические тенденции нашей музыкальной комедии.

### III

Остановимся теперь на симфоническом творчестве Кабалевского, а потом рассмотрим его сочинения кантатного жанра.

Нет ничего удивительного в том, что ученик одного из самых больших симфонистов нашего времени так много и продуктивно работает в области симфонического жанра. Еще в первый период своего творчества (до «Кола Брюньона») Кабалевский написал три симфонии и два фортепианных концерта. Эти произведения рождались одно за другим, почти без перерыва, что говорит об огромном тяготении молодого композитора к симфонизму.

Уже в первые годы существования советской музыки многие композиторы стремились сказать о самом большом и важном: создавались симфонические и кантатно-орато-

риальные сочинения о Великом Октябре, о Ленине. К этим огромным темам обращались Н. Мясковский и Ю. Шапорин, А. Крейн и М. Гнесин, Д. Шостакович и В. Шебалин. Не мог пройти мимо этой тематики и Кабалевский. Революция, Ленин — вот центральные образы его ранних симфонических работ. «Поэма борьбы» (1930) вдохновлена идеей грядущего торжества социалистической революции во всем мире. Первая симфония (1932) повествует о старой царской России, революции и победе советского строя. Третья симфония «Реквием» (1933) посвящена памяти Ленина.

Было бы, однако, неверным считать, что к числу такого рода сочинений относится и Первый фортепианный концерт Кабалевского — первый его симфонический опус. Нельзя без большой натяжки усматривать в концерте скрытую революционную программу, как это делает Г. Орлов (см. его книгу «Советский фортепианный концерт»). Он полагает, что «столкновение суровых образов и рождаемое ими внутреннее напряжение как бы воссоздают в музыке концерта драматизм грозных событий революции и гражданской войны»<sup>1</sup>. Но такой вывод является результатом весьма преувеличенного восприятия драматических и трагедийных элементов этого сочинения. Критик находит в концерте «острую конфликтность», «аскетическую суровость» и даже «жестокую неумолимую силу». Все это говорится о музыке, в которой явно преобладают лирические настроения, теплые чувства, далекие от аскетизма и жестокой неумолимости.

Г. Орлов приводит главную тему первой части. Вот она:



<sup>1</sup> Г. Орлов. Советский фортепианный концерт. Музгиз, 1954, стр. 100.



По мнению критика, эта задумчивая, немного элегическая тема «рисует состояние внутреннего беспокойства, тревоги, неудовлетворенности, неясного щемящего чувства». «...В первой теме слышится душевное смятение одинокого человека»<sup>1</sup>. Но если все это действительно так, то зачем же композитор предпослал теме обозначение *tranquillo e cantando*? Неужели же тему, передающую «душевное смятение», возможно играть «спокойно и певуче»?

Не будем преувеличивать идейный смысл концерта и отыскивать в нем монументальные революционные образы. Это раннее сочинение Кабалеvского привлекло внимание отнюдь не грандиозностью концепции, не революционным пафосом, а лирической непосредственностью, задушевностью и русским напевным складом («в концерте — царство песенности», — писал А. Соловцов). Вместе с тем сочинение не было свободно от некоторой элегической однотонности, расплывчатости образов, эмоций.

В «Поэме борьбы» композитор действительно обратился к современности в самом непосредственном смысле слова. Но прежде чем говорить о «Поэме» и о последующих сочинениях Кабалеvского, надо напомнить, что они относятся к начальной фазе развития советского симфонизма. Я говорил, что некоторые советские композиторы, как и Кабалеvский, обращались тогда к темам огромного общественного значения; однако поднять эти темы им зачастую не удавалось. Советское музыкальное творчество не накопило еще достаточного опыта, не достигло той зрелости, которая необходима для успешного решения наиболее ответственных задач. Кроме того, многие композиторы были очень молоды, их личный творческий опыт

<sup>1</sup> Г. О р л о в. Цит. изд., стр. 100.

опять-таки не соответствовал трудностям, которые приходилось преодолевать. Все это относится и к Кабалевскому. Существовало, сверх того, особое обстоятельство, осложнившее его работу над «Поэмой борьбы» и первыми симфониями. Дело в том, что тематика этих произведений требовала монументальных героико-драматических и трагедийных образов. А Кабалевский тогда далеко еще не овладел этой образной сферой. Наиболее сильной стороной его творчества была лирика, но для нее в произведениях, о которых идет речь, почти не находилось места.

И все же нельзя не оценить ту настойчивость, с которой молодой автор обращался к современным темам. Кроме того, недостатки его ранних работ не затушевывают обозначившегося в них качественного роста: каждое новое крупное сочинение удавалось композитору больше, чем предыдущее.

«Поэма борьбы» — одночастное произведение для оркестра и хора (слова А. Жарова). Форма сонатная. Хор вступает в заключительном разделе «Поэмы». Общий склад музыки — энергичный, волевой; преобладает главная тема призывно-фанфарного типа.

В свое время «Поэма борьбы» имела известное положительное значение. Это был хотя и не совершенный, но серьезный по замыслу опыт воплощения большой революционной проблематики. Произведение многократно исполнялось по радио.

В творчестве Кабалевского «Поэма» обозначила заметный рубеж — и не только в смысле содержания, но и в смысле музыкального языка. По стилю эта музыка существенно отличается от более ранних сочинений того же автора, особенно от таких, как, например, романсы на стихи А. Блока. Композитор явно стремится к большей демократичности, даже лапидарности приемов. Особая роль принадлежит в «Поэме» фанфарным элементам и ритмам марша.

Основной недостаток «Поэмы борьбы» — некоторая схематичность музыкального мышления, черты внешней плакатности и несвойственная творчеству Кабалевского холодноватость.

Первая симфония глубже, интереснее, она написана с большим вдохновением и размахом. Ее лучшая часть — первая — рисует горькую долю народа в условиях царской России. Есть здесь сильные, выразительные стра-



ницы. Один эпизод кульминационного характера был впоследствии перенесен автором в оперу «Семья Тараса» (хор русских женщин, угоняемых на фашистскую каторгу). Вторая (последняя) часть слабее. Композитору не удалось в полной мере передать напряжение борьбы за новую жизнь и великую радость победы. Автор использовал фольклорный материал, но его собственный тематизм не слишком ярок. В этой части еще в те годы сказалась творческая незрелость композитора, не накопившего опыта для решения сложных музыкально-драматургических заданий.

Третья симфония была закончена раньше, чем Вторая. Она писалась по заказу радио к десятилетней годовщине со дня смерти В. И. Ленина. Симфония называется «Реквием». В ней, как и в первой, две части. Первая часть — сонатное Allegro — бурно драматического склада. Вторая часть сочинена для оркестра и хора (слова Н. Асеева). Это траурное шествие, под конец приобретающее триумфально-героический характер. Композитор хотел выразить идею-лозунг — Ленин умер, но его дело бессмертно. Обе части тематически связаны в одно нерасторжимое целое.

Третья симфония лучше и «Поэмы борьбы», и первой симфонии. Композитор достиг еще большей глубины, эмоциональности, наполнил музыку волнующей динамикой. Несмотря на то, что в произведении большую роль играют траурные элементы, ритмы похоронного марша, оно от начала до конца пронизано действием. Здесь господствует не пассивная скорбь, а борьба. В какой-то мере симфония предвосхищает трагедийные и героические образы «Семьи Тараса». Тематическое развитие уже отмечено печатью мастерства. При больших масштабах симфонической разработки, резких контрастах, столкновении образов форма отличается цельностью, художественным единством.

Музыкальное воплощение ленинской темы в те годы часто связывалось с образами великой всенародной скорби, вызванной смертью нашего вождя. Такие образы есть и в «Реквиеме» Кабалевского. Это было естественно: вспомним, что Ленинский день длительное время отмечался у нас как день памяти.

Мы всемерно подчеркиваем непреходящую животворную силу ленинских идей; ленинизм для нас — источник

всего живого, вечного, и не случайно Ленинский день мы теперь отмечаем в связи с датой рождения Владимира Ильича. Вследствие этого обстоятельства «Реквием» Кабалевского не может вновь стать репертуарным произведением, хотя по своим художественным качествам он заслуживал бы этого.

В первых симфониях молодого композитора сказались его новаторские искания. Кабалевский стремился насытить музыку живыми интонациями нашего времени — песенными, речитативными, ораторски-призывными. Он своеобразно трактовал форму сонатно-симфонического цикла: обе рассмотренные симфонии двухчастны. Первые части, несмотря на большие масштабы развития, задуманы как огромные вступления; вторые части заключают в себе идейно-смысловой центр концепции.

Для советского музыкального творчества тех лет типично слияние инструментального симфонизма с вокальными (сольным и хоровым) жанрами. Внедрение в симфоническую музыку пения, литературного текста, конкретного сюжета укрепляло реалистические основы нашего музыкального искусства. Появился ряд инструментально-вокальных симфонических сочинений — симфония «Ленин» В. Шебалина, Третья — «Дальневосточная» и Четвертая — «Поэма о бойце-комсомольце» со знаменитым «Полюшком» в финале — симфонии Л. Книппера, «Ижорская симфония» В. Щербачева, вокально-симфонический цикл «Запад» А. Животова.

Кабалевский сделал свой вклад в это течение нашей музыки, написав «Поэму борьбы» и Третью симфонию. Примечательно, что и Первая симфония вначале была задумана для оркестра и хора (композитор предполагал воспользоваться текстом стихотворения В. Гусева).

Вторая симфония занимает первое место среди симфонических произведений, написанных Кабалевским в те годы. Она удержалась в репертуаре; ее неоднократно исполняли и советские, и зарубежные дирижеры.

Значительные достоинства этой симфонии обусловлены не только естественным художественным ростом ее автора. Весьма положительную роль сыграло то обстоятельство, что замысел этого произведения, его образный строй глубоко соответствовали возможности Кабалевского, складу его дарования. Если в предыдущих симфонических сочинениях (за исключением Первого фортепианного кон-

црта) лирическая струя его творчества была «зажата», то теперь она проявилась широко, многозвучно. Композитор раскрыл ту сторону своего дарования, которая была тогда наиболее сильной.

В отличие от Первой и Третьей симфоний Вторая симфония не претендует на монументальность; ее масштабы более скромные. Но это не уменьшает весомость ее содержания. Несмотря на отсутствие программы, мы ясно ощущаем основную идею произведения, глубоко поэтического и современного.

Дмитрий Борисович отмечал известную автобиографичность Второй симфонии. Однако было бы неверно сказать, что это музыка лишь «о самом себе». Подобно некоторым симфониям Мясковского, это произведение продолжило обширный цикл симфонических «романов», представляющих собой «историю современника». В данном случае речь идет о советском человеке 30-х годов. Эту линию Кабалевский развил далее (применительно к новой эпохе) в Четвертой симфонии, созданной спустя много лет.

Если Первая и, особенно, Третья симфонии заключают в себе много мрачного, трагического, то Вторая наполнена светом, радостью. Трагедийность в ней отсутствует. Это сочинение отразило начало расцвета нашей страны, вступившей в период социализма.

Вторая симфония представляет собой трехчастный цикл. Первая часть — сонатное Allegro, вторая — Andante, третья — скерцо, слитое с финалом.

Первое Allegro овеяно духом борьбы, действия, стремления вперед. Эта часть сочетает лирику и драматизм. Напряженность драматического развития порой достигает большой силы, но нигде не переходит в трагические эмоции. Музыка поет не только о будущем, которое надо завоевать; в ней уже завоеванное нами счастье.

Драматическое начало связано преимущественно с главной партией. Ее тема первоначально излагается скромно и незатейливо; вместе с тем она сразу же вносит в музыку оживление, беспокойство.



Кабалевский пользуется здесь характерными для него приемами. Несмотря на быстрое движение и расчлененность мелодии, ее песенный склад — вне сомнения. Отметим опевание терцового звука, динамическую вариантность, придающую теме активность звучания. Второй мотив развивает и обогащает первый, а третий мотив развивает второй. Таким образом, тема вырастает из начального тематического зерна. В первой главе говорилось о том, что такое динамическое строение темы можно часто наблюдать у Кабалевского.

Уже в экспозиции тема главной партии начинает приобретать довольно внушительные очертания. Она звучит все более настойчиво и энергично. Эта линия развития основного образа продолжена в разработке. Ее начало построено на расширенном варианте темы, приобретающей здесь несколько сумрачную окраску. Затем — длительный крутой подъем (конец разработки). Главная тема вырастает в патетический, ораторски-призывный монолог (унисон струнных и деревянных духовых, сопровождаемый аккордами «меди»).

Представляют интерес приемы ладотонального обогащения главного тематического материала. И здесь сказывается симфоничность мышления композитора. Разрабатывая элементы минора, он постепенно приходит к уменьшенному ладу. Смена ладовых систем подчеркивает внутреннее движение, действенность музыкальной драматургии. Переход от одного лада к другому совершается с поистине железной логикой. При этом композитор руководствуется теми основными принципами, из которых исходил Чайковский в первой части Шестой симфонии. Тема главной партии первого *Allegro* Шестой симфонии, как и приведенная выше тема симфонии Кабалевского, открывается поступенным мелодическим ходом с упором на минорную терцию лада. Это обстоятельство делает очень естественным такое секвентное развитие темы, когда новое звено начинается с вершинного звука предыдущего звена. Возникает малотерцовый тональный круг. Именно такую картину мы и наблюдаем уже во втором периоде Шестой симфонии. Сопоставление минорных тональностей, отстоящих на малую терцию друг от друга, явно намекает на уменьшенный лад. Этот намек полностью реализуется в динамической репризе главной партии, значительная часть которой построена на уменьшенном септаккорде и гамме

гон-полутон. Возникновение уменьшенного лада обусловлено особой ролью минорной терции в интонационной структуре главной темы.

Нечто подобное происходит и у Кабалевского. Строе-ние главной темы первой части его Второй симфонии (подчеркнутость минорной терции) подготавливает малотерцовые тональные сопоставления. В разработке после имитационного изложения расширенной темы в *h-moll'*е следует ее имитационное изложение в *d-moll'*е. Несколько дальше чередуются тональности *c-moll* и *es-moll*. Становлению уменьшенного лада способствует также то, что в третьем мотиве чистая квинта все время заменяется уменьшенной.



Ощущение минора расшатывается. Теперь в этой мелодии звучит уже не минорное трезвучие, а уменьшенное.

И вот уменьшенный лад полностью вступает в свои права. Раздел с цифры 26 по цифру 29 основан на уменьшенном септаккорде и гамме тон-полутон. В этом отношении он близок к аналогичным по ладовому строению эпизодам первой части Шестой симфонии Чайковского. На том же звукояре построено у Кабалевского предиктовое движение (разбег), вводящее в генеральную кульминацию; этот материал использован далее в коде.

Другой наиболее важный образ первой части — побочная партия. Ее тема — взволнованная песнь о счастье, молодости. Она льется свободно и мягко на фоне плавно колышущегося сопровождения.

Побочная партия в известной мере противопоставлена главной. Но далее композитор сближает две основные темы первой части. Так, в разработке имитационное изложение первой темы контрапунктически сочетается с темой побочной партии; при этом различный тематический материал получает примерно одну общую эмоциональную окраску. Разрабатывая тему побочной партии, Кабалевский придает ей драматическое, а порой даже сумрачное



М. И. Паверман.

И. Я. Мясковский,

Д. Б. Кабалецкий,

1940 г.





**С. П. Преображенская в роли Ефросинии  
(«Семья Тараса», Ленинградский театр оперы и балета  
им. С. М. Кирова).**



звучание, что способствует сближению этого материала с главной темой. Оно проявилось особенно ярко в генеральной кульминации: унисонное изложение главной темы сменяется оборотами из побочной партии. При общей кульминационной напряженности, конфликтности звучания тут ясно чувствуется тенденция к тематическому синтезу. Все это говорит о стремлении автора к музыкально-драматургическому единству.

Указывая на достоинства первого Allegro, надо вместе с тем отметить, что иногда в нем ощущается какая-то скованность; хотелось бы еще большего размаха и широты. Некоторая неудовлетворенность возникает отчасти из-за того, что автор слишком уж добросовестно воспроизводит привычную сонатную схему.

Andante и финал стоят на более высоком художественном уровне. В их музыке много свежести, непосредственности, а форма построена более творчески свободно и интересно по сравнению с первой частью.

Медленная часть навеяна образами русской природы. Мне всегда казалось, что тут запечатлены волжские просторы. Но это не пейзаж в собственном смысле слова. Главное здесь — переживания человека, «героя» симфонии. Кабалевский остается художником-психологом, раскрывающим внутренний душевный мир своих современников.

Многообразные чувства, наполняющие Andante, нельзя передать одним словом. Тут и возвышенное созерцание, и светлая грусть, душевный порыв и то «торжество красоты», «расцвет сил и страстная жажда жизни», о которой писал Чехов («Степь»).

Оркестровая ткань тонко сплетена из полифонических голосов, подголосков. С первых же тактов развиваются одновременно две темы: тема вступления, родственная жанру колыбельной, и задумчивая тема флейты. Возникает выразительное оркестровое многоголосие, уходящее своими корнями в русскую народную хоровую песенность.

Форма этой части — трех-пятичастная, но не совсем обычного типа. Ее схема —  $a-b-a^1-b^1-a^2$  и кода. После первого большого двухтемного раздела в тональности *g-moll* следует новый раздел с новой темой *es-moll*. Затем — связующее построение; в него вкрапливается главная тема (тут она выполняет функцию темы-предвесника). Реприза ( $a^1$ ) сильно динамизирована и имеет значе-

ние общей кульминации. Ее тональность — f-moll. Вновь звучит тема, которая ранее излагалась в es-moll'e; теперь она перенесена в c-moll. Последний раздел — общая реприза основного тематического материала в основной тональности g-moll.

Две большие нарастающие волны (в первом разделе и перед кульминацией) сменяются нежным pianissimo; оно господствует в последних разделах и в краткой коде.

Кабалевскому удалось решить трудную проблему финальной части (об этот пробный камень спотыкались многие, в том числе очень видные композиторы). Третья (последняя) часть носит праздничный характер. Но она не имеет ничего общего с банальными торжественно-помпезными финалами. Ее особенности — стремительность полетного движения (Prestissimo), преобладание прозрачной легкой звучности, частые контрасты, сопоставление разнородных тем. Важно указать также на появление таких музыкально-выразительных элементов, которые, не омрачая общую праздничную атмосферу, напоминают нам: жизнь хороша именно потому, что она — борьба, а не прозябание.

Третья часть написана в форме рондо-сонаты. Экспозиция и центральный раздел образует скерцо, далее следует реприза и кода — финал. Помимо новых тем, композитор воспользовался здесь темами первой части (главной партии, побочной партии и заключительной партии). Эти реминисценции вносят в Prestissimo отзвуки драматических настроений, выраженный в первом Allegro, и придают сочинению завершенность (тут имеет место принцип тематического синтезирования).

Главная партия рождает вихрь триолей. Они несутся, как на крыльях ветра, наполняя собой первые разделы части. Возникает типично скерцозный образ, ему свойственна некоторая таинственность, фееричность в сочетании с чувством бодрости и молодого веселья.

Мы слышим мелодию мужественной походной песни (побочная партия). Она вплетается в триольное движение и быстро овладевает всем оркестром. Есть здесь нечто общее с третьей частью Шестой симфонии Чайковского. В связи с этим я приведу слова Кабалевского о финале Двадцать седьмой симфонии Мясковского. «Я высказал мысль, — вспоминает Кабалевский одну из последних своих бесед с Николаем Яковлевичем, — что финал сим-



чается от экспозиции. Исчезают триоли. Изменены и ритм, и метр (четыре четверти вместо шести восьмых). Перестроена фактура. Главная партия финала в новом своем виде приобретает танцевальность, столь типичную для многих финалов. Побочная партия еще более приближена к жанру марша, но марша приглушенного (*sotto voce*).

В репризе и в коде композитор опять вспоминает основные темы первой части. Интересно сделана кода. Фрагмент из главной партии финала чередуется с отрывком из главной темы первого *Allegro*:



Фразы деревянных духовых, вычлененные из финальной темы, проникнуты светом, весельем. А мелодия в басовом голосе снова вносит в музыку ту обеспокоенность, без которой нет настоящей жизни («Не может сердце жить покоем!»). И здесь эта тема выступает как активное динамическое начало. Тревожный и несколько темный ее

колорит, помимо низкого регистра, подчеркнут острой гармонией (обращение нонаккорда на шестой низкой ступени) и тремолирующими струнными *sul ponticello*. Итак, до самого конца симфонии не иссякает то качество, которое я определил бы словами — действенный оптимизм. Действенность, напряженность, даже известная конфликтность, присущие финалу, нашли яркое отражение в его коде.

Две сталкивающиеся темы как бы взаимно исчерпываются, сходят на нет. Но последние такты финала эмоционально утверждают основное жизнерадостное настроение последней части симфонии.

Превосходная оркестровка отличается большой тонкостью, изобретательностью. Преобладают прозрачные краски, воздушное *staccato* струнных и деревянных духовых. Любопытно трактована медная духовая группа. Это не «тяжелая артиллерия». С помощью различных приемов композитор вовлекает оркестровую медь в общий стремительный вихрь, придает ей легкость и подвижность. Это достигается, например, путем частого чередования различных медных инструментов. Быстрое движение, неисполнимое на одном инструменте, становится исполнимым, когда оно поделено между разными инструментами. Весьма колоритно отрывистое звучание меди *piano* при проведении темы-марша в репризе. Можно было бы указать на ряд других интересных деталей.

В заключение отмечу одну существенную особенность тонального плана симфонии. Основные тональности ее частей — *c-moll*, *g-moll* и *Es-dur*. Последняя часть написана не в одноименном, а в параллельном мажоре. Аналогично соотношение тональностей крайних частей Первой симфонии — *fis-moll* и *A-dur*. Автор говорил, что для него параллельные тональности являются тональностями более родственными по сравнению с одноименными. Это обстоятельство, очевидно, было вызвано влечением к переменному ладу, к септаккордам, включающим в себя трезвучия параллельных мажора и минора (о значении такого рода гармоний в творчестве Кабалевского я писал в первой главе). Впрочем, Кабалевский не повторил данного приема ни в одном из других своих циклов.

Группа симфонических произведений, созданная Кабалевским в тот период, завершается Вторым фортепианным концертом (1936). Он непосредственно предшествовал

опере «Кола Брюньон». Сравнивая этот концерт с Первым, мы вновь убеждаемся в возросшем мастерстве автора. Второй концерт отличается значительно большим богатством музыкальных мыслей, большей конкретностью образов, лаконизмом и чеканностью формы.

Как и Вторая симфония, новый концерт привлёк внимание оптимистичностью выраженных в нем чувств. Эта музыка отражает ясный и уверенный взгляд на жизнь. «Зерно» концерта — тема главной партии первой части (из нее потом вырастает основной музыкальный материал финала). В своем первоначальном изложении эта тема звучит скромно, непритязательно; но в ее волевых интонациях, ритмах, близких к ритмической поступи марша, уже слышится энергия и решительность. Мажорная терция в субдоминанте просветляет минорную тональность, придает теме особенную мужественность.



В дальнейшем маршеобразный склад темы выявляется еще более полно. Укажу на заключительную партию (в ней разрабатывается материал главной партии). Пунктирный ритм, раскачивающийся тонико-доминантовый бас весьма типичны для музыки марша или шествия.

Значительную роль в этой части играют токкатные приемы; они тоже служат цели отображения динамического, волевого начала. «Токкатность» возникает уже в связующей партии и господствует в разработке, которая представляет собой один музыкальный пласт, непрерывное длительное нарастание, ведущее к оркестровому кульминационному эпизоду.

Общая направленность музыкальной драматургии определила и эволюцию побочной партии. Подобно главной, она первоначально отличается почти камерной прозрачностью звучания. Однако еще в рамках экспозиции тема побочной партии существенно изменяется. Если при первом своем появлении она была поручена одному лишь солирующему инструменту, то далее ее исполняет оркестр в сочетании с контрапунктирующими фразами фортепиано. Первоначальные нюансы — *mezzo forte*, *pianissimo*

сменяются fortissimo. Фактура становится плотной, многослойной.

В оркестровой кульминации (перед каденцией), как и в кульминации из первой части Второй симфонии, композитор соединяет преобразованные элементы главной и побочной партий.

Кабалевского не вполне удовлетворила каденция фортепиано. Она действительно тяжеловата, фактурно перегружена и не вполне соответствует стилю произведения.

Andante обладает такой же мелодической выразительностью, песенной широтой, что и аналогичная часть из Второй симфонии. Английский рожок поет вступительную тему. Она меланхолична; аккорды тромбонов с тубой piano усугубляют сумрачный тон этой мелодии. В том же характере сочинена главная тема (фортепиано). Эта новая музыкальная мысль продолжает первую.

Средний раздел Andante, написанного в сложной трехчастной форме, окрашен в более светлые тона. Мелодия этого раздела растет, наполняется внутренней силой. Все выше и выше становится волна широкого мелодического развития, и затем на ее гребне возникает динамическая реприза основной — минорной темы. Вот уж поистине половодье чувств! Опять вспоминаются приведенные мной однажды чеховские слова — «расцвет сил и страстная жажда жизни».

Медленная часть Второго фортепианного концерта — прекрасный образец симфонической лирики, когда небольшой ручей теплого, глубокого чувства постепенно разливается в неоглядное море! Кабалевский снова проявил здесь умение создавать протяженные музыкальные пласты (что и определяет в данном случае симфоничность мышления). Особенно большой и насыщенный пласт образуется благодаря тому, что длительное развитие срединной темы и динамическая реприза составляют одно целое; непрерывность музыкально-психологического тока при переходе к репризе не нарушается.

Финал — стремительный, захватывающий дух полет. «Токкатность» теперь становится преобладающим принципом музыкального изложения. Форма — сонатная. Главная партия — как бы вариант главной темы первой части. Видоизменившись, она приобретает очень большую подвижность, легкость. По своему ритмическому строению и эмоциональному строю эта тема близка лейтмотиву



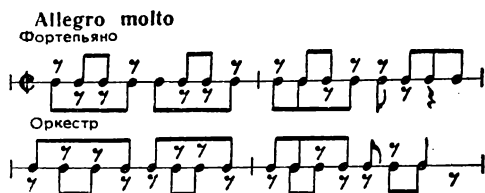
Кола Брюньона. В дальнейшем автор вводит в финал также и «прообраз» его главной партии, то есть тему первого Allegro в ее изначальном виде. Другие финальные темы дополняют основную мысль.

Несмотря на известную скерцозность музыкального материала, финал овеян пафосом дерзания, упоением жизнью. Недаром так мощно и даже торжественно звучит кульминация, подчеркивающая волевые обороты лейттемы концерта и последующее кульминационное проведение расширенной темы побочной партии.

Стремясь к симфоничности, широте развития, Кабалеvский вместе с тем ищет и находит разнообразные детали, отделявая их порой с филигранной тщательностью. Особенно много таких деталей в крайних частях концерта. В побочной партии первой части частая смена фактуры приводит даже к излишней пестроте. Своеобразен гармонический язык. Кое в чем он предвосхищает гармонические краски «Кола Брюньона». Крайние части отсвечивают тонкими переливами мажоро-минора. Иногда Кабалеvский пользуется довольно острыми гармониями, возникшими в силу особенностей голосоведения. Противоположное движение голосов порождает диссонантные комплексы, имеющие значение «проходящих» аккордов. Так в кульминационном построении перед репризой побочной партии финала хроматическое нисходящее движение квартсектаккордами у фортепиано сочетается с хроматическим восходящим движением трезвучиями в оркестре. Резкость образующихся при этом «случайных сочетаний» смягчается благодаря разным тембрам и быстрому темпу. Порой встречаются мажоро-минорные гармонии с «расщепленной» терцией, трезвучия с добавленной «сверх нормы» малой секстой от основного тона (последние разделы каденции солирующего инструмента). Но при этом всюду сохраняется ладотональная определенность.

Весь концерт, не исключая и медленной части, насыщен упругими, пружинящими ритмами. Роль ритма, как динамического начала, раскрыта здесь весьма последовательно и ярко, особенно в финале — он просто поражает ритмической изобретательностью автора! Партии фортепиано и оркестра в значительной мере построены на быстрой ритмической переключке. Оркестр торопится «вставить свое слово», он перебивает своего «собеседника», хочет переспорить его. В репризе этот спор приобретает наи-

большую остроту. Вот, например, какое ритмическое взаимоотношение возникает между солирующим инструментом и оркестром:



Принцип концертного соревнования здесь, как, впрочем, и во всем сочинении, раскрывается очень полно.

Второй концерт дает достаточно ясное представление о фортепианном стиле Кабалеvского. Он отразил некоторые общие стилевые закономерности советской фортепианной музыки. Я имею в виду такие черты произведения, как симфоничность, тематическая насыщенность фортепианной фактуры, отсутствие самоцельной виртуозности. Вместе с тем в концерте сказалось присущее Кабалеvскому тяготение к мелкой технике, легко звучащим пассажам, острому, четкому *staccato*. Так тема главной партии первой части (второе построение) содержит в себе «пассажный материал», который далее и разрабатывается.

Реже пользуется композитор аккордовой многоголосной фактурой. Но и такого рода фактура звучит у него прозрачно благодаря быстрому чередованию отрывистых аккордов, преимущественно в высоком и среднем регистрах.

Нельзя не пожалеть, что композитор ограниченно использовал кантиленные возможности инструмента. Даже в медленной части, столь богатой широкими красивыми мелодиями, фортепиано «поет» довольно мало (только в начале и в конце *Andante*). Все основное развитие мелоса сосредоточено у оркестра, фортепиано же сопровождает его развитие различными фигурационными рисунками и дополняющими изложение голосами.

Этот концерт — первое крупное сочинение Кабалеvского, в котором столь отчетливо ощущается прокофьевская традиция. С нею связаны некоторые гармонические приемы, ритмические фигуры, особенности фортепианного стиля. «Колющее» *staccato*, токкатность, моторная ритми-

ка, звонкие аккорды-удары — во всем этом чувствуется воздействие могучего дарования Прокофьева.

Вторая симфония и Второй фортепианный концерт — лучшее из всего, что написал Кабалевский в период до «Кола Брюньона». Эти произведения обладают всеми данными для того, чтобы жить на концертной эстраде.

После Второго фортепианного концерта Кабалевский длительное время не писал симфонических произведений (за исключением театральных по своему происхождению сюит). Лишь в 1948 году, будучи уже автором первой редакции «Семьи Тараса», он закончил Скрипичный концерт, открывший триаду молодежных концертов. Кроме Скрипичного, ее составляют Виолончельный (1949) и Третий фортепианный (1952) концерты.

Эти произведения обобщили громадный опыт работы Кабалевского в области детской и молодежной музыки.

Здесь я позволю себе сделать небольшое отступление и сказать несколько слов об огромном значении тематики такого рода для советского симфонизма.

Тема — дети, молодежь — определяет содержание и стилистические черты большей части советского симфонического творчества. С образами нашего молодого поколения связаны многие замечательные работы, которые следует отнести к числу лучших достижений советского симфонизма. Особенно показательны в этом смысле творчество послевоенного периода.

Для того, чтобы полнее уяснить роль детской и молодежной темы в советской музыке, нелишне взглянуть в прошлое, сопоставив «век нынешний и век минувший».

Мы знаем, что некоторые из великих мастеров минувших эпох проявили глубокое понимание детской души. С любовью и увлеченностью они рассказывали языком музыки о детях и детской жизни. Но в большинстве случаев такого рода произведения относятся к камерному жанру. Я имею в виду, например, знаменитый Детский альбом Шумана, детские пьесы Чайковского, гениальный цикл «Детская» Мусоргского, песни Лядова. Была создана обширная детская фортепианная литература — многие сотни пьес, преимущественно педагогического значения. Но классический симфонизм, если и прикасался к этой тематике, то редко и случайно (Детская симфония Гайдна). Трудно, вернее невозможно, говорить о молодежной теме в классическом симфонизме.

Огромное внимание, которое уделяют советские композиторы симфоническому претворению образов детей и молодежи, обусловлено тем, как мы, советские люди, относимся к нашей смене, к нашему молодому поколению. Для нас оно — будущее родной страны. Наши дети, школьники — будущие строители коммунизма. Такое широкое общественно значительное понимание детской и молодежной тематики естественно выводило композиторов за рамки камерных жанров. Впервые возникла настоятельная потребность симфонического решения этих тем. Возник детский, молодежный симфонизм; обладая своими специфическими особенностями, он, как и все наше искусство, проникнут большими идеями советской эпохи.

Итак, детская тема была осознана как тема симфоническая. Это способствовало укреплению ее связей с большим миром человеческой жизни. В этом смысле наш симфонизм развивает положительные тенденции, так ярко сказавшиеся в детской песне. Советские симфонические произведения о детях и для детей вмещают широкий круг образов. Мир детских интересов и представлений связывается с делами и заботами взрослых людей. Показательно, какую большую роль играют детские образы в музыкальном воплощении темы борьбы за мирную жизнь против военной угрозы. Дети и Ленин, дети и Великая Отечественная война, дети и преобразование природы — вот о чем говорят многие наши произведения. Отметим, что детские образы органично вошли в концепции некоторых крупных сочинений (например, ораторий), предназначенных для взрослой аудитории.

У нас возникли новые жанры детской и молодежной музыки. Особенное распространение получил жанр молодежного концерта. Произведения такого рода предназначены для молодых исполнителей, и поэтому сольные партии технически не слишком сложны. Самое же важное здесь в том, что эта музыка не только адресована молодежи, но и воссоздает внутренний облик адресата. Каждый из молодежных концертов более или менее удачно повествует о думах, мечтах, делах нашего молодого поколения.

Помимо триады молодежных концертов Кабалевского, надо назвать Второй фортепианный концерт Д. Шостаковича, Третий фортепианный концерт А. Баланчивадзе, фортепианные концерты Ю. Левитина, Н. Сильванского.

Содержание всех этих произведений определило особенности их музыкального языка и прежде всего опору на песенные элементы (фольклорного происхождения или же непосредственно связанные с советской массовой песенностью, жанром детской, пионерской песни).

Авторы некоторых концертов претворяют в своей музыке стилистические черты пионерских маршей, разрабатывают интонации пионерских сигналов, ритмы пионерского барабана. Все это помогает придать музыкальным образам жизненную конкретность.

Не все произведения данного жанра одинаково удачны, по-разному сложилась их судьба. Так, в «Пионерском концерте» Сильванского превосходная тема песни «Взвейтесь кострами» высоко поднимается над другим музыкальным материалом, значительно менее ярким. Некоторые концерты не укрепились в репертуаре. Но общее принципиальное значение работы советских композиторов в этой области велико. Надо особо отметить роль этих произведений в музыкальном воспитании юных исполнителей. Вспомним, что еще недавно их репертуар в жанре концерта ограничивался произведениями прошлого и не включал образцов советской музыки.

Концерты Кабалевского — Скрипичный и Третий фортепианный — говорят и о молодежи, и о детях. В финале Скрипичного концерта главная тема построена на оборотах детской песни Дмитрия Борисовича — «Четверка дружная ребят». Специфически детские интонации звучат в побочной партии финала Фортепианного концерта. Медленная часть Скрипичного концерта, напротив, является примером «молодежной лирики». В финале этого произведения мы слышим отголоски комсомольской песни из «Семьи Тараса». С образами молодых, но вполне взрослых советских людей связаны наиболее мужественные, динамичные страницы крайних частей Третьего фортепианного концерта.

Виолончельный концерт всецело относится к области молодежной тематики, трактованной, однако, иначе, чем в других произведениях этого цикла (о чем подробнее будет сказано ниже).

Кабалевский в известной мере ограничил свою творческую задачу. Он не пытался сказать о молодежи все, что можно о ней сказать. И в Скрипичном и в Виолончельном концертах отсутствует героическая тема борьбы и труда

нашего молодого поколения. Героические образы возникают лишь в некоторых эпизодах последнего концерта.

Надо ли упрекать автора за то, что он избрал именно такой путь? Полагаю, что не надо. Его концерты не являются образцами программной музыки. Посвящение — еще не есть программа. Определяя образный строй, интонационную основу, оно не определяет конкретного сюжета концертов. Композитор не брал на себя обязательства изобразить определенные события, и мы не в праве требовать от него, чтобы он показал, например, картины стройки, труда на колхозных полях.

Молодежные концерты Кабалевского — особенно Скрипичный и Третий фортепианный — относятся к числу наиболее демократических массовых произведений советского симфонизма. Это знаменательный факт. Синтез симфоничности и массовости — задача, решение которой требует больших творческих усилий. Кабалевский достиг столь значительных успехов потому, что сумел насытить всю музыкальную ткань простыми (но не простоватыми) оборотами, демократическими общительными интонациями песенного происхождения. Из песни вырастают все основные музыкальные образы концертов, песенностью проникнуто их развитие. При этом Кабалевский черпает не только из фольклора, но в еще большей мере из интонационных богатств советской массовой песни. Это и придает его музыке современность звучания.

Массовость сочетается в триаде со своеобразной «камерностью», особенно ощутимой в Виолончельном концерте. Размеры произведений сравнительно невелики, тематическое развитие не выходит за пределы довольно узких рамок, звучность прозрачна и как бы акварельна.

Предназначая свои концерты для юных исполнителей, автор, разумеется, учитывал, что слишком длинные и сложные сочинения будут не под силу молодым музыкантам.

Скрипичный концерт сразу же полюбился и музыкантам, и широким массам слушателей. Его играли несчетное количество раз. Исполнителями концерта были не только учащиеся, но и такие всемирно известные мастера, как Д. Ойстрах. Об этом произведении много писалось. Подробный его анализ дан в работах В. Цуккермана, Ю. Хохлова и других авторов. Трудно добавить что-либо существенное к тому, что уже сказано; поэтому буду краток.

Крайние части Скрипичного концерта скерцозны в широком смысле этого слова. Тут есть веселье, юмор, но также и волевой напор, кипение молодых, нерастраченных сил. «Музыка полна упругости — она создает ощущение пружины, то сжимаемой, то с силой разворачивающейся», — писал В. Цуккерман о первой части. Роль активных целеустремленных ритмов тут особенно велика.

Достоинства этой музыки несомненны, хотя порой она уж слишком психологически облегчена, так сказать, прямолинейна.

Медленная часть — лучшая в цикле. Ее основная мелодия поразительно красива, это одна из самых выразительных лирических тем в советской музыке. Если крайние части во многом говорят о юношеских играх и забавах, то здесь воплощено впервые возникшее чувство любви — чистое, ничем еще не омраченное. Есть в этом чувстве какая-то очаровательная застенчивость, скромность. И от этого оно становится еще более поэтичным.

О Виолончельном и Третьем фортепианном концертах написано меньше, чем о Скрипичном; эти произведения изучены не столь глубоко. Поэтому я рассмотрю их более подробно.

В отличие от Скрипичного, Виолончельный концерт был принят довольно холодно. Его находили «не молодежным» по характеру музыки, «сумеречным», «осенним». Усматривали в нем «печать неизжитого субъективизма». Но не все разделяли это мнение. Н. Мясковский высоко оценивал новый концерт и даже ставил его выше Скрипичного.

Не подлежит сомнению, что эти произведения действительно не похожи друг на друга. Но разве это плохо? Приступая ко второй части своей «трилогии», Кабалевский не хотел повторяться, и потому избрал иную образную сферу, иной круг настроений. В противном случае мог бы получиться пересказ уже известных нам мыслей. Кроме того, автор учитывал возможность исполнения всех трех концертов подряд и стремился к тому, чтобы концерты контрастировали друг с другом, подобно тому как контрастируют части сонатного цикла.

Что же касается «сумеречного» колорита, то он связан с авторским замыслом. Да, это концерт-элегия. Его образы навеяны воспоминаниями о молодых людях, погибших в годы Великой Отечественной войны.

Первая часть концерта — своего рода баллада. Соче-



тание метра 6/8 и аккордовой фактуры (мерные, негромкие аккорды-удары на каждой сильной и относительно сильной доле такта) — типично для балладного жанра. Развертывается оживленное, но вместе с тем проникнутое грустью повествование о том, кого уже нет на свете. Это не рассказ о подвигах и обстоятельствах гибели юного героя. Рассказчик как бы вспоминает, как прекрасен был погибший юноша...

Укажу на роль интонационного «зерна», из которого возникает «сквозное действие» концерта. Это интонация, служащая основой темы главной партии. Ее выразительный смысл становится особенно ясным в начале разработки:




Скрипки излагают тему. Оборот из четырех шестнадцатых одновременно звучит в басу в расширенном виде. Формально он совпадает с началом темы *Dies irae*. По существу же это распространенная русская попевка; она выросла из народных плачей, причитаний. Ее близость к народно-песенным истокам наиболее полно обнаружится во второй части концерта.

Побочная партия выделяется подобно светлому блику на сумрачном фоне. Но светлая окраска присуща лишь первому — мажорному периоду. Второй — минорный период (цифра 13) звучит довольно печально.

Разработка построена необычно. Пассажи, вообще быстрое движение почти отсутствуют (лишь перед кульминацией ритмический пульс учащается). Значительную часть разработки составляет лирический монолог солирующей виолончели, тематически связанный с «зерном» произведения.

Реприза зеркальная. Она открывается побочной партией, точнее ее вторым (минорным) периодом. На нем основана оркестровая кульминация. Таким образом, автор

подчеркивает не светлые, а, напротив, скорбные элементы побочной партии, что обусловлено общим замыслом этой части. Главная тема (точнее ее вариант) звучит в коде.

Вторая часть (Largo) — род миниатюрного инструментального реквиема. Певучие «причитания» виолончели чередуются с просветленно-успокаивающими фразами оркестра. Сольная партия разрабатывает уже известные нам интонации «зерна». В оркестре — траурный оstinatный ритм  (струнные *con sord.*). Интересно ладогармоническое строение этой части. H-dur и h-moll все время сменяют друг друга. При этом мелодическая линия почти целиком находится в сфере h-moll'<sup>1</sup>. Ассортимент гармоний почти исчерпывается тоникой и субдоминантой. Структура Largo очень проста: три тематически однородных построения, небольшая каденция виолончели и кода (одночастная форма). Все это говорит о том, что композитор не хотел сколько-нибудь широко развивать тему медленной части концерта.

Каденция лишена каких-либо виртуозных элементов. Это опять-таки инструментальный монолог кантиленно-речитативного склада. Замечу, что маленькая каденция в финале (перед репризой) тоже носит певучий, не виртуозный характер.

«А жизнь идет вперед» — таков смысл финала. В нем много движения, но нет обычного финального веселья. Главная тема (русская народная мелодия) получает вариационное развитие. В целом же форма этой части — сонатная. Если ранее партия виолончели была преимущественно кантиленной, то в финале много места занимают пассажи (как одно из проявлений вариационности). Среди этой «беготни» отчетливо выступает побочная партия, наполненная жизнеутверждающим чувством.

Виолончельный концерт обладает крупными художественными достоинствами. Но ему свойственна камерность, сказывающаяся не только в особенностях формы, но и в интимности содержания. Вот почему эта музыка предназ-

---

<sup>1</sup> H-moll — «тональность смерти». В этой тональности написаны финал Шестой симфонии и кода увертюры «Ромео и Джульетта» Чайковского, «Смерть Изольды» Вагнера, «Смерть Азы» Грига, эпизоды, рисующие смерть героини в операх «Богема» и «Чио-Чио-Сан» Пуччини, траурная ода А. Крейна.

начена скорей для небольшого помещения; в этом смысле она недостаточно симфонична.

Фортепианный концерт во многом близок к Скрипичному. Я имею в виду прежде всего главные темы крайних частей. Они вполне самобытны и вместе с тем эмоционально родственны тематизму Скрипичного концерта. Их характерные черты — большая подвижность в сочетании с песенностью, ритмическая упругость, мажорная звончатость. Лирика медленной части — очень домашняя, уютная. В среднем разделе Кабелевский воспользовался мелодией своей песни-вальса «Наш край». Эта тема ложится в основу вариаций.

Есть в концерте и нечто принципиально новое; здесь появляются образы, отсутствующие в двух предыдущих произведениях. Темы Скрипичного и Виолончельного концертов хотя и развивались, но сохраняли свои основные черты; некоторые из тем Фортепианного концерта пересмысливаются, приобретают новый облик — внешний и внутренний. В таком плане протекает развитие побочной партии первой части, основной мелодии *Andante*, главной партии финала. Все эти темы первоначально звучат очень скромно, акварельно, а затем набирают силу: *piano* сменяется *fortissimo*, простая, воздушная фактура — плотным аккордовым изложением. Это обстоятельство говорит о том, что Фортепианный концерт — наиболее симфоничный из произведений молодежной триады.

Особое внимание привлекают разработка первой части и центральный эпизод финала (сочиненного в рондосонатной форме). Тут впервые в триаде намечается линия героики, связанной с образами борьбы за мир и дружбу народов. В обоих разделах преобладает ритм марша, шествия; рождаются интонации, напоминающие обороты советских песен о мире и счастье всех простых людей.

Разработка первого *Allegro* представляет собой один большой музыкальный пласт; она контрастно противопоставлена экспозиции. С первых же тактов нарастает мужественный марш, это поступь многих и многих людей, уверенных в правоте своего дела. Напряженность усиливается благодаря сочетанию двухдольной ритмической формулы оркестра с триолями у фортепиано. Разрабатывается материал главной партии. Он в известной мере теряет подвижность, мягкость звучания и приобретает все большую внушительность, «весомость». Этот процесс

раскрывается оркестровым *crescendo*. Тема шествия первоначально поручена двум фаготам и кларнету *pianissimo*, затем двум кларнетам и гобою. После этого она переходит к медным — двум валторнам и тромбону *mezzo forte*, потом к двум трубам и двум валторнам. Оркестровка изменяется в соответствии с нарастанием силы звука (*pp—mf*). Происходит также *crescendo* ладогармоническое. Терцовые сопоставления, как и во Второй симфонии, приводят к возникновению гаммы тон-полутон (пассаж у фортепиано перед оркестровой кульминацией). Но на этот раз данный звукоряд связан с элементами не уменьшенного, а цепного лада.

Центральный эпизод финала (цифра 16) явно переключается с разработкой из первой части. Ритм марша, фанфарность выражены здесь особенно четко. Эпизод начинается оркестровым *tutti fortissimo*. Мы узнаем мелодический оборот (прием опевания) — он играл большую роль в первой части; теперь он проявляется в несколько измененном виде. Эта интонация сближает музыку эпизода с известной песней И. Дунаевского «За мир, молодежь». Вступительное *tutti* подготавливает призывную тему фортепиано.

Перед нами — картина демонстрации, залитой солнечным светом. Такие образы, во многом навеянные молодежными фестивалями и празднествами, возникали сначала в песнях, а теперь стали достоянием также и симфонической музыки.

Квинтэссенция эпизода — в его кульминации; главная тема финала, ранее такая подвижная, «легкокрылая», теперь проходит в расширении, становится торжественно-могучей. Тембр медных духовых как нельзя лучше гармонирует с новым обликом темы. В последних тактах эпизода оркестровое *tutti* «вколачивает» утвердительные интонации, словно тысячи людей повторяют: «Так будет! Так будет!».

Идейный замысел концерта в большей мере раскрывается также развитием темы побочной партии первой части. Эта мягкая кантилена так непритязательно скромна при первом своем изложении. В партии фортепиано — мелодия и басовый голос, больше ничего, никаких украшений и деталей. Но далее этот интимный лирический образ наполняется патетикой. В кульминации перед каденцией фортепиано тему исполняет весь оркестр *fortissi-*

по. Робкий напев вырос в полнозвучную песнь о счастье. Еще шире, полнее льется эта песнь в финале, когда перед кодой тема побочной партии первой части снова овладевает оркестром. Музыка говорит о том, какая чудесная дорога открыта перед молодежью советской страны. Это — кульминация финала и всего концерта.

Фортепианная фактура произведения значительно проще по сравнению со Вторым концертом. Кабалевский часто поручает солирующему инструменту унисонное движение в октаву или через октаву, пользуется фактурой венских классиков: в правой руке — мелодия, в левой — гармоническая фигурация (так изложена главная тема финала). Композитор явно тяготеет к высокому регистру (укажу на обилие восходящих пассажей). Почти нигде не дает он гулких и раскатистых фортепианных басов, столь часто встречающихся в концертных произведениях разных авторов. Иногда басовый голос сохраняется лишь в партии оркестра. Благодаря всем этим фактурным особенностям фортепиано звучит как-то особенно лучезарно и легко. Столь же прозрачна и оркестровка. Оркестр сравнительно не велик. Состав духовых — не только деревянных, но и медных — парный. Медная духовая группа состоит из двух валторн, двух труб и двух тромбонов. Тубы нет, она ненужно отяжеляла бы звучность. Много ударных — шесть инструментов и среди них — любимый Кабалевским ксилофон. (Дмитрий Борисович охотно и широко пользуется ударными; одно из доказательств — Третий фортепианный концерт: не так уж часто встречаются произведения этого жанра, в которых ударные употреблялись бы в столь большом количестве).

Фортепианный концерт, подобно Скрипичному, давно уже принадлежит к числу самых репертуарных сочинений советской музыки; он прочно и глубоко вошел в концертную и музыкально-педагогическую практику. Тем более обидно, что в одном из первых критических откликов на это произведение оно получило отрицательную оценку. Я говорю о статье М. Сабининой «Образ нашей юности» («Советская музыка», № 2, 1953). Признавая, что концерт не лишен некоторых достоинств, М. Сабинина видит в нем «один из примеров бесконфликтности в музыкальном творчестве». Бесконфликтность, конечно, серьезный недостаток, вернее даже порок. Но нельзя это понятие механически переносить в область симфонической драма-

тургии. Нельзя полагать, будто каждое симфоническое произведение должно непременно воплощать острые конфликты. Существует же большая область симфонической музыки, для которой не типична конфликтность. Такого рода симфоническую драматургию называют драматургией контрастных сопоставлений. А кроме того, так ли «беспечна» музыка концерта Кабалевского? М. Сабинина обходит молчанием те разделы крайних частей, драматургическое значение которых я особенно подчеркивал (разработка первой части и центральный эпизод финала). Между тем они вносят в концерт образы и настроения, опровергающие ее тезис о «приукрашенно-идиллическом» отображении действительности. Внутреннее переосмысление ряда тем произведения (об этом мною тоже говорилось) противоречит утверждению критика будто «принцип одноплановости, «лобовой» демонстрации одного движения, одного несложного состояния доминирует в концерте» (выделено автором). Сравним проведения главной темы финала — в начале части и в кульминации перед репризой. Разве это одно и то же состояние?!

Я оцениваю это произведение иначе и считаю его наилучшей частью молодежной «трилогии» Кабалевского.

Если Виолончельный концерт выполняет в этом «цикле циклов» функцию *Andante*, то Фортепианный имеет значение «финала». Ощущение «финальности» создается и «репризностью» настроений (имею в виду эмоциональную близость Фортепианного концерта к Скрипичному), и новыми образами, придающими Фортепианному концерту смысл «итога».

Из симфонических произведений, созданных Кабалевским за последние годы, наиболее крупными являются «музыкальные зарисовки к трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» и особенно Четвертая симфония. Оба произведения закончены в 1956 году.

Многообразны связи советского симфонизма с театром и, в частности, с драматическим театром. Творчество Кабалевского дает ряд примеров таких связей. Они зарождались уже в ранних его сочинениях. Так, один из фрагментов Первой симфонии впоследствии перекочевал в «Семью Тараса»; в Третьей симфонии есть тема, взятая композитором из его музыки к пьесе А. Корнейчука «Гибель эскадры». Я рассматривал выше сюиту «Кола Брюньон». В 1940 году появилась сюита «Комедианты» из му-

зыка к пьесе М. Даниэля «Изобретатель и комедиант» (Центральный детский театр). В этой пьесе показан Иоганн Гутенберг — изобретатель книгопечатания. Бургомистр города Майнца запретил бродячим актерам исполнять новую пьесу, найдя ее «еретической», и поставил издевательское условие: разрешение будет дано, если комедианты представят в магистрат пять списков пьесы. У актеров нет денег, чтоб заплатить за переписку, и к тому же переписчики-монахи откажутся делать копии этого крамольного произведения. Гутенберг выручает комедиантов, отпечатав пьесу на своем станке.

Сюита написана для малого оркестра. В ней десять пьес-миниатюр; они в значительной мере танцевальны. Как показывает само название сюиты, композитор построил ее на музыке, рисующей театральный мир неунывающих, веселых артистов. Изящная музыка этого произведения нашла сочувственный отклик у широкой аудитории.

«Ромео и Джульетта» Кабалевского — это тоже сюита; она выросла из музыки к спектаклю театра имени Вахтангова. Ее размеры довольно велики. Сюита состоит из десяти частей. Вступление («Вражда и любовь») дает экспозицию центральных образов-идей шекспировской трагедии. Они выражены очень лаконично. Далее пейзажно-бытовые фрагменты («Утро в Вероне», «Приготовление к балу» и др.) чередуются с эпизодами, посвященными бессмертным героям Шекспира. Финал — «Смерть и примирение» — венчает сюиту.

Среди этих музыкальных рисунков, выполненных очень тонко и тщательно, ярко выделяются лирико-психологические сцены, в которых проявились лучшие стороны дарования автора. Я имею в виду прежде всего лирический эпизод из первой части (цифра 2). Тут впервые проходит вдохновенная тема любви. Затем надо назвать шестую часть — «Встреча Ромео и Джульетты», седьмую часть — «В келье Лоренцо». Превосходны две последние части — «Ромео и Джульетта», «Смерть и примирение». Уже знакомая нам любовная тема — нежная и замирающая — как бы истаивает, подобно манящему видению. Чудесны поэтичные краски оркестра. Когда тема возникает в последний раз (скрипичное соло), чуть слышное тремоло скрипок *divisi*, воздушные пассажи альтов, аккорды арфы, как теплое дыхание ветра, несут умиротворение и тихий покой.



«Сонеты Шекспира», написанные Кабалевским немного раньше, ввели композитора в мир шекспировской высокой поэзии. И он запечатлел его волнующе проникновенно.

Интересно, что «Ромео и Джульетта» производит впечатление балетной сюиты, хотя эта музыка не предназначалась для балета. Почти все части в основе своей танцевальны. И хочется сказать: как жаль, что Дмитрий Борисович так мало уделял внимания балетному искусству!

Свыше двадцати лет разделяют Вторую и Четвертую симфонии Кабалевского (напоминаю, что Вторая симфония была закончена позже Третьей).

Первые произведения этого жанра композитор писал в годы творческой молодости. Четвертая симфония написана художником, за плечами которого большой пройденный путь. Она занимает особое место в творчестве ее автора. Кабалевский обобщил в ней свой огромный художественный опыт. Здесь сконцентрированы мысли, образы, настроения, воплощенные ранее во многих его работах. Симфония включает в себе и человечнейшую лирику, и мятежные героические порывы, и суровые трагедийные чувства. Вместе с тем она продолжила линию молодых образов Кабалевского (финал).

В. Городинский в своей статье о Четвертой симфонии Кабалевского отрицал наличие в ней каких-либо программных элементов («...я затруднился бы сказать, какие именно образы возникают, когда слушаешь эту симфонию»)<sup>1</sup>. Г. Абрамовский, напротив, усматривает в этом произведении скрытую программность<sup>2</sup>. Я присоединяюсь к мнению Г. Абрамовского (хотя его «расшифровка» программного замысла композитора не свободна от натяжек). Кабалевский во всех своих лучших работах стремится к большой конкретности музыкального высказывания. Эта черта присуща Четвертой симфонии в такой степени, что ее «скрытая программность» порой становится почти «явной».

Г. Абрамовский удачно назвал свою статью — «Сим-

---

<sup>1</sup> В. Городинский. «Размышления о симфонии Д. Кабалевского». «Советская музыка», № 4, 1957.

<sup>2</sup> Г. Абрамовский. «Симфония о нашем современнике». «Советская музыка», № 9, 1960.

фония о нашем современнике». Да, Кабалевский продолжил линию Второй симфонии, но теперь тема «героя нашего времени» раскрыта композитором значительно глубже. Во Второй симфонии «героем» был молодой человек, недавно вступивший в настоящую жизнь. Прошли годы. Он духовно вырос, возмужал, стал самоотверженным борцом за правду, за будущее.

Кабалевского на сей раз уж никак нельзя упрекнуть в «бесконфликтности». Концепция его произведения зиждится на острых драматических конфликтах. Они раскрываются как в столкновении различных музыкальных тем, так и в развитии какой-либо одной темы. Особенно велика внутренняя напряженность первой части. Вступительное *Lento* включает в себе музыкально-драматургическое конфликтное «зерно». Вот начало вступления:



У гобоя первая фраза темы побочной партии. Эта фраза звучит грустно, одиноко, зовуще. Излюбленный мелодический прием Кабалевского—опевание—сочетается с интонацией зова (терция h—g). Гобоем отвечают струнные. В партии альтистов — зародыш главной темы. Этот образ в дальнейшем с наибольшей полнотой будет воплощать действенное, волевое начало. И здесь, во вступлении, скрипки и альты вносят тревогу и ту неудовлетворенность, которая побуждает человека идти вперед, навстречу невзгодам и опасностям. Беспokoйно-настойчивые интонации мелодии обострены гармоническими средствами:

задержание к звуку, который уже взят в смежном голосе, порождает диссонирующие комбинации. Укажу также на драматургию тембров: одинокий гобой, дважды повторяющий свой тоскующий напев, и более плотная звучность струнных. Альты помещены выше скрипок, что усиливает тревожный характер этого фрагмента.

Начинается Allegro. Это своего рода «жизнь героя». Уже первые такты, предшествующие главной теме, захватывают своей бурной энергией. Тоническое трезвучие с-moll'я усложнено введением четвертой высокой ступени. Образуется малая секунда — *fis-g*, она подготавливает тему главной партии, которую открывает именно эта интонация:

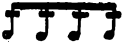


Главная партия — одна из наиболее выразительных героических страниц в творчестве Кабалевского. Как настойчиво и упорно звучат восходящие секундовые ходы! Да и вся тема горделиво устремлена вверх. Фанфарный возглас *as-es-c* подкрепляется акцентированными аккордами-ударами.

Тема главной партии эмоционально близка к лейтмотиву подвига из «Семьи Тараса». Есть здесь и некоторые интонационные связи (победно взлетающая секста).

Развивая тему, Кабалевский последовательно усиливает ее героические черты. Большую роль играют пунктирные ритмы, фанфарные звучности, повелительные возгласы медных духовых инструментов.

Главная партия построена на двух темах. Ее вторая музыкальная мысль, как и первая, полна волнения, порыва. Но это тема в своей основе не героическая, а скорее лирико-драматическая. В ней преобладают нисходящие обороты, не лишенные некоторой женственности. Побочная партия возникает как манящий образ счастья, романтически возвышенной мечты. Замечательно красивую мелодию сопровождает фигурация альтов. Двойной

штрих  придает ей одухотворенность. Внезапное вторжение главной темы напоминает, что борьба еще не кончена: впереди ждут самые большие испытания.

Заключительную партию Г. Абрамовский определяет как выражение «зла». Я не могу с этим согласиться. Музыка этого раздела окрашена в несколько фантастические, не вполне определенные тона. Хрупкая, «стеклянная» тема звучит в высоком регистре фортепиано на фоне всплесков кларнета и арфы. Гармония представляет собой терцовую последовательность секундаккордов и квинтсектаккордов (а не доминантсептаккордов, как пишет Г. Абрамовский). Почему все это должно ассоциироваться со «злом», хотя бы и «затаившимся»? Изображение зла в современной музыке требует более эффективных средств, которыми композитор не воспользовался. Г. Абрамовский упирает на то, что тема заключительной партии появляется в коде первой части, то есть наиболее трагическом эпизоде симфонии. Да, но она связана также с образами, далекими от трагизма. Эта тема интонационно вырастает из второго элемента светлой и возвышенной побочной партии (цифра 15). А в финале так называемая тема «зла» становится интонационным источником фугато, которое, по верному наблюдению самого Г. Абрамовского, «ярко передает движение, захватывающее все новые людские массы», то есть, говоря иначе, передает неистребимую силу народа.

Я думаю, что заключительная партия — не столько образ, сколько эмбрион образа, значение которого пока еще не выяснилось. И едва ли нужно подыскивать точные смысловые определения для каждого эпизода симфонии, имеющей все же «скрытую», но не «объявленную» программу.

В разработке эмоциональная атмосфера все более накаляется. Музыкально-драматургическое *crescendo* возникает во многом благодаря переосмысливанию темы побочной партии. Она внутренне сближается с главной темой, как бы заимствуя у нее драматическую насыщенность. Показателен в этом смысле эпизод, где обе темы контрапунктически соединяются друг с другом. Вот случай, когда контрастность тематического материала уменьшается, а общее ощущение остроты драматургического конфликта, наоборот, возрастает. Происходит это потому, что теперь оба основных образа действительны по своей при-

роде, и это усиливает дух борьбы, которым проникнута разработка.

Композиционной особенностью первой части является наличие двух кульминаций — в конце разработки и в начале репризы. Казалось бы, эти две кульминационные вершины взаимоисключают друг друга. Мы привыкли к тому, что в симфоническом *Allegro* есть одна высшая точка — она завершает разработку или открывает динамическую репризу. Почему же здесь возникла потребность в двух кульминациях? Потому, что композитор хотел акцентировать различные душевные состояния «героя» симфонии, различные обстоятельства его жизненного пути. Первая кульминация (цифра 32) — как бы ожесточенная схватка с судьбой. Но сил для победы пока еще не хватает. Мрачный унисон струнных и деревянных духовых обрывается тяжелым ударом там-тама. В музыке последующего раздела (*Molto meno mosso*) — скорбь, жалоба, временный душевный упадок. Этот раздел представляет собой широко развитый предикт, вводящий в репризу. И вот герой усилием воли преодолевает тягостные переживания. Вторая кульминация (начало репризы) имеет обозначение — *Festivamente*. Да, главная тема звучит здесь празднично, ликующе. В ней — упоение жизнью, порой мучительной, но все же прекрасной.

Большое предиктовое построение и вторая кульминация принадлежат к числу наиболее волнующих страниц симфонии. В начале предикта композитор бросает взгляд в прошлое. Обе основные темы снова предстают перед нами в своем эмбриональном виде (вспомним вступительное *Lento*). Они вновь резко контрастируют между собой. Жалобным фразам гобоя отвечают тихие, но мрачно-суровые ходы струнных в низком регистре. Этот изумительный по своей выразительности диалог становится все полнозвучней и перерастает в кульминацию, утверждающую иные настроения.

В репризе побочной партии усложнены фактура и оркестровка. Кабалевский нашел интересные оркестровые «приемы расцвечивания». Здесь сосуществуют семь оркестровых функций (тема, различные типы гармонической фигурации, гармоническая педаль). Как и в лирически утонченных эпизодах сюиты «Ромео и Джульетта», «разноцветные» тембры имеют прежде всего эмоционально-выразительное значение.

Трагически грозная кода сменяет побочную партию резко и неожиданно (продолжительность связки-перехода — всего один такт!). Это едва ли не самый смелый контраст в произведении. Главная тема, а вслед за ней измененная почти до неузнаваемости тема заключительной партии звучат с огромной силой, как исполинский голос, обращенный ко всему миру. Катастрофа! Если и раньше смертельные опасности то и дело подстерегали героя симфонии, то теперь гибель его неминуема. Композитор вводит в оркестр колокол, его звон сливается с «колокольными» гармониями медных духовых. Ритм в басу — как удары молота по гигантской наковальне. Так кончается музыкальная повесть о настоящем Человеке, Человеке с большой буквы. И как эпитафия сами собой приходят на ум слова Н. Тихонова:

Гвозди бы делать из этих людей,  
Крепче бы не было в мире гвоздей.

Но симфония не кончена. Впереди еще три части. Что же дальше? Герой повествования погиб, и вот перед нами разворачивается печальная картина траурного шествия (вторая часть — *Largo*). Снова звон — теперь погребальный! Композитор варьирует основную тему, которая проходит длительный путь вариационно-симфонического роста, от *pianissimo* до *fortissimo*, от скорбного соло фагота, до мощного оркестрового *tutti*. Шествие все приближается. Тональность *es-moll* усиливает мрачный колорит этой части.

Вариационность сочетается в *Largo* с четкими контурами сложной трехчастной формы. В среднем разделе — новая мелодия. Приведу ее начало:



Эта тема вырастает из мотивов-вздохов. Такими же мотивами открывалась вторая тема главной партии первой части. Теперь эти обороты звучат еще более жен-

ственно. Не случайно они почти совпадают с основными интонациями, рисующими в «Никите Вершинине» жену Пеклеванова Машу:



Мне даже кажется, что и в симфонии композитор раскрыл образ женщины, подруги погибшего человека. Она оплакивает того, кто был для нее самым близким, самым любимым существом. Ее тема возвращается в коде, обнаруживая там родство с вторым элементом побочной партии первого Allegro. Последние ее отголоски подобны тихой, замирающей на устах жалобе.

Что же дальше? Скерцо (*Allegretto capriccioso*) представляет собой интермеццо; оно в какой-то мере отстраняет основную линию драматургии и в то же время является переходом от Largo к финалу. Кабалевский постепенно затушевывает скорбные настроения предыдущей части и подготавливает финальные жизнерадостные образы.

Главная тема скерцо (написанного в форме рондо) очень подвижна. Но веселья в ней нет, ее колорит несколько темный, а чередование двухдольного и трехдольного метров придает мелодии причудливо капризные очертания. Позднее в музыке начинают преобладать светлые тона. Проносится напев, весьма близкий к основной теме финала.

В скерцо много грации. Мелос изящен, гармония, фактура, оркестровка филигранны. Каждая деталь отшлифована с ювелирной тщательностью.

И вот, наконец, финал. Его основное содержание можно кратко определить словами — молодость идет! На смену тем, кто пал в борьбе, идут тысячи и тысячи молодых людей, готовых на труд и на подвиг.

Экспозиция финала построена по принципу сонатного Allegro. После бурной жизнерадостной главной партии следует песенная побочная партия в тональности доминанты и неожиданно тревожная, но постепенно стихающая заключительная партия. А вместо разработки начинается весьма протяженный эпизод, аналогичный центральному эпизоду в рондо-сонатной форме. Если другие



разделы симфонии привлекали психологической насыщенностью, то здесь преобладает яркая изобразительность, картинность. Нарастающая музыка четкого марша рисует приближающуюся демонстрацию. Сначала мы слышим ритм малого барабана соло. Потом аккордовая тема излагается тремя трубами *con sordine* (нюанс — *ppp*). Потом две вариации, вторая вариация — *tutti fortissimo*. Известный нам барабанный ритм пронизывает все изложение.

Хочется еще раз прибегнуть к аналогии с «Никитой Вершининым». Марш, о котором сейчас идет речь, напоминает хор рабочих-революционеров из последней картины этой оперы:

#### ЧЕТВЕРТАЯ СИМФОНΙΑ



#### „НИКИТА ВЕРШИНИН“



Такого рода сходство еще больше раскрывает революционный смысл описываемого эпизода из финала Четвертой симфонии. Ведь и здесь музыка говорит о мужестве людей, не привыкших дрожать перед смертью.

Начинается фугато. А несколько дальше его тема сплетается с темой марша. Весь этот раздел отмечен высоким полифоническим мастерством и является примером длительного симфонического развития «на одном дыхании».

В конце репризы снова гудит набат; три трубы провозглашают начальную фразу побочной партии первой части. Именно эта фраза открывала симфонию; теперь она венчает произведение и воспринимается как страстный и торжественный призыв к борьбе во имя будущего.

Общий музыкально-драматургический план симфонии

Кабалевского имеет немало общего с планом Третьей симфонии Бетховена: первая часть — жизнь героя, вторая — траурное шествие, третья — скерцо-интермеццо, финал — народное ликование. Но музыкальные выразительные средства, которыми пользуется Кабалевский, — не бетховенские. Они в большей мере связаны с традициями Чайковского, Мусоргского, Мясковского.

Тяготение Кабалевского к очень большой мелодической певучести, сказавшееся в «Никите Вершинине», «Сонетах Шекспира», проявилось и в Четвертой симфонии. Ее мелос иногда настолько вокален, что живо напоминает оперную арию или романс. Я имею в виду прежде всего побочную партию первой части и вторую часть, особенно тему ее среднего раздела. Кабалевский в этом отношении идет за Чайковским, внесшим в жанр симфонии черты оперной ариозности.

При обилии контрастов Четвертая симфония отличается замечательным художественным единством. Интонационно-тематические связи внутри частей и между частями скрепляют музыкальный материал. В произведении есть лейтмотивы и лейтгармонии. Они также придают симфонии внутреннюю цельность. Особенно большое значение имеет соразмерность частей, разделов, построений. Все переходы пластичны, нигде не сыщешь натяжки или шва.

Таковы достоинства этого сочинения. Его с полным основанием надо отнести к наиболее крупным достижениям советского симфонизма.

\* \* \*

Известно, как много внимания уделяют наши композиторы жанрам оратории и кантаты. Эти жанры дают возможность с большой конкретностью «весомо, зримо» отобразить наиболее актуальные темы нашего времени. В ораториях и кантатах возможна широко развитая музыкально-литературная драматургия, даже известная театральность, оперность. Все это использовано в лучших советских ораториально-кантатных произведениях. Но вместе с тем в этой области с большой силой проявились ошибочные тенденции. Я имею в виду увлечение поверхностной декларативностью и как результат этого — обилие штампов, ходовых «проверенных» приемов.

Кабалевский сказал как-то, что никогда не испытывал особенного влечения к жанру кантаты. И все же он

написал три опуса этого рода (не считая недавно законченного «Реквиема»).

Кантата «Родина великая» создавалась в первый период Великой Отечественной войны. Легко понять, почему композитор не смог обойтись тогда без этого жанра. Время требовало быстрых творческих откликов и не только в области песенного искусства, но и в крупных музыкально-литературных композициях. Для оперы трудно еще было найти сюжет, литературную основу, да к тому же работа над оперой и ее постановкой заняла бы слишком много времени. Отсюда вывод: значит, надо писать кантату!

«Родина великая» сочинена для оркестра, хора и двух солистов. Текст заимствован у А. Прокофьева, Сулеймана Стальского, Давыдова, Адель Кутуй, Расула Рза и Галактиона Табидзе. Вступительный раздел состоит из двух хоров, воспевающих нашу отчизну: «Расти наша дружба» и «Одна на свете есть страна»<sup>1</sup>. Затем следует оркестровый раздел, представляющий собой сонатную двухтемную экспозицию. Вместо разработки — вокальный монолог (бас соло), как бы «ариозо война» и хор «В бой за счастье Родины», тематически близкий к главной партии Allegro. Начинается оркестровая реприза, но побочная партия превращена в монолог меццо-сопрано («ариозо матери»). Сцена клятвы (солисты, хор, оркестр) возвращает нас к теме одного из вступительных хоров (принцип арки, обрамления). Кантату венчает торжественная кода.

Композиция кантаты довольно сложна, но естественна; в ней снова проявилось присущее Кабалевскому чувство формы.

Наиболее выделяется в этом сочинении побочная партия Allegro: ее тема певуча и широка. В других же разделах есть некоторая сухость и недостаточная мелодическая увлекательность. А главное — композитору не удалось передать глубокий драматизм изображаемых событий. Здесь прежде всего отрицательно сказался не во всем удачный подбор литературных текстов: война показана в них такой, какой она рисовалась многим в июне—июле 1941 года, а не такой, какой она была на самом деле. Да и музыка военных разделов кантаты скорее изо-

---

<sup>1</sup> Кантата исполняется без перерывов.

бражает парад или праздник, а не начало поры тягчайших испытаний, несчетных бед и бессмертных подвигов. Произведение не свободно от декларативности и риторики, которыми страдают и многие другие наши кантаты. Характерен в этом смысле эпизод прощания матери с сыном. Вспоминается сцена прощания из первой картины «Семья Тараса» — насколько там все проще и естественней!

Несравненно удачнее сюита Кабалеvского «Народные мстители» для хора и оркестра (слова Е. Долматовского). Это не кантата, однако черты кантатности тут есть.

Композитор на сей раз поставил перед собой более скромную задачу и решил ее превосходно. Сюита привлекает жизненностью, глубокой правдивостью, которой недоставало кантате «Родина великая». Попутно замечу, что кантату Кабалеvский писал в Свердловске и в Москве, а сюита создавалась на Юго-западном фронте под непосредственным впечатлением от встреч с партизанами<sup>1</sup>. Эти впечатления очень помогли композитору в его работе. Он сумел передать реальные картины партизанской боевой жизни. Слушая его музыку, как бы видишь то, с чем она говорит: просторный степной шлях, по которому скачут партизаны, окутанный туманом лес — партизанское прибежище, захваченное немцами село. Музыка передает дробный цокот копыт, полет крылатого вестника с родной земли, в ней — синие туманы и ночное звездное небо, безмерное горе и радость освобождения.

Каждая из частей сюиты — песня проникнутая духом симфонизма. Композитор свободно трактует принцип куплетности, сочетая его с вариационностью, трехчастностью. Мелос насыщен интонациями украинских народных песен (хотя автор и не прибегал к фольклорным цитатам).

Прошло много лет, и Кабалеvский написал кантаты «Песня утра, весны и мира» (1958) на слова Ц. Солодаря и «Ленинцы» (1959) на слова Е. Долматовского. Во второй из этих кантат композитор снова обратился к столь близкой ему теме разных поколений. Здесь не только «отцы» и «дети», но и «внуки». Произведение воссоздает обобщенные образы коммунистов, комсомольцев и

---

<sup>1</sup> Сохранилось выступление Кабалеvского по радио — рассказ о том, как возникли «Народные мстители». Я уже приводил его в своей небольшой монографии о Кабалеvском.

пионеров. В соответствии с таким замыслом кантата написана для трех хоров — обычного смешанного, молодежного и детского. Она построена на четком сопоставлении разных интонационно-образных сфер. В ее основе — сурово-мужественная, похожая на марш тема коммунистов, мечтательная, романтическая мелодия комсомольцев и детская пионерская песня.

Мы часто говорим или пишем — «обобщенный образ», вкладывая в эти слова положительный смысл. Но обобщенность хороша в искусстве тогда, когда она художественно убедительна и не переходит в схематичность. К сожалению, Кабалевский не избежал этого серьезного недостатка. Образы трех поколений в его кантате показаны уж слишком обще. Их музыкальные темы, обладая достаточно определенными жанровыми приметами, в то же время не слишком выразительны и оригинальны (более удачна, по-моему, тема комсомольцев). Малоинтересна вступительная тема (она звучит также и в заключении), относящаяся ко всем трем поколениям. Музыкальные характеристики почти не развиваются — они лишь сменяют друг друга, выступая в различных комбинациях.

Я уже говорил о том, что композитору удалось достигнуть жанровой определенности исходных песенных тем. Это обстоятельство все же не искупает ограниченность масштабов симфонического развития. В данном случае оно было весьма желательным и даже необходимым, поскольку композитор положил в основу произведения столь большую, ответственную и масштабную тему. Хотелось бы, чтоб она была показана не «тезисно», не плакатно, а более углубленно.

Подчеркнутая плакатность замысла кантаты мало соответствовала складу дарования Кабалевского. Повторяю еще раз: Кабалевский-художник тяготеет прежде всего к лирике и драме, к психологической разработке темы-идеи. Ему противопоказана плакатная обобщенность, когда необходимо изображать только лишь собирательные образы. Другое дело опера, где действуют конкретные живые люди, а не комсомольцы или коммунисты вообще. Правда, в своих симфониях — Второй и Четвертой — композитор изобразил безымянного героя; но это не абстракция, а живой человек, показанный во всем многообразии его чувств и мыслей; значит, и здесь реализм Кабале-

ского психологичен. А в кантате он до известной степени отказался от самого себя.

Я совсем не хочу сказать, будто Кабалевскому не следовало брать тему — «Ленинцы»: это его тема, и она исключительно важна. Но решать ее надо было иначе, в этом суть дела. Помимо того, что жанр кантаты-плаката мало соответствует творческой индивидуальности Кабалевского, в произведении сказались те отрицательные тенденции, о которых речь шла выше. Я имею в виду чрезмерную декларативность, препятствующую творчески свободному, индивидуально яркому решению задачи. Думаю, что огромная тема трех поколений требовала иных, более объемных форм, более широких масштабов и, главное, более психологически углубленных образов. Тут, видимо, нужна многочастная композиция с симфонически богатой драматургией, сюжетом (или элементами сюжетности).

Не относя кантату «Ленинцы» к числу удач композитора, я значительно выше оцениваю кантату «Песня утра, весны и мира» для детского хора и оркестра. Тут Кабалевский достиг значительно более убедительных художественных результатов, нашел верный путь к намеченной цели.

Детская кантата, как и молодежный концерт, — новый жанр, сложившийся в нашей музыке после Великой Отечественной войны. Помимо кантаты Кабалевского, выдающимся образцом этого жанра является талантливая кантата молодого эстонского композитора Пярта «Наш сад». И в этой области заметно стремление широко трактовать детскую тему, связывать ее с большим миром человеческой жизни. Отсюда — обращение авторов кантат к образу Ленина, образам труда, борьбы за мир. В «Песне утра, весны и мира» само название указывает на связь картин природы и детской жизни с темой — мир победит войну.

Кантата состоит из четырех частей. Ее крайние разделы во многом однородны по материалу, что придает сочинению завершенность. Музыка все время излучает солнечный свет. Он меркнет лишь в начале четвертой части, где говорится о нависшей над миром угрозе военного пожара. В первых двух частях изображается утро, несущее счастье и радость. Особенно хороша вторая часть — быстрая, игровая, бойкая, с лирическим средним разделом. В третьей части поется о весне. Композитор здесь снова прибегнул к жанру вальса. В начале финала

военная фанфара (оркестр) и песня-марш отображают основную идею кантаты:

Чтобы утро было добрым,  
На земле нужен мир!  
Чтоб весна была цветущей,  
Людям нужен мир!

Очень конкретное содержание стихов Ц. Солодаря. заключенные в них элементы пейзажа, бытовые штрихи определили склад музыки Кабалевского.

Звучание кантаты сочетает прозрачность и звонкость. Хоровые партии написаны в расчете на исполнительские возможности детей. Помимо гармонического двухголосия и трехголосия, композитор пользуется несложными полифоническими средствами. В третьей части есть солисты — сопрано и альт. Оркестр взят уменьшенного состава, без тромбонов и тубы, которые излишне утяжеляли бы звучность и давили на детский хор. Арфа, фортепиано, ксилофон (к этим инструментам Кабалевский питает особое пристрастие), а также ударные вносят в тембровую палитру очень светлые яркие краски. Композитор избегает плотной фактуры, в его оркестровке много «воздуха». Мелодия нередко поручается деревянным духовым, а у струнных подвижный «аккомпанемент». Есть немало тонких живописных деталей. Лишь в одном месте оркестр становится драматически насыщенным — там, где говорится о военной угрозе.

Отмечая достоинства таких сочинений, как «Народные мстители», «Песня утра, весны и мира», надо все же признать, что кантатный жанр не так близок Кабалевскому, как жанр инструментального симфонизма. Наиболее выдающееся его произведение, из числа написанных за последние годы, не кантата, а вдохновенная Четвертая симфония.

#### IV

В камерном творчестве Кабалевского наиболее значительное место занимают фортепианные произведения. Лучшие из них отмечены глубиной содержания и пюанистичностью стиля.

Кабалевский написал три сонаты и две сонатины для фортепиано. Сонаты представляют собой трехчастные циклы. Они не лишены симфонических элементов; композитор

стремится раскрывать большие темы-идеи и многообразно развивает основные музыкальные мысли.

Первая соната сочинена в 1927 году, еще до Первого фортепианного концерта. Она принадлежит к числу наиболее примечательных страниц творчества молодого Кабалевского. Соната интересна по замыслу, музыкальному материалу, приемам фортепианного изложения. Чувствуется уверенное владение композиторской техникой. Но музыкальный язык не везде достаточно самостоятелен.

Менее удалась композитору первая часть. Есть в ней излишняя аффектация, нарочитость, поза (главная партия и особенно кульминация в конце разработки). Сказывается тематическая недоразвитость: экспозиция чрезмерно лаконична. Наиболее заметно проявилась индивидуальность автора во второй теме. Здесь возникают те песенные, русские интонации, которые столь свойственны Кабалевскому — зрелому мастеру; есть также типичные для него гармонические обороты (мажорная субдоминанта в миноре).

После довольно бурного и взволнованного Allegro вторая часть — Andante — погружает слушателя в атмосферу спокойно возвышенного созерцания. Эта музыка очень певуча, проста, хотя писалась она в самый разгар «современничества»! В финале — два контрастных образа. Первый раздел — быстрое скерцозное движение, насыщенное хроматизмами, приобретающее то оживленно блестящий, то мрачноватый характер. Вторая тема соединяет песенные обороты с синкопированными ритмами и жесткими гармониями. Сквозь сеть необычных ритмических и гармонических штрихов просвечивают интонации песни «Эй, ухнем!». Здесь весьма заметно влияние Мясковского.

Финал написан наиболее свободно и смело. Автор пользуется такими острыми гармоническими приемами, как наложения разнотональных трезвучий (например, В и с<sup>is</sup>, Е и g). Черты сонатности совмещаются с вариационностью (можно усмотреть принцип двойных вариаций). В музыкальную ткань вплетены темы предыдущих частей.

Две сонатины (1930—1933) были задуманы как детские фортепианные пьесы. Первая (C-dur'ная) сонатина приобрела значение концертной пьесы, исполняемой «взрослыми для взрослых». В ней господствуют бодрые



мажорные настроения. Вторая сонатина (g-moll) более меланхолична. Ее вторая часть напоминает похоронный марш. Финал, напротив, полон радости, безудержного веселья.

Обе сонатины технически не сложны и доступны для юных пианистов. Но Кабалевский стремился к простоте, а не к упрощенности. Музыкальный язык произведений несет на себе приметы времени: это не язык XIX века. Так, в первой части C-dur'ной сонатины автор пользуется своеобразными средствами переменного лада. Есть здесь, конечно, и гирлянды больших и малых септаккордов, которыми композитор несколько даже злоупотребляет.

Придерживаясь «сонатинных форм», Кабалевский находит не шаблонные решения проблем архитектоники. Посмотрим, как построен финал сонатины g-moll. Здесь применена рондо-сонатная форма, но с отклонениями от нормы. Главная партия написана в G-dur'e, побочная — в одноименном миноре (попутно заметим, что побочная партия воспроизводит начальные интонации главной темы первой части). Центральный эпизод — фугато, тематически родственное главной партии финала. Реприза зеркальная: сначала звучит побочная партия, потом главная. При этом побочная партия перенесена в параллельный минор (e-moll). В той же тональности начинается реприза главной партии; лишь ее второе предложение утверждает основную тональность G-dur.

Таким образом, Кабалевский не отказывался от творческих исканий и тогда, когда ему приходилось решать относительно скромные художественные задачи.

Хотя в целом сонатины безусловно заслуживают положительной оценки, они написаны не совсем ровно. В первой более удачны бодрое веселое Allegro и мечтательное Andantino с певучей, чуть прокофьевской по своему складу, мелодией. Третья часть (финал) слишком «этюдна»; и по музыке, и по фактурным приемам она уступает предыдущим частям. Во второй (четырёхчастной) сонатине выделяются крайние части.

Оба эти сочинения явились далекими подступами к молодежному фортепианному концерту, созданному через двадцать лет.

Вторая и Третья фортепианные сонаты сочинялись в 1945—1946 годах, одна за другой. Оба эти произведения отразили время войны, но по разному. Вторая соната —

непосредственный и драматически взволнованный отклик на события военной поры; а в Третьей сонате мы слышим лишь приглушенные отзвуки ушедших в прошлое грозных лет.

Из трех сонат Кабалевского Вторая наиболее симфонична. Ей свойственна даже некоторая монументальность. Эту сонату хочется сопоставить с советскими «симфониями военного времени».

Главная тема первой части — выражение русской силы, могучей и непобедимой. Это один из ярких примеров героического эпоса в творчестве Кабалевского (вообще не склонного к героике эпического «богатырского» типа). Двухголосное изложение передает особенности русского народного двухголосья; «увесистые» басы (доминанта-тоника) подчеркивают торжественный, величавый склад музыки. Невольно вспоминаются некоторые прелюдии на народные темы из цикла, созданного Кабалевским незадолго до Второй сонаты. Работа над прелюдиями подготовила возникновение столь народного и национально определенного образа — главной партии рассматриваемого нами Allegro.

Экспозиция воплотила картины мирной жизни (хотя в заключительную партию прокрадываются тревожно-мрачные настроения). Разработку можно назвать «эпизодом нашествия». Она представляет собой нарастающее движение — от глухого зловещего рокота, до грозного fortissimo, построенного на воинственных ритмах и резких гармониях. Разработка насыщена стремительными триольными фигурациями (выросшими из заключительной партии). Они вносят механичность, автоматизм, которые так характерны для «эпизодов нашествия» из советской музыкальной литературы: такого рода приемами наши композиторы изображали гитлеровскую военщину. Темы главной и побочной партий глубоко переосмыслены. Их мелодические очертания как бы искажены; певучесть уступает место гневным возгласам, музыкальный рисунок утрачивает мягкость, плавность, становится угловатым и жестким. Военный ураган достигает своего апогея. И тут с новой силой, мощно, победно звучит основная — русская тема (динамическая р-приза).

Медленная часть — оплакивание погибших. По замыслу она аналогична траурным частям и эпизодам из симфоний, созданных в военные годы. Скорбная мелодия об-

лечена в причудливо-изысканный гармонический наряд. Подчеркивая стонущие ходы-секунды в сопровождении, композитор пользуется уже известным нам приемом: неаккордовые тоны (задержания) звучат одновременно со звуками, в которые они разрешаются. Так, если в среднем голосе h-moll'ной тоники возникает задержание к тонической квинте, то одновременно в других голосах присутствует сама квинта. Обилие гармонических малых секунд сообщает музыке тот оттенок печали, о котором говорят: «щемит сердце». Помимо «неправильных» с точки зрения школьной теории задержаний, Кабалевский прибегает и к другим смелым гармоническим краскам. «Неправильные» задержания иногда сочетаются с наложением функционально разнородных гармоний (принцип линеаризма: в верхних голосах выдерживается трезвучие, а в нижних — хроматическое движение квартсекстаккордами). Думается, что автор здесь все же несколько переборщил. Гармоническая изощренность не везде подходит к напевной сердечной мелодии. Простые скорбные чувства не требовали подобных ухищрений. Вторая тема *Andante* изложена более естественно, и она от этого только выигрывает.

В медленной части Второй сонаты ярко проявилось фактурно-пианистическое мастерство Кабалевского. Разнообразные тембровые красочные и виртуозные приемы усиливают трагические настроения, выраженные композитором. Хороши, например, пассажи в левой руке; они подобны дуновению ветра и сообщают музыке особенную трепетность. Глубокие басы напоминают гул там-тама или раскаты большого колокола.

Вторую сонату можно сопоставить с Виолончельным концертом, который тоже навеян годами военных испытаний. Напомним, что медленная часть этого концерта представляла собой маленький инструментальный реквием. Последняя часть сонаты, так же как финал Виолончельного концерта, отображает непрестанное движение жизни все вперед и вперед. Фактура — этюдно-токатная. Общий эмоциональный характер музыки — возбужденный, местами более светлый, но не праздничный и не торжественный. Форма довольно оригинальна. Композитор воспользовался сложной трехчастностью. Первый раздел — сонатное *Allegro* с двухтемной экспозицией, разработкой, репризой. Затем — второй раздел, простая трехчастная

форма. Реприза построена по принципу зеркальности: сначала идет разработка, потом побочная партия, потом главная. Кабалевский снова проявил изобретательность в решении вопросов музыкального зодчества.

Во Второй сонате автор предъявляет высокие требования к исполнителю. Это трудное произведение, и сыграть его по-настоящему под силу только большому мастеру. Фактура сонаты виртуозна; она имеет эмоциональное значение, усиливая выразительность музыкальных образов.

Наибольшую известность из сонат Кабалевского приобрела Третья. Она скромней, «камерней» по замыслу нежели Вторая. Тематическая разработка в ней не столь широка и симфонична. Вместе с тем соната привлекает свежестью музыкальных мыслей, своим общим мажорным, радостным тоном. В ней сказалась присущая Кабалевскому гармоническая изобретательность. Соната написана очень пианистично, каждая деталь говорит о глубоком знании инструмента, о живом ощущении клавиатуры.

Кабалевский остался верен форме трехчастного сонатного цикла. В первой части (сонатное Allegro) преобладают солнечные настроения, хотя в разработке слышатся волнение, тревога. Медленная часть запечатлела и спокойное раздумье, и сдерживаемый душевный порыв. Это глубокая, романтическая по своему духу музыка. В финале много юмора, а порой прямо-таки ребяческой шаловливости. Добродушно-насмешливые напевы, танцевальные ритмы сменяют друг друга. Забавны по-прокофьевски «колющие» диссонансы (например, малые секунды), придающие музыке оттенок комизма. Затейливые узорчатые пассажи оплетают игровые темы финала.

Надо сказать об интонационных связях сонаты с «Семьей Тараса». В репризе первой части проскальзывает оборот, напоминающий лейтмотив нашествия из этой оперы (заполненный ход на нону вниз). Однако этот оборот не имеет особого драматургического значения и быстро растворяется в прозрачных пассажах. Во второй части на общем ясном фоне выступают темные блики: появляется сумрачная, несколько даже траурная тема. Она построена на движении по звукам уменьшенного септаккорда с последующим восходящим ходом на сексту. Те же мелодические ходы лежат в основе лейтмотива сопротивления и подвига из «Семьи Тараса» (аналогичные обороты есть

также в Виолончельном концерте). Эта интонация возникает в последних тактах финала сонаты, приобретая, как и в опере, героическую окраску.

Тени прошедшей войны не могут омрачить того ощущения счастья, которое разлито в музыке этого сочинения. «И жизнь хороша, и жить хорошо» — вот основной поэтический «подтекст» сонаты.

В 40-х годах Кабалевский написал ряд камерных инструментальных произведений. Никогда ни до этого, ни после этого он не проявлял такого тяготения к этому жанру. Помимо двух рассмотренных выше сонат, композитор создал тогда Второй квартет и фортепианный цикл — 24 прелюдии. Он написан в годы войны, ещё до того как появились на свет Вторая и Третья сонаты. Кабалевский начал работать над прелюдиями в октябре 1943 года, а кончил в октябре 1944 года.

«Если захочу вдаваться в поэзию народную, то верно нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях», — эти слова из «Записок» Лермонтова Дмитрий Борисович избрал эпиграфом к своему циклу.

Великая Отечественная война вызвала особенно глубокий интерес к русской истории, русской культуре, нашим родным песням. В этом сказались патриотические чувства русских людей, возглавивших великую битву против фашистских варваров, врагов всякой, и прежде всего славянской, культуры.

Прелюдии Кабалевского основаны на мелодиях русских народных песен (они взяты из сборников Римского-Корсакова, Балакирева, Лядова). Однако эти пьесы менее всего являются простыми обработками народных тем. Композитор следовал принципу, который несколько позже сформулировал Прокофьев (в беседе с Дмитрием Борисовичем): «Возьмите мелодии народных песен и развивайте их так, как будто это ваши собственные мелодии». В прелюдиях народные напевы преломлены сквозь призму творческой индивидуальности автора. Свободно пользуясь гармоническими и иными музыкальными средствами, Кабалевский передает свое восприятие «поэзии народной», а не этнографические особенности фольклора.

В соответствии с общей направленностью своего творчества композитор насытил прелюдии богатым психологическим содержанием, запечатлел внутренний мир человека. Элементы эпические, изобразительные, жанро-

во-бытовые здесь имеют место, но они подчинены главной задаче — передать то или иное настроение, чувство.

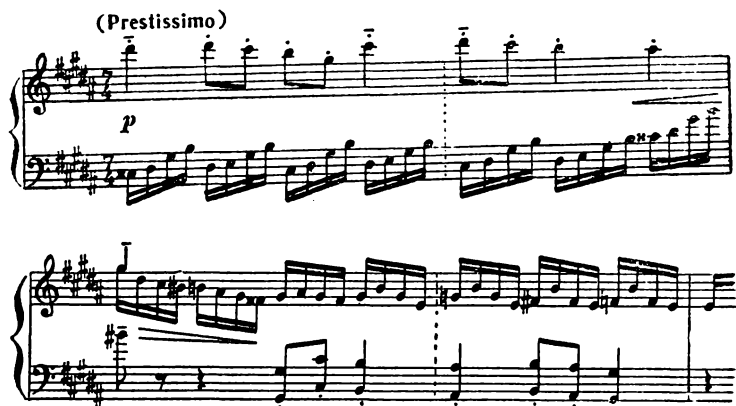
В ряде случаев Кабалевский стремился подчеркнуть, обострить эмоциональное состояние, выраженное в народной мелодии. Иногда он переосмысливал народную тему, существенно изменял ее внутренний облик: в некоторых прелюдиях народные лирические мелодии приобретают черты драматизма, страстности, патетики, хотя в своем оригинальном виде эти напевы не отмечены такими чертами. Возьмем хотя бы прелюдию D-dur (№ 5). В ее основе — мелодия песни «Не разливайся, мой тихий Дунай» (сборник Римского-Корсакова, № 87-6). Это спокойная, плавная песня лирического склада. Кабалевский придает ее звучанию большую насыщенность, полноту. Тема излагается в среднем «этаже»; нижний «этаж» — густые бархатные басы, верхний — аккорды, перебрасываемые скачком из первой октавы во вторую. Фортепианная фактура охватывает почти пять октав (от контроктавы до второй октавы включительно). В конце прелюдии тема становится торжественной, ликующей; изложение еще больше уплотняется:



Нельзя не почувствовать здесь существенного различия между оригиналом и музыкой Кабалевского.

Средняя часть прелюдии es-moll (№ 14) построена на

мелодии песни «По морю утенушка плавала» (сборник Римского-Корсакова, № 80). Композитор опять-таки имеет дело с песней, проникнутой покойным, светлым настроением; а в прелюдии она звучит тревожно, причудливо, несколько фантастично:



Мелодия дробится на отдельные противопоставленные друг другу фразы (попеременно в высоком и низком регистрах); ее оплетают беспокойные, как бы скользящие пассажи.

Особенно глубоко переосмысливается основной песенный образ в последней прелюдии d-moll (о ней подробнее будет сказано ниже).

В цикле есть прелюдии, не лишенные элементов программности. Некоторые пьесы воспринимаются как образы горькой доли женщины старой Руси.

Прелюдия gis-moll (№ 12) полна безграничной скорби, трогательной женственности. В начале ее звучат суровые, угрюмые фразы в низком регистре; им отвечает мягкий, нежный мотив, как бы воплощение кроткой покорности. Слышатся стенания, мучительные вздохи; внезапный душевный порыв резко обрывается, словно столкнувшись с грубой и мрачной действительностью. И снова горькая жалоба, тихие стоны, замирающие на фоне печальных минорных гармоний...

Прелюдия c-moll (№ 22) в известной мере раскрывает литературное содержание использованной в ней пес-

ни «Что от терема до терема» (сборник Римского-Корсакова, № 73). Девушку ведут к венцу, чтобы на всю жизнь связать с немилым человеком. В прелюдии Кабалеvского тоскливая мелодия песни сочетается с колокольным звоном (в обработке Римского-Корсакова тоже есть имитация колокола). Композитор усиливает печальные интонации полифоническими и гармоническими средствами. В музыке слышится неутешное горе, боль за молодость, которая скоро увянет.

Прелюдию es-moll (№ 14) можно было бы назвать «Метелью». К ней подходят в качестве эпиграфа пушкинские стихи:

Мчатся тучи, вьются тучи,  
Невидимкою луна  
Освещает снег летучий,  
Мутно небо, ночь темна.

Стремительное непрестанное движение пронизывает всю пьесу. Ее общий колорит — призрачно таинственный; господствуют приглушенные звучности, темные тона. Крайние части построены на хроматизированном пассажном движении, которое быстро переходит из одной руки в другую. Фольклорный материал здесь не использован. Народная мелодия («По морю утенушка плавала») возникает в среднем разделе; на ней же основана кода. Конец пьесы дает почти зрительное ощущение улетевшего куда-то в пустоту снежного вихря.

Прелюдии весьма разнообразны по своему содержанию. Есть в цикле лирические пьесы, наполненные залушевым, теплым чувством. Таковы прелюдия A-dur (№ 7), написанная в полифоническом стиле, прелюдия fis-moll (№ 8). В прелюдиях a-moll (№ 2), E-dur (№ 9), H-dur (№ 11), Des-dur (№ 15) преобладает юмор, веселье. Празднично, торжественно звучат прелюдии D-dur (№ 5), B-dur (№ 21), в ней снова слышится колокольный перезвон — теперь радостный, ликующий. А рядом — мрачно-величественная прелюдия cis-moll (№ 10), полная зловещей фантастики прелюдия b-moll (№ 16), тему которой Кабалеvский называл «русское Dies irae».

Особый интерес представляет последняя прелюдия d-moll (№ 24). Ее скорее можно назвать фортепианной поэмой, выражающей сложный и глубокий замысел. Она протяженней всех других прелюдий и отличается более



интенсивным музыкальным развитием. Содержание этой пьесы трагично; в ее основе — резкий контраст между первой и второй (заключительной) частью. Первая часть — тема и три вариации. Характер этого раздела определяет ремарка — *Allegro feroce*. Тема захватывает своей лихорадочно-нервной энергией. Звучность острая, сухая, токкатная. Гармония (ряд пустых квинт) придает теме холодный, суровый колорит. В вариациях тревога, смятение все нарастают. Последняя, кульминационная, вариация — мрачный марш, как бы шествие злых сил. Музыка шествия постепенно затихает, окрашивается в траурные тона. Музыкальное изложение переносится в низкий регистр. Тема как бы поглощается мрачными гармониями; трели, хроматические фигуры (шестнадцатые), тонико-доминантовый «органный» бас сливаются в зловещий рокот.

Второй раздел прелюдии — внезапное просветление, словно сквозь ночную мглу забрезжил первый луч утренней зари. На фоне прозрачных фигураций возникает новая тема — нежная и спокойная (это — не народная мелодия, она сочинена автором цикла). Одновременно слышатся отзвуки только что пронесшейся бури; они всплывают откуда-то из глубины, напоминая о том, что было.

Весь заключительный раздел — игра светотени, чередование двух эмоциональных и колористических «планов», которые накладываются друг на друга. Один план — новая, светлая мелодия и фигурации на тонике; другой план — отголоски тонико-доминантового «похоронного» баса, вступительный мотив из первой части, ползучие хроматические гармонии. Побеждает свет, и прелюдия кончается мягким D-dur'ным аккордом.

Подобный прием двухплановой музыкальной драматургии имеет большое значение в оперном творчестве и с успехом применялся Кабалевским в «Семье Тараса». Здесь в прелюдии d-moll эта двухплановость ощущается как широкое развитие приема мажорно-минорных сопоставлений, столь часто встречающихся в творчестве Кабалевского (по существу все заключение пьесы построено на чередовании тональностей d-moll, D-dur).

Кабалевский впоследствии рассказывал о том, что он долго работал над последней прелюдией, «которая никак не удавалась». Было сделано не меньше десяти вариантов. Дмитрий Борисович советовался с Н. Мясковским. «По

мере написания цикла я показывал свою работу Николаю Яковлевичу, и он, как всегда, своими советами принес мне неоценимую пользу в этой очень трудной и необычайной для меня работе, — вспоминает Кабалевский. — Особенно долго и бесцеремонно мучил я Николая Яковлевича с последней прелюдией...»<sup>1</sup>.

Композитор поставил перед собой очень трудную задачу: дать в рамках небольшой пьесы симфонически насыщенное развитие основного образа. затем резкий контраст, постепенное вытеснение одного драматургического плана другим. Решена эта задача отлично. Надо полагать, что Кабалевскому здесь помог опыт его творческой работы в симфоническом и оперном жанрах.

Несмотря на отсутствие названия или пояснительного программного текста, нетрудно услышать в прелюдии d-moll «тяжелозвонкую» поступь войны. Огромное нарастание и особенно «траурный марш» ассоциируются с ужасами военных лет. Потом ночь сменяется рассветом, и утренняя заря постепенно прогоняет кошмарные видения...

В связи с прелюдиями Кабалевского встает важный принципиальный вопрос об отношении композитора к народным мелодиям, которые он использует в своем творчестве. В какой мере композитор может изменять и развивать эти мелодии, не искажая внутреннего содержания и стиля народнопесенных образов? В какой мере здесь может проявиться фантазия композитора, его творческая индивидуальность?

Ответ, по-видимому, должен быть такой: нельзя создавать в этой области какие-то искусственные преграды, отделяющие «дозволенное» от «запретного»; нельзя регламентировать творческую мысль, поучая: это можно, а этого нельзя. Композитор-реалист не нуждается в подобной рецептуре. Глубоко раскрывая возможности народнопесенной темы, он «имеет право» пользоваться новаторскими выразительными средствами, не встречавшимися ранее в музыкальной литературе. И если эти средства художественно оправданы, они приведут к обогащению, а не к искажению народной мелодической основы.

Кабалевский в своих прелюдиях шел по этому пути. Я уже говорил о том, что он не «обрабатывал» народные

---

<sup>1</sup> Сборник «Н. Я. Мясковский». Статьи, письма, воспоминания (Дм. Кабалевский о Н. Я. Мясковском), стр. 298.

темы, не стремился сохранить их этнографические особенности. Не этнография, а поэзия — вот девиз композитора, которым он руководствовался в своей работе. Композитор переосмысливал фольклорные мелодии, изменял их жанровую природу, их эмоциональный тонус. Он свободно развивал темы-песни, соединяя их с авторским музыкальным материалом.

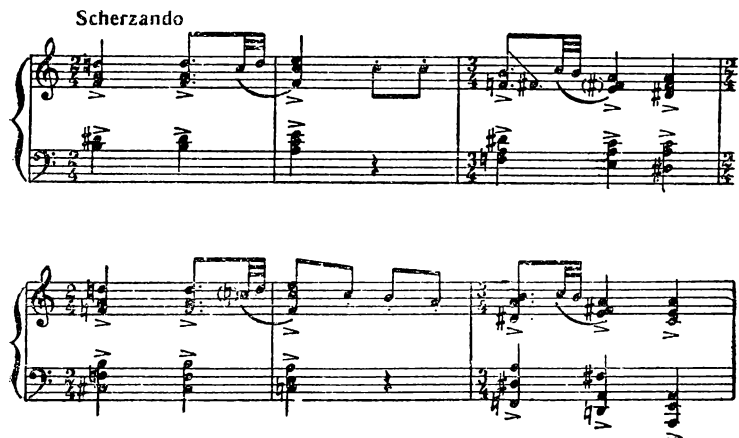
В 24 прелюдиях очень полно проявились гармоническая изобретательность Кабалевского и его мастерское владение ресурсами фортепиано. На этих сторонах цикла надо остановиться.

Необычные гармонические приемы часто вызывают споры. В данном случае «дискуссионность» этих приемов усилена тем, что они связаны с использованием народных мелодий. Тут даже не очень сложные гармонии могут быть взяты под сомнение, поскольку они «противоречат» фольклорной теме, «чужды» духу народного творчества. Но обязан ли композитор употреблять лишь те гармонические обороты, которые встречаются в народной музыке? Конечно, нет! Сто лет тому назад «кучкисты» проявляли большую смелость в использовании фольклорного материала, не стесняя себя примитивными схемами. Чайковский, разрабатывая в финале Второй симфонии мелодию украинской народной песни «Журавель», ввел увеличенный лад, хотя сама тема не включает в себе никаких намеков на эту ладовую систему. Возможно, консервативно настроенные музыканты того времени считали, что Чайковский «искажил» народный напев. А композиторы «Могучей кучки» пришли в восторг, услышав впервые эту музыку!

Нет оснований упрекать Кабалевского за то, что его гармонический язык не во всем традиционен. Напротив, надо поддержать его творческие искания.

В 24 прелюдиях часто встречаются бифункциональные гармонии. Не разрушая ощущения лада, они вносят в музыку свежесть и остроту. Вернемся к примеру из прелюдии D-dur (см. стр. 154). В третьем такте плавное течение музыкальной мысли прерывается диссонирующей гармонией, которая включает в себя вторую низкую и тенору (она представлена звуками fis и a, причем fis одновременно относится и к второй низкой, так как энгармонически равен звуку ges). Эта гармония отчасти предопределяет строение каданса, завершающего пьесу.

В основе прелюдии а-moll (№ 2) — тема широко известной песни «На Иванушке чапан» (сборник Балакирева). Очень своеобразна гармонизация второго построения темы:



Здесь чередуются в основном две гармонии. Первая гармония (она возникает в первом, третьем, четвертом и шестом тактах) представляет собой бифункциональное сочетание субдоминанты и двойной доминанты а-moll'я. Здесь появляется септаккорд на звуке h с «расщепленной» терцией (d и dis). Нижний ярус этой гармонии относится к двойной доминанте; верхний ярус — к субдоминанте. Затем во втором такте звучит тоника, но с секстой (квинтсектаккорд шестой ступени). Эти гармонии варьируются в последующих тактах.

Попутно обращу внимание на следующую особенность голосоведения и фактуры. Если движение верхнего голоса ограничено пределами тонической квинты, то басовый голос спускается на две с лишним октавы. В результате изложение становится все более насыщенным.

Отмечу колористическую гармонию колокольного звона в прелюдии с-moll (№ 20). Тут чередуются двойная доминанты и тоника. В гармонии двойной доминанты, помимо звуков d, fis, c, есть еще звуки h и es. Звук h принадлежит основной доминанте, а звук es воспринима-



«Никита Вершинин».  
(Большой театр СССР).  
пятая картина





Т. Н. Хренников, Д. Д. Шостакович  
и Д. Б. Кабалевский на пресс-конференции в США, 1959 г.

ется не столько как нона нонаккорда двойной доминанты, сколько как тоническая терция (совмещение в одном аккорде трех функций).

Принцип бифункциональности широко использован в прелюдии f-moll (№ 18). Сложные многозвучные гармонии подчеркивают торжественный склад этой музыки. Любопытно, что почти вся прелюдия написана в тональностях Des-dur и b-moll; только в двух последних тактах возникает f-moll, хотя он по замыслу — главная тональность. Таким образом, эта пьеса является интересным примером ладовой переменности.

А теперь посмотрим прелюдию B-dur (№ 21); в ней применены квартовые гармонии. Такого рода гармонические комплексы встречались еще в русской музыке XIX века (Первая симфония Бородина, «Млада» Римского-Корсакова). Не удивительно, что Кабалевский к ним обратился. Прелюдия написана на тему песни-славения «За дижою сижу» (сборник Лядова). Композитор придал пьесе праздничный, ликующий характер, подчеркнутый ремаркой *Festivamente*. Квартовые гармонии сообщают звучанию колокольный торжественный оттенок.

Прибегая к квартовым сочетаниям, Кабалевский не отказывался от терцового принципа строения аккордов. При первом изложении темы гармонической основой служат обычные тоника и субдоминанта. Но три верхние голоса движутся параллельными квартами.

Некоторые прелюдии заключают в себе красочную смену минора и одноименного мажора. Выше я отмечал чередование d-moll'я и D-dur'a в последней пьесе рассматриваемого цикла. Здесь этот прием приобретает особый выразительный смысл, становится важным средством музыкальной драматургии.

К числу гармонических приемов, встречающихся в цикле Кабалевского, относятся также разнообразные сопоставления, альтерации, сравнительно мало употребительные септаккорды. Хотя в прелюдиях преобладает гомофонный стиль, мы находим тут примеры тонкой, по-народному распевной полифонии. Таков первый раздел прелюдии A-dur (№ 7). Он представляет собой полифоническое двухголосие (верхний голос — народная мелодия, нижний сочинен композитором). Во втором разделе голоса меняются местами (двойной контрапункт октавы), причем верхний голос излагается параллельными секстами. В ба-

су — органичный пункт на доминанте. Сделано все это превосходно. Несмотря на некоторые интонационно-ладовые «вольности», прелюдия передает склад русского народного многоголосья.

Фортепианная фактура прелюдий разнообразна. Для каждой из этих пьес композитор нашел различные фортепианные краски. В прелюдии c-moll — скорбная кантилена и унылый колокольный звон; в прелюдии es-moll («Метель») — вихрь летучих кружащихся пассажей; в прелюдии d-moll — мощные, почти оркестровые по своей напряженности нарастагия. Каждая пьеса имеет свое лицо.

В некоторых прелюдиях изложение очень просто, незамысловато. Так, прелюдия F-dur (№ 23) построена на урисонном движении мелодии (сначала в одной октаве, потом в двух октавах) с очень скромной гармонической поддержкой. В прелюдиях cis-moll, b-moll, d-moll — богатая виртуозная фактура, сложные технические приемы.

Как и в других фортепианных сочинениях, Кабалевский часто прибегает к «мелкой технике». Иногда его пассажи сочетают гаммообразное движение (диатоническое или хроматическое) с гармонической фигурацией; иногда гармоническая фигурация преобладает. Но при всех обстоятельствах пассажное движение у Кабалевского не только вполне пианистично, удобно для исполнителя, но и выразительно. Ни в одной из прелюдий мы не найдем «техники ради техники».

Глубоко выявлены в цикле темброво-колористические ресурсы инструмента; некоторые пьесы не лишены элементов оркестровой красочности. Например, в последней прелюдии как бы слышатся и фигурации скрипок, и закрытые валторны, и тяжелые «раскачивающиеся» удары литавры, и полная звучность всего оркестра.

Мне приходилось в прошлом ссылаться на высказывания Кабалевского, заявившего, что его цикл фортепианных прелюдий отражает «борьбу двух направлений — реалистического и формалистического» (см. выступление Кабалевского на Первом всесоюзном съезде советских композиторов в 1948 году). Тогда существовала тенденция — любые недостатки в музыкальном творчестве определять словом формализм. Да, не все прелюдии из рассматриваемого нами цикла одинаково удачны. Однако я хочу поправить и самого себя (имея в виду мои старые суждения об этом цикле), и взыскательного автора: в прелюдиях нет



и тени формализма. Более того, это сочинение должно быть отнесено к числу самых больших достижений Дмитрия Борисовича.

В заключение хочется еще раз подчеркнуть роль Н. Мяковского в создании цикла — 24 прелюдий. Мяковский с большим интересом относился к этой работе, возникавшей у него на глазах, потому что он сам, подобно своему ученику, был противником «музейного похода» к народной песне. Он сам «стремился вызвать к ней отношение как к живому интонационному материалу, содержащему бесконечные возможности развития». Не удивительно, что Кабалевский посвятил цикл своему учителю и старшему другу. «Я сделал это не только потому, что мне хотелось выразить таким образом свою глубокую признательность, любовь и уважение к Николаю Яковлевичу, но еще и потому, что именно он чрезвычайно помог воспитанию во мне настоящей любви к русской народной песне. Это было первым посвящением, которое я сделал за свою творческую жизнь»<sup>1</sup>.

Из отдельных фортепианных пьес Кабалевского надо выделить Рондо a-moll (1958), исполнявшееся участниками Первого конкурса музыкантов-исполнителей имени Чайковского.

Кабалевский любит эту музыкальную форму и часто ею пользуется. Его фортепианное Рондо — яркая, виртуозная и содержательная пьеса. Рефрен и первый эпизод определяют основной характер сочинения (эти разделы мало контрастируют между собой, сливаясь в одно целое). Стремительный темп (Presto), трехдольный метр (3/8), преобладание замкнутых мелодических построений с частыми возвратами к исходному звуку передают вихревое движение по кругу; есть в этом движении хороводность, соответствующая специфике данного жанра. Поток восьмых, иногда переходящих в шестнадцатые, внезапно перебивается аккордами с синкопированным ритмом (внедрение двухдольности в трехдольность — один из распространенных в творчестве Кабалевского ритмических приемов).

Два последующих эпизода противоположны и рефрену, и первому эпизоду. Если ранее преобладал инструментальный тематизм, то во втором и третьем эпизодах гос-

<sup>1</sup> Сборник «Н. Я. Мяковский». Статьи, письма, воспоминания, стр. 298.

подствует песенность. Тема второго эпизода — русского, несколько былинного склада. Она принимает внушительные очертания (последнее аккордовое изложение *fortissimo*). Любопытно, что этот раздел пьесы представляет собой как бы маленькое рондо, помещенное внутри большого. Схема раздела —  $a-b-a_1-b_1-a_2$ . Такое строение еще более подчеркивает замкнутый, «хороводный» склад произведения. В конце эпизода композитор синтезирует материал его внутреннего «рефрена» и внутренних «эпизодов».

Последний, основной эпизод заключает в себе грустную певучую мелодию; она проводится в разных тональностях, перемежаясь с пассажем, который, возникнув во вступлении, пронизывает всю пьесу.

Произведение завершает эффектная кода, построенная на главной теме.

Кабалевский любит детей, много внимания уделяет их музыкальному воспитанию; надо ли удивляться тому, что он много работает над созданием детской музыкальной литературы. Его труд в этой области увенчался полным успехом: детские фортепианные пьесы Дмитрия Борисовича относятся к числу наиболее популярных сочинений этого рода.

«Начало моей работы над музыкой для ребят в сущности совпадает с началом моей творческой работы вообще, — рассказывал композитор. — Примерно в 1925 — 1926 гг. я впервые начал близко соприкасаться с ребятами, занимаясь преподаванием игры на фортепиано в детской музыкальной школе Государственного областного музтехникума<sup>1</sup>. Я начал сочинять легкие пьесы для фортепиано, стараясь давать в них возможно более конкретные образы людей и явлений, близких нашим советским ребятам. Часть этих пьес вошла в мой позднее напечатанный сборник «Из пионерской жизни»<sup>2</sup>.

Этот сборник был впервые издан в 1932 году. О его успехе свидетельствует ряд переизданий — в 1934, 1935, 1936, 1950 годах (а также в 1954 году в курсе музыкальной литературы В. Владимирова и С. Оксер). Некоторые пьесы из сборника издавались отдельно. В этот цикл вхо-

---

<sup>1</sup> Ныне музыкальное училище при Московской консерватории.

<sup>2</sup> Д. Кабалевский. «Моя работа над песней». «Советская музыка», № 2, 1935.

дят — «Барабанщик» (мелодия известной революционной песни), «Физкультурная игра», «Игра», «Пионерская песня» (мелодия песни Б. Шехтера), «Походный марш». Пьесы Кабалеvского посвящены современной тематике. Они крепко спаяны с советской действительностью, окружающей наших детей, и в этом смысле принципиально отличаются от детской музыкальной литературы дореволюционного времени.

Современность присуща и более поздним сочинениям Кабалеvского, адресованным юным пианистам. По словам Л. Ройзмана, «Новелла» (соч. 27) воспринимается детьми как повествование «о погибших героях гражданской войны, дети сороковых годов переживали в этой музыке гибель партизанского разведчика» периода борьбы с гитлеровскими захватчиками. «Один из самых удачных вариационных циклов Д. Кабалеvского — «Легкие вариации», ля минор, соч. 40 № 2 (впервые издан в 1945 году) — написан на собственную тему героико-трагического склада и, несомненно, содержит отголоски славных и трудных дней Великой Отечественной войны»<sup>1</sup>.

В 1937—1938 годах Кабалеvский написал тридцать детских пьес (три тетради). Некоторые из них многократно переиздавались и перекладывались для других инструментов. Так, пьеса № 1 «Вроде вальса» переложена для скрипки, флейты и кларнета (с фортепиано); № 2 «Песенка» — переложена для гитары; № 3 «Этюд» — для виолончели, альты, скрипки, флейты; № 4 «Ночью на реке» — для виолончели, тромбона; № 7 «Старинный танец» — для двух скрипок, баяна, ксилофона, флейты, кларнета; № 12 «Токката» — для фагота, контрабаса, баяна; № 25 «Новелла» — для аккордеона, секстета балалаек.

Вот как велик радиус распространения этих пьес, известных не только пианистам, но также скрипачам, альтистам, виолончелистам, контрабасистам, флейтистам, кларнетистам, фаготистам, тромбонистам, ксилофонистам, баянистам, гитаристам, балалаечникам!

Среди этих миниатюр есть пьесы кантиленные («Песенка», «Ночью на реке», «Печальная история», «Колы-

---

<sup>1</sup> Л. Ройзман. «Для детей и юношества». «Советская музыка», 1960, № 12, стр. 25.

бельная» и др.); другие вещи носят технический характер. Композитор связывает тот или иной технический прием с образным содержанием миниатюры. Так, например, пьеса № 5 «Игра в мяч» построена на быстром повторении одного звука попеременно то в правой, то в левой руке; этот упругий, пружинистый ритм ассоциируется с прыгающим мячиком. Триольные гармонические фигуры в пьесе № 21 передают торопливость, бег запыхавшихся детей; это соответствует названию пьесы — «Погоня».

Многие из пьес имеют программные названия и раскрывают живые конкретные образы, близкие, понятные детям. Круг выраженных Кабалевским образов, картин, настроений весьма широк. Он включает музыкальные пейзажи, игры и забавы, танцы, юмористические сценки, песенные эпизоды, повествования сказочного фантастического характера. Наряду с пьесами беспечно веселыми есть здесь пьесы, наполненные драматическим содержанием. Такова «Новеллетта» (о ней речь шла выше). Укажу еще на последнюю пьесу цикла — «Драматический фрагмент». Это музыка не только драматическая, но и героическая. Пунктирный ритм, волевые декламационные интонации, фактура (двухголосное изложение — канон), торжественно-суровые гармонии в среднем разделе — все это придает пьесе некоторую величественность.

Как и «Новеллетта», и даже еще в большей степени. «Драматический фрагмент» связан с героическими сторонами советской действительности; он рождает воспоминания о подвигах наших людей.

Нельзя не одобрить стремление Кабалевского пополнить детскую музыкальную литературу произведениями, воплощающими столь глубокие, серьезные замыслы. Воспитательное значение подобных пьес несомненно. Конечно, в музыке для детей большое место должны занимать веселье, шутка, беспечно радостные настроения; но нужны и такие пьесы, как «Драматический фрагмент», вводящий юных музыкантов в мир большой жизни.

Нельзя обойти молчанием следующую важную особенность рассматриваемого нами сборника: при всей простоте, доступности музыкального языка, это язык нашего времени. Его приметы мы ощущаем, например, в № 2 («Песенка»). Бесхитростная мелодия вобрала некоторые обороты современных советских песен (особенно характерно в

этом смысле второе предложение). Еще более показателен № 29 («Кавалерийская»). Связь этой пьесы с жанром массовой песни не подлежит сомнению.

Гармония почти всюду чрезвычайно прозрачна. Но она принадлежит нашей музыкальной эпохе! Очень тонкими, почти незаметными штрихами композитор слегка заостряет гармоническое звучание. Укажу на а-moll'ный каданс в конце этюда № 2. Вот его гармоническая формула:  $\Pi_6$  (неаполитанский секстаккорд) —  $IV \sharp$  —  $D$  —  $t$ . Кабалевский вводит в каденцию четвертую высокую ступень. Этот аккорд состоит из звуков  $dis$ ,  $fis$ ,  $b$  и энгармонически равен es-moll'ному трезвучию. Es-moll по отношению к основной тональности пьесы а-moll'ю самый далекий тон. Тем не менее эта необычная в каденциях гармония звучит очень естественно благодаря остроумному голосоведению.

«Колыбельная» (№ 8) заключает в себе комбинацию двух переменных ладов. В левой руке — фигурационный ход на звуках большого септаккорда c-e-g-h. А в правой — мелодия, построенная на звуках малого септаккорда e-g-h-d. Образуется нонаккорд, составленный из переменных ладов C-e и G-e.

Хотя размеры пьес весьма невелики, Кабалевский пользуется различными формами, в том числе формами рондо и сонатины. Рондо (№ 11) занимает всего одну страницу. Протяженность рефрена (первое изложение) — четыре такта, протяженность первого эпизода — тоже четыре такта! Едва ли возможен больший лаконизм в трактовке данной формы! Тем не менее рефрен и эпизоды ярко контрастируют между собой — здесь налично контраст тематический, фактурный и тональный. Сонатина (№ 18) занимает две страницы. Но и в ней есть все, что требуется этой формой. Тональное соотношение главной и побочной партий не совсем обычно — а-moll, g-moll. В репризе побочная партия перенесена в A-dur.

К 1943 году относится другой сборник детских фортепианных миниатюр Кабалевского — 24 легкие пьесы (две тетради). Мы находим тут пьесы «для самых маленьких». Первые номера («Песенка», «Маленькая полька», «Вроде марша», «Колыбельная») имеют всего по восемь тактов каждый, да и другие фрагменты коротки и предназначены для начинающих. Лучшая пьеса этого цикла, по-моему, № 20 «Клоуны». Она построена на бойких

«брюньоновских» мотивах (с применением двойного суммирования); мажорная терция то и дело сменяется минорной. Ладовому контрасту сопутствует контраст тональный: композитор сопоставляет A-dur и F-dur (внутри которого опять-таки возникают переливы мажора и одноименного минора).

Вот пример большой простоты и одновременно свежести музыкальной мысли! Не удивительно, что эта пьеса много раз переиздавалась; она переложена для скрипки, для двух скрипок, для флейты, для мандолины (или четырехструнной гитары), для баяна.

Кабалевский продолжает работать в жанре детской фортепианной музыки. В 1958 году им написаны четыре пьесы в форме рондо (рондо-марш, рондо-танец, рондо-песня, рондо-токатта), а также прелюдия и fuga-песня.

Дмитрий Борисович сделал ряд фортепианных транскрипций, которые нельзя обойти молчанием. Он обработал для фортепиано органные сочинения Баха: восемь маленьких прелюдий и фуг, прелюдию и фугу c-moll, токкату и фугу d-moll, Вторую органную сонату<sup>1</sup>. Некоторые из названных пьес укрепились в учебно-педагогическом репертуаре. Кроме того, Кабалевский переложил для фортепиано в четыре руки Интермеццо и Скерцо Мусоргского, Шестую, Двенадцатую и Восемнадцатую симфонии Мясковского, написал две каденции к D-dur'ному концерту Гайдна.

Надо выделить переложение изумительной Шестой симфонии Мясковского. Она редко исполнялась; многие узнали ее сначала по фортепианной редакции, а потом уже в оркестровом звучании. Кабалевскому пришлось немало потрудиться, чтобы перенести на клавиатуру фортепиано сложную, изобилующую полифоническими сплетениями оркестровую ткань симфонии. «...Я показал переложение Мясковскому, — вспоминает Дмитрий Борисович. — Сравнительно легко Николай Яковлевич согласился с некоторыми изменениями, которые я внес в клавир по сравнению с партитурой, с целью добиться фортепианной звучности, которая соответствовала бы оркестровому замыслу композитора. Как это ни странно, труднее было уговорить

---

<sup>1</sup> Как отмечал Л. Ройзман, авторство И. С. Баха в отношении этих прелюдий и фуг подвергалось сомнению.

его напечатать переложение в «партитурном» виде, то есть одну строку над другой, а не на разных страницах, как это обычно делалось при издании четырехручной музыки. В конце концов Николай Яковлевич все же согласился, что так удобнее — всегда видно, что играет партнер (это особенно важно при игре мало знакомой музыки), а в случае необходимости и одному не трудно сыграть такое переложение. С тех пор, насколько я знаю, все четырехручные переложения своих сочинений Мясковский печатал только таким образом»<sup>1</sup>.

Кабалевский перекладывал и собственные сочинения (четырёхручные переложения симфонических опусов, оперные клавиры). Он сделал концертную транскрипцию хора сборщиц винограда из «Кола Брюньона».

Перейдем к сочинениям Кабалевского для струнных инструментов.

Рассмотрим два квартета, написанных Кабалевским в разные периоды его творческой деятельности. Первый квартет (1928) создан незадолго до Первого фортепианного концерта. Между этими сочинениями много общего (показательно, что они написаны в одной и той же тональности а-молл). Обе работы были представлены молодым композитором на выпускном консерваторском экзамене.

Подобно концерту, квартет озаглавлен известный стилистический сдвиг в творчество его автора. Здесь впервые столь сильно проявилось тяготение композитора к русской лирической песенности. Во второй части квартета (скерцо) Кабалевский воспользовался народной мелодией, которую он слышал в городе Тарусе на Оке. Но эта фольклорная цитата, разумеется, еще не определяет стиль всего сочинения. Самое важное в нем то, что весь его мелос насыщен народными песенными оборотами. Так, например, скорбное вступление (Andante) к первой части выросло из интонаций старинных народных плачей. В интонационном и гармоническом отхождении этот раздел близок к музыке плача Юродивого из «Бориса Годунова». Тема третьей (медленной) части включает некоторые обороты украинской песни «Ой, що там за шум учинився?» (как известно, эта народная мелодия легла в основу популярнейшей песни Васильева-Буглая «Проводы», которая воспринималась уже как русская песня).

<sup>1</sup> Сборник «Н. Я. Мясковский». Статьи, письма, воспоминания. стр. 286.

К какому бы эпизоду квартета мы ни обратились — всюду слышны отзвуки песенного, главным образом русского фольклора. Народность музыкального языка сказывается не только в мелосе, но и в ладогармонической основе (ладовая переменность). Укажу также на мотивную вариантность типа а-а<sub>1</sub>-а<sub>2</sub>. Она применена во вступительной теме квартета. Этот прием (характерный и для Кабалеvского, и для Мясковского) — одно из проявлений специфики народного музыкального мышления.

И все же Первый квартет — произведение, отмеченное чертами ученичества. Другое дело — Второй квартет (1945), созданный в период, когда Кабалеvский достиг полной творческой зрелости. Автор посвятил эту работу квартету имени Бетховена (Д. Цыганов, В. Ширинский, В. Борисовский, С. Ширинский), неустанному пропагандисту советской камерной музыки.

Во Втором квартете нашли выражение разные стороны творческого облика Кабалеvского. Это сочинение состоит из пяти частей. Первая часть — сонатное Allegro; в нем — глубокое душевное волнение, энергия, порывистость. Четко выявлен контраст между драматической главной темой и прозрачной, задушевно-певучей темой побочной партии. Вторая часть (Andante) — двойные вариации. Обе темы сочинены в русском народном духе. Третья часть — Скерцо — необычайно колоритна и поэтична. Звучность несколько фантастическая, утонченно хрупкая, изящно холодная. Музыка порой напоминает ледяные узоры на оконном стекле. Стремительная кода ассоциируется со снежным вихрем. Капризная игра ритмов, чередование двух- и трехдольного размеров, поразительно колоритная инструментовка производят большое впечатление. Далее следует четвертая часть (Adagio), это как бы расширенное медленное вступление к финалу. Оно без перерыва музыки переходит в финал (Vivace) — веселый, местами даже озорной. Его форма — рондо-соната (с центральным эпизодом и разработкой, в которой, помимо материала экспозиции, использована также тема эпизода).

Второй квартет хочется сопоставить с такими произведениями Кабалеvского, как Вторая и Третья фортепианные сонаты, Виолончельный концерт. Это еще один отклик на годы войны. Подобно Третьей сонате и Виолончельному концерту, квартет интонационно перекликается с «Семьей Тараса». Один из мелодических оборотов темы



главной партии первой части живо напоминает лейтмотив нашествия из «Семьи Тараса». Аналогичная интонация возникает и в первой части Третьей фортепианной сонаты; но там она мелькает бледной тенью, а в квартете дана «крупным планом» и служит мотивным «зерном» Allegro. Композитор вычленяет ее из темы, придает ей самостоятельное значение. На этой интонации основана генеральная кульминация части, полная скорби, трагизма. Патетические возгласы первой скрипки, альты чередуются с аккордовой нарочито монотонной речитацией. Тональность *es-moll* усиливает мрачный колорит этого кульминационного эпизода.

Побочная партия Allegro эмоционально и психологически родственна комсомольской песне из «Семьи Тараса» (хотя прямого интонационного родства тут нет).

В одном из разделов скерцо (он проходит дважды) появляется тема, вобравшая в себя характерный оборот лейтмотива сопротивления и подвига из той же оперы Кабалевского. Но это сходство относительно, поскольку в квартете данная интонация имеет совсем иной смысл, чем в опере. Здесь она приобрела скерцозный, отчасти фантастический причудливый колорит.

Adagio (четвертая часть) не имеет интонационно-тематических связей с «Семьей Тараса»; тем не менее его содержание, видимо, навеяно тяжелыми испытаниями военных лет. Музыке присущи траурные черты. Мрачно, похоронно звучат повторяющиеся аккорды, заимствованные из первой части квартета (генеральная кульминация). При переходе к финалу тихие реплики виолончели в высоком регистре подобны первым лучам утренней зари. Эти мотивы повторяются все более настойчиво. Ночная тьма отступает перед сиянием радостного дня. И вот начинается праздничный, насыщенный юмором финал (*Vivace giocoso*).

Мастер оркестрового и фортепианного стилей, Кабалевский доказал, что он в полной мере владеет и ресурсами квартетного ансамбля. Скерцо из второго квартета — пример виртуозного использования различных приемов квартетной инструментовки. Очень эффектны контрасты — *arco con sordine* и *pizzicato*, воздушное *staccato*, трели, комбинации разных штрихов. Изобретательное варьирование тематического материала, ритмические причуды неотъемлемы от переливов тембрового спектра. Не-

мало интересных колористических деталей есть и в финале. Укажу хотя бы на репризное проведение главной темы первой скрипкой (флажолеты, сопровождаемые аккордами *pizzicato* у остальных инструментов).

Помимо двух больших камерных инструментальных произведений — квартетов, есть у Кабалевского еще скрипичная пьеса «Импровизация», о которой необходимо сказать. Это одна из первых советских пьес, утвердившихся в концертном репертуаре наших скрипачей. Ее возникновение связано с фильмом «Петербургская ночь». Этот фильм — киноповесть о горькой доле талантливого крепостного музыканта, скрипача-самородка. Его образ был создан в фильме Б. Добронравовым. Захватывающе правдивое, эмоционально яркое искусство этого крупного артиста усилило художественную значительность фильма.

Музыка Кабалевского стала органической, неотъемлемой частью «Петербургской ночи». Большую положительную роль сыграло отношение режиссеров Г. Рошаль и В. Строевой, а также актеров к творческой работе композитора. На основе его музыки, писавшейся до начала съемок, разрабатывались отдельные сцены; режиссеры и актеры искали то или иное решение некоторых кадров, исходя из музыкальных образов.

И мещанское провинциальное болото, и чиновный чопорно-холодный Петербург, и метель, и белые петербургские ночи — все это отражено в музыке фильма. Однообразно надоедливые экзерсисы, разыгрываемые скрипачом Швльцем, метко характеризуют этого ограниченного, себялюбивого музыканта-ремесленника. Но сильнее всего музыка, рисующая героя фильма — Егора Ефимова. Его первая импровизация и есть та скрипичная пьеса, о которой говорилось выше. В ней переданы душевная боль, скорбь и порывы гнева, когда человек напряжением всех своих сил хочет разорвать сковывающие его цепи. Патетические речитативы скрипки окаймляют прогикновенную, глубоко народную по своему складу мелодию-песню.

В фильме «Петербургская ночь» «Импровизация» исполнялась Д. Ойстрахом.

История этой скрипичной пьесы еще раз показывает, насколько плодотворной может быть деятельность композитора в кино. Она обогатила не только область песнетворчества, но и другие жанры советского музыкального искусства.

Эта книга была закончена, когда появились две новые работы Кабалеvского — скрипичное Рондо, ор. 69 (1961) и Соната для виолончели и фортепиано, ор. 71 (1962).

Рондо — виртуозная пьеса; в Виолончельной сонате преобладают глубокая мысль, драматический порыв. В обоих сочинениях ярко проявились особенности стиля их автора.

Скрипичное Рондо сочинялось по заказу ко Второму международному конкурсу имени Чайковского. Оно вошло в программу второго тура, как пьеса, обязательная для всех конкурсантов-скрипачей (напомню, что на Первом международном конкурсе имени Чайковского такой же обязательной пьесой для пианистов было фортепианное Рондо Дмитрия Борисовича).

Отмечая виртуозность этой технически сложной пьесы, я отнюдь не хотел сказать, что она недостаточно содержательна. Кабалеvский не мог написать малосодержательную, внешне эффектную пьесу. Рефрен огличается моторностью, энергией [авторская ремарка: *Allegro assai (quasi Presto) ben ritmico*]. Музыка бурлит, как горный поток. В пьесе три эпизода. Из них особенно выделяется второй — его симпатичная мелодия близка по духу многим песенным темам Кабалеvского; есть в ней интимная задушевность и трогательная простота. В целом это сочинение воплотило мужественность, эмоциональную активность, большую силу энергии.

Известно пристрастие Кабалеvского к форме рондо. Он, если так можно сказать, великолепно чувствует эту форму. И в рассматриваемом произведении композитору удалось достичь строгой пропорциональности частей, их тонкого взаимодействия. Так, во втором эпизоде Кабалеvский искусно сочетает певучую мелодию фортепиано с темой рефрена у скрипки (потом скрипка и фортепиано «меняются местами»). Стремительное, «вращающееся» движение главной темы возникает очень естественно, поддерживая внутренний ритмический пульс, который ощущается на протяжении всей пьесы.

Написав ряд произведений, гармонический язык которых более «традиционен», Кабалеvский в скрипичном Рондо вернулся к гармонически острому стилю. От широко трактует мажор, насыщая мажорную диатонику «чуждыми» хроматическими звуками (в действительности

они становятся органической составной частью мажорной системы). Рассмотрим основные гармонии рефрена:

**Allegro assai**

V-no

Piano

*f marc.*



До мажор показан здесь очень определенно с упором на тонику. Однако уже в первых текстах к тоническому трезвучию C-E-G добавлены *fis* и *dis*. Современные композиторы нередко пользовались приемом включения в трезвучие вводнотоновых звуков (например, вводного тона к квинте). Здесь два таких звука: вводный тон к квинте и вводный тон к терции. Так как *dis* энгармонически равен *es*, фигурация в левой руке дает излюбленное Кабалеvским чередование большой и малой терций.

Вместе с тем звуки *dis* и *fis* намекают на трезвучие Н. (мажорная седьмая ступень C-dur'a). Этот аккорд появляется в пятом такте; но в трезвучие h-dis-fis включен как бы «застрявший» звук С (нона). Он является гармоническим «стержнем» и скрепляет две первые гармонии пьесы.

Было бы неверно считать, что в пятом такте произошел «тональный сдвиг»; нет, тут звучит доминантовая вводнотоновая гармония C-dur'a, седьмая ступень, которая потом разрешается в тонику.

Композиторы часто разрабатывают лад, постепенно усложняя гармонические комплексы. В данном случае мы видим обратную картину: после более сложной тоники Кабалеvский дает «классическую» тонику без «посторонних» звуков.

Система полутоновых соотношений получает свое развитие. В начале Рондо композитор, не покидая сферу C-dur'a, сопоставлял аккорды С и Н. Во втором периоде Кабалеvский модулирует из С в cis-moll. Потом cis-moll переходит в Des-dur, а из Des-dur'a композитор возвращается в C-dur. Получается замкнутое движение C-H-C-cis (Des) — С (в этой схеме Н означает гармонию).

а С и сis — тональности). Его круговращательность соответствует характеру музыки рефрена и специфике формы (в фортепианном Рондо хороводное круговое движение передано другими средствами, о чем было сказано выше).

Основные ладогармонические закономерности рефрена получают дальнейшее развитие вплоть до последних тактов пьесы. В конце Рондо звучит тоника С-dur'a. У фортепиано — глиссандо по белым клавишам. А в левой руке одновременно с глиссандо — арпеджио dis-fis-a-c; оно включает звуки dis и fis, которые в сочетании со звуками тонического трезвучия образуют своего рода «лейтгармонию» Рондо. Она последовательно утверждает-ся от начала и до конца сочинения.

Как и во многих других своих сочинениях, Кабалеvский обогащает традиции классической гармонии, но отнюдь не ломает их. Его музыка строго тональна; гармонический язык всюду основан на функциональной системе, будучи вместе с тем свежим и оригинальным.

Виолончельную сонату композитор посвятил ее первому исполнителю — М. Ростроповичу. Соната заставляет вспомнить Виолончельный концерт Кабалеvского (хотя тематизм и форма этих сочинений не сходны). Я называл концерт элегией, связывая его содержание с мыслью о тех, кто погиб в годы военного пожара. Вслушаемся в основную музыкальную мысль сонаты — разве в ней нет элегичности, скорбности, сдержанной, но в то же время покоряюще глубокой?! Сколько печали в двузвучных интонациях — ведь это опять те стоны-причитания, о которых мне приходилось не раз говорить, описывая наиболее сумрачные страницы творчества Кабалеvского. И как сурово, торжественно, траурно звучит ограненный пункт у фортепиано, захватывающий наиболее низкий «рокочущий» регистр инструмента:

*Andante molto sostenuto*





Надо обратить внимание и на некоторые другие особенности этой темы, усиливающие ее выразительность. Она начинается в мажоре. Затем, в третьем такте, мажор сменяется одноименным минором (снова чередование большой и малой терций! Сколько раз встречался в музыке Кабалевского этот оборот! Но он не надоедает — есть в нем какая-то особенная привлекательность). Мажорному началу мелодии соответствует ее восходящее движение. А когда побеждает минор, мелодия словно никнет, восходящие ходы уступают место печальным ниспадающим интонациям.

Возвышенный хорал у фортепиано восстанавливает В-диг. Однако и здесь и дальше мажорный лад весьма проблематичен — трудно сказать, чего тут больше — мажора или минора! В. Цуккерман в своей работе «Новые инструментальные концерты»<sup>1</sup> сравнивал переливы ма-

<sup>1</sup> Сборник «Советская музыка на подъеме», Музгиз, 1950.

жоро-минорной светотени в музыке Кабалеvского с «переменной облачностью». Применительно к началу Виолончельной сонаты можно сказать, что здесь все небо постепенно затягивается облаками: в конце первого раздела (он состоит из трех тематически аналогичных построений) композитор утверждает суровую тональность *es-moll* (тональность минорной субдоминанты *B-dur'a*). Она усиливает чувство печали, выраженное виолончельной мелодией, подчеркивающей интонации *f-es, des-es* (этот эпизод перекликается с некоторыми фрагментами из первой части Шестой симфонии Н. Мясковского).

Начальный образ сонаты в большой мере направляет последующий ход музыкального действия и как бы отбрасывает на него свою тень.

Первую тему можно принять за медленное вступление; в действительности же это — главная партия. Побочная партия несколько рассеивает тучи, но не надолго. Разработка упорно нагнетает бурное ненастье. Господствуют интонации главной партии, двузвучные мелодические ходы; подобно ступенькам, они ведут все выше — к драматической кульминации. Необычно сделан переход к репризе. Связующим звеном служит медленный эпизод — каденция виолончели. Резкие аккорды *pizzicato* и глухой гул фортепиано *quasi tam-tam* (перед каденцией), затем тоскливая по настроению гармония (*b-moll'*ное трезвучие с секундой *e-f*) и каденция-монолог солирующего инструмента звучат почти трагически. Нежная мелодия побочной партии (реприза) приносит временное успокоение. Главная партия в репризе отсутствует.

Вторая часть — скерцо-вальс, «грустное скерцо». Здесь все словно подернуто туманной дымкой. Обе последние части написаны в форме рондо (финал—рондо-соната). Главная финальная тема — очень подвижная, напоминающая токкату, — развеивает туман и вводит в произведение бодрость энергичного моторного ритма. Акончается цикл примерно так же, как и начинался, той же раздумчивой элегической темой:

Пусть светит месяц — ночь темна...

Трудно, а зачастую и невозможно проникнуть в творческую лабораторию композитора. И все-таки осмелюсь предположить: может быть, Виолончельная соната — подступы к Реквиему памяти жертв Великой Отечественной войны.



В этой книжке слово «мастерство» встречается так же часто, как и в критических выступлениях самого Дмитрия Борисовича. Повторяю еще раз — он имеет моральное право требовать от других авторов безупречного профессионализма, поскольку его собственное творчество отвечает этим требованиям. Одно из многих доказательств — рассматриваемая нами соната. Ее форма отшлифована до мелочей, самый строгий критик не найдет повода для придирки. Повсюду здесь можно наблюдать своего рода «цепную реакцию»: новое возникает из старого, процесс, начавшийся в одной из клеток музыкального организма, переходит в другие. Так, например, побочная партия первой части очень тщательно подготовлена сначала главной, а потом связующей партиями. В момент генеральной кульминации у фортепиано звучит мотив, подготовляющий тему второй части. Возвращение к главной теме в конце сонаты обусловлено всем ходом музыкального действия. Терцовые интонации этой мелодии постепенно «прорастают» в ткань финала; также прорастает и заключительный органнй пункт на звуке си-бемоль. Когда начинается кода, мы чувствуем — иначе и быть не могло, только так и следовало завершить сонату. Гармоничны все пропорции формы; найдено верное соотношение частей и разделов. Отсутствие медленной средней части компенсировано тем, что первая часть открывается экспозицией, написанной в темпе *Andante* (лишь с небольшим оживлением темпа в побочной партии). Тематическая арка, переброшенная от начала произведения к его концу, придает ему особенную архитектурную стройность.

В сонате много тонких выразительных деталей — ладовых, полифонических, фактурных. Укажу хотя бы на модуляцию из *h-moll*'я в *es-moll* (заключительная партия и начало разработки первой части). Здесь остроумно использован энгармонизм — *fis-ges* (выдержанный звук-стержень в высоком регистре). Хороши мягкие ладотональные мерцания красок в скерцо (вступление). Тут возникают элементы битонализма, используемого очень тактично. В финале обращают внимание полифонические приемы: имитационное проведение темы рефрена (канон), соединение различных тем.

Виолончельная соната занимает видное место среди камерных сочинений Кабалеvского.

Автор множества песен, Кабалевский сравнительно редко обращался к жанру романса.

Много лет тому назад, в начале своего творческого пути написал он два романса на слова А. Блока (1927); первый («Я вышел... медленно сходили») — по музыке холодноватый, изысканный, с пышными декоративно-изобразительными деталями, и второй («Свирель запела на мосту») — более теплый и эмоциональный. Эти романсы помечены опусом 4. Затем — длинный ряд опусов и среди них ни одного романса!

В годы войны композитор создает вокальные моноло- ги (баллада «В темной роще» и др.). Они приближаются к характеру ариозо и не относятся к числу ярких страниц творчества Кабалевского. Это как бы эскизы, предшественствующие созданию «крупных полотен» — кантат, опер.

В 1953—1955 годах был написан вокальный цикл «Десять сонетов Шекспира», опус 52. Более четверти века отделяют его от блоковских романсов Дмитрия Борисовича.

Есть такие произведения искусства (я назвал бы их сверхгениальными), которые созданы несколько веков тому назад и тем не менее кажутся нам глубоко современными; более того, такое творчество и сейчас устремлено вперед, в будущее. Оно в чем-то обгоняет искусство нашего времени, оставаясь непревзойденным примером потрясающей силы творческого духа. Таковы работы Микеланжело, его «Моисей», его «Рабы», его «Pieta» в соборе Петра в Риме. То же самое можно сказать о творениях Шекспира, включая его лучшие сонеты. Они вновь привлекли к себе всеобщее внимание благодаря переводам С. Маршака, обладающим высокой художественной ценностью. Именно этими переводами и воспользовался Кабалевский для своего вокального цикла.

Здесь я позволю себе сделать маленькое отступление и сказать несколько слов о том, как издан цикл Музгизом (речь идет об издании 1961 года).

Как-то раз журнал «Крокодил» высмеял художников, которые делают обложки книг, не зная толком их содержания. На обложке романа «Спартак» такой художник изобразил футбольную команду, на обложке пьесы «На дне» — пучину морскую, на обложке повести Тургенева

«Муму» — корову. Я не собираюсь уличать Музгиз в такой же безграмотности. И все же нельзя сказать, что рисунок на обложке «Сонетов» Кабалецкого соответствует содержанию этого цикла. Художник изобразил какого-то средневекового певца с лютней в руках (можно подумать, что шекспировские сонеты распевались труверами и миннезингерами!). Щеки певца нахмурены; выглядит он довольно нелепо и карикатурно. Судя по этому рисунку, произведение Кабалецкого — стилизация типа лубка с изрядной долей грубоватого юмора. Между тем и сонеты Шекспира в переводе Маршака, и музыка, сочиненная Кабалецким, ничего не имеют общего со стилизацией и по своему духу бесконечно далеки от рисунка на обложке. И в стихах, и в музыке — глубоко жизненные, принадлежащие нашей эпохе чувства, хотя литературный текст хронологически отдален от нас несколькими веками.

Сонеты Шекспира покоряют нас воплощением высокого любовного чувства. «Почему это многие наши поэты не пишут так о любви», — сказал однажды Дмитрий Борисович. Он, конечно, не хотел упрекнуть наших поэтов в том, что у них нет шекспировского гения. Речь идет о другом. Слишком много за последнее время появилось стихов — песен, в которых поэты (а за ними и композиторы!) говорят о любви хихикая, с ужимкой. Получается не любовь, а легкий флирт, веселые или грустные похождения провинциальных сердцеедов и их смазливых девиц. Но ведь можно (и нужно) относиться к этой теме иначе, даже не будучи Шекспиром! Таков «подтекст» приведенной мной фразы Кабалецкого.

«Озвученные» Кабалецким шекспировские сонеты противостоят мелкотравчатой «любовной лирике», которой у нас развелось слишком много. В этом смысле их появление было своевременным. Они вновь напомнили нам о том, чем должна быть любовь в искусстве и в жизни.

Однако содержание сонетов далеко не исчерпывается любовными переживаниями. В некоторых сонетах любовная тема отсутствует («Не изменяйся, будь самим собой», «Ты — музыка»). В других она сочетается с темами — смерть и бессмертие, человек и искусство. Нельзя не удивиться тому, как многогранны и значительны эти короткие стихотворения, вместившие великое богатство чувств и мыслей!

Вот первый из включенных в цикл сонетов — «Тебе ль

меня придется хоронить». Это целая поэма, хотя в стихотворении всего четырнадцать строк. Любовь рождает бессмертие, она запечатлена в нетленных художественных образах — такова идея сонета:

Твой памятник — восторженный мой стих.  
Кто не рожден, еще его услышит.  
И мир повторит повесть дней твоих,  
Когда умрут все те, кто ныне дышит.  
Ты будешь жить, земной покинув прах.  
Там, где живет дыхание на устах!

Сонет «Ты музыка» повествует о великой объединяющей силе искусства; оно спланивает людей в одну семью. Ведь «стройно согласованные звуки упреком одиночеству звучат». Вот вывод, к которому приходит поэт:

Нам говорит согласие струн в концерте,  
Что одинокий путь подобен смерти.

Одиночество — это мука, смерть. «Счастливое единение» — залог жизни, бессмертия. Эту мысль несет людям искусство.

Кабалевский стремился передать в музыке этический смысл поэзии Шекспира и достиг цели. Музыка «Сонетов» возвышенна, благородна и вполне соответствует поэтическому строю стихов.

Романсы Кабалевского представляют собой вокальные монологи, сочетающие выражение лирических чувств с глубоким раздумьем (у нас в таких случаях охотно говорят о «философской лирике», но слова эти затасканы и потеряли всякий смысл). Большая часть романсов написана в спокойном, плавном движении (темпы — *Andante molto sostenuto*, *Andantino*, *Largo*, *Allegretto moderato*, *Andante*, *Larghetto*, *Andante non troppo*, *Andante semplice*). Резко выделяются романс «Когда на суд безмолвных тайных дум», проникнутый мрачным настроением, и бурно драматический романс «Уж если ты разлюбишь». Романсу «Бог Купидон» присущ оттенок мягкого юмора, не свойственного другим романсам.

Я говорил о том, что оперный вокальный стиль Кабалевского во многом связан с традициями Мусоргского. Для музыкального воплощения сонетов Шекспира требовалась иная интонационная сфера. Здесь Мусоргский уже не мог прийти на помощь. Стилистически «Сонеты» (по крайней мере, некоторые из них) отчасти близки к

наиболее углубленным и содержательным романсам Римского-Корсакова (таким, как «Октава», «Не ветер вея с высоты» и др.). Эта близость сказывается в отдельных мелодических оборотах, а также в общей эмоциональной поэтической атмосфере.

Шекспировский цикл Кабалевского создавался в тот же период, что и «Никита Вершинин». В цикле, как и в опере, проявилось тяготение композитора к широкой вокальной кантилене. Каждый из «Сонетов» основан на певучей, типично вокальной мелодии. Композитор все время учитывал исполнительские возможности того голоса, для которого предназначен цикл (бас). Мне даже кажется, что произведение это писалось специально для М. Рейзена; именно его голос, его манера петь слышатся мне в мелодических интонациях романсов Кабалевского.

Особенно красива мелодия первого романса («Тебе ль меня придется хоронить»). Спокойное поступенное движение совмещается в ней с восходящими ходами на сексту и на октаву, они сообщают кантилене внутреннюю значительность и широту.

Кабалевский умело придает мелодическому движению волнообразность. Чередование постепенных подъемов и спадов хорошо организует мелодический материал; вокальная партия становится пластичной и гибкой. Примером таких «волн» может служить начало только что упомянутого мной сонета (№ 1). Последовательность мелодических опорных звуков образует восходящую линию: с, d, e, a, b и верхнее с. Затем — спуск и снова подъем к верхнему d.

Аналогичный ряд восходящих мелодических ступенек мы находим в средней части сонета «Бог Купидон». Приведу литературный текст этого раздела:

Огонь погас, а в ручейке вода  
Нагрелась, забурила, закипела.  
И вот больные сходятся туда  
Лечить водою немощное тело.

В мелодии восхождение от звука е (малой октавы) через fis, g, gis, h, c, cis к кульминации — верхнему d. Эта мелодическая волна передает постепенно разворачивающееся повествование. «Нагнетательность» восходящих мелодических ходов соответствует нагнетанию в литературном тексте («...а в ручейке вода нагрелась, забурила,

закипела»). Высшая точка мелодии (d первой октавы) совпадает с началом литературной фразы, которая передает, что же произошло в результате описанных событий.

Вокальная партия сонетов всюду следует за текстом, раскрывая его различные психологические оттенки. Мелодия при всей ее кантиленности не лишена некоторых декламационных элементов. Музыкальные интонации очень точно передают интонацию стиха; порой им свойственна речевая выразительность. Поэтому будет правильно определить вокальный стиль цикла, как стиль ариозный.

Столь же тесно связана со стихом и гармония романсов Кабалевского. Рассмотрим с этой стороны средний раздел сонета «Тебе ль меня придется хоронить». Вот литературный текст этой части:

Ты сохранишь и жизнь, и красоту,  
А от меня ничто не сохранится,  
На кладбище покой я обрету,  
А твой приют — открытая гробница.

Композитор распределяет гармонические краски в соответствии с содержанием этого четырехстишия. Гармонии, тональности, лады передают чередование света и тени. Гармонический язык рельефно воплощает антитезу — жизнь и смерть. Первая фраза — «Ты сохранишь и жизнь и красоту» — гармонизована в As-dur'e. Традиционная гармоническая формула T—S—D<sub>7</sub>—T утверждает сугубую мажорность звучания. В начале второй строчки мажорная субдоминанта сменяется минорной, она сразу же придает музыке оттенок грусти («...а от меня ничто не сохранится»). Третья строчка («...на кладбище покой я обрету») выделена модуляционным отклонением в сумрачную тональность as-moll. Последняя строка — о бессмертии — контрастно противопоставлена двум предыдущим, и это противопоставление выражено нагнетанием мажорных тональностей. После as-moll'я появляются E-dur, C-dur и, наконец, основная тональность романса — F-dur.

Лишь в одном месте цикла музыка не вполне совпадает с внутренней настроенностью стиха. Я имею в виду следующее место:

Ты погрусти, когда умрет поэт,  
Покуда звон ближайшей из церквей  
Не возвестит, что этот низкий свет  
Я променял на низший мир червей.



Встреча с пионерским отрядом  
им. Д. Б. Кабалецкого





Д. Б. Кабалевский и Надя Буланже.  
Варшава, 1960 г.



В стихах здесь — привкус иронии, музыкой не переданный. Музыкальная интонация — эмоционально открытая и добродушная — мало соответствует словам о мире червей.

Музыкальный язык цикла отразил стремление к строгой простоте (оно сказалось и в некоторых других произведениях, написанных Кабалевским за последние годы). В последнем сонете композитор как будто спрашивает себя:

Не поискать ли мне тропы иной,  
Приемов новых, сочетаний странных?

Но нужны ли здесь «странные сочетания»? Нет, не нужны, отвечает композитор. Не в них суть дела.

Все то же солнце ходит надо мной,  
Но и оно не блещет новизной.

И все же музыкальный язык произведения не архаичен. На нем печать нашей музыкальной эпохи. Композитор не чуждается приемов, получивших право гражданства в наше время. Мелодия сонета «Не изменяйся, будь самим собой» пронизана задержаниями к звукам, которые «преждевременно» возникают в верхних голосах (об этом «незаконном», с точки зрения старой теории, приеме мне приходилось говорить в разделе, посвященном Четвертой симфонии). Особенно настойчиво повторяется этот прием в коде романса, где на каждой сильной и относительно сильной долях такта образуется интервал малой ноты. Однако подобные «резкости» не нарушают благородной красоты гармонии.

Партия фортепиано поддерживает вокальную партию, отнюдь не покушаясь на ее приоритет. Аккомпанирующему инструменту чаще всего поручается гармонический фон. Фактура в основном аккордовая. Иногда ее расцвечивают фигурации. Кабалевский пользуется также диалогической фактурой, вводя контрапунктирующие голоса, короткие инструментальные фразы, дополняющие вокальную партию (они особенно удачны в романсе «Не изменяйся, будь самим собой»). Композитор редко прибегает к чисто изобразительным приемам (имитация трели соловья в сонете «Люблю, но реже говорю об этом»; фигуры шестнадцатыми, рисующие, как забурлила в ручье

вода, — сонет «Бог Купидон»). Гораздо чаще фортепианная фактура выражает то или иное настроение, чувство. Мерное аккордовое движение в ряде романсов передает возвышенное состояние духа, неспешный ход мысли. В сонете «Уж если ты разлюбишь» бурные фигуры соответствуют общему драматическому складу этого произведения.

Таким образом, все выразительные средства в основном направлены на то, чтобы полнее раскрыть психологическое содержание шекспировских стихов. В этом смысле «Сонеты» очень характерны для творчества Кабалевского.

Несколько слов о форме романсов, входящих в рассматриваемый нами цикл.

Строгий сонет должен состоять из двух четверостиший (катрены) и двух трехстиший (терцеты). В вольных сонетах допускаются отклонения от канонической формы. Сонеты, вошедшие в вокальный цикл Кабалевского, состоят из трех четверостиший и замыкающего композицию двустишия.

Все романсы цикла написаны в трехчастной форме. Большая часть романсов (шесть из десяти) построена следующим образом. Первая строфа — первая часть произведения; вторая строфа — средний раздел; третья строфа — реприза; заключительное двустишие — кода. В романсах «Трудами изнурен», «Люблю, но реже говорю об этом», «Увы, мой стих не блещет новизной» средняя часть включает и вторую, и третью строфы; замыкающее двустишие является одновременно репризой и кодой. Интересно строение романа «Когда на суд безмолвных, тайных дум». Приведу для большей ясности его литературный текст (за исключением двух последних строчек).

Когда на суд безмолвных, тайных дум  
Я вызываю голоса былого,  
Утраты все приходят мне на ум,  
И старой болью я болею снова.  
Из глаз, не знавших слез, я слезы лью  
О тех, кого во тьме таит могила,  
Ищу любовь погибшую мою  
И все, что в жизни мне казалось мило.  
Веду я счет потерянному мной  
И ужасаюсь вновь потере каждой,  
И вновь плачу я дорогой ценой  
За то, за что платил уже однажды!

Первая строфа соответствует части а, две последние — части b. Музыка насыщена чувством глубокой печали. Мо-

нотонные повторения одного звука в партии фортепиано придают романсу отпечаток фатальности. В конце среднего раздела — драматическое нарастание. И вот там, где начинается динамическая реприза, голос умолкает. Горе так безмерно велико, что слова уже не могут его выразить! Репризное проведение первой темы поручено одному фортепиано. Это кульминация романса. В ней — горе без берегов. Затем музыка почти внезапно переключается в иную эмоциональную плоскость. Произведение венчает жизнеутверждающая кода.

Но прошлое я нахожу в тебе  
И все готов простить моей судьбе.

Музыкальная форма сонета вырастает из его психологического содержания.

Завершая анализ цикла «Сонеты Шекспира», надо признать, что наиболее удачны в нем романсы «Тебе ль меня придется хоронить», «Трудами изнурен, хочу уснуть», «Когда на суд безмолвных тайных дум», «Не изменяйся, будь самим собой». Наименее удачен последний романс — «Увы, мой стих не блещет новизной». Он бледноват и в какой-то мере повторяет то, что было сказано раньше.

За последние годы родилось немало вокальных циклов (в их числе известные циклы Д. Шостаковича и Г. Свиридова). Эта форма привлекла многих композиторов тем, что она сочетает специфику камерного вокального жанра с возможностью дать большое развитие основной темы-идеи, сопоставить ряд образов и картин. Среди лучших произведений этого рода должен быть назван и цикл Кабалевского.

Кабалевский не принадлежит к числу композиторов, которых обычно называют песенниками. Тем не менее песни составляют значительную часть его творчества. Первые его произведения этого жанра, появившиеся в печати, относятся к 1930—1931 годам. Это песня «Темп» (слова С. Кирсанова) для пения соло или одноголосного хора с фортепиано, «Солдатская песня», «Тюрьмы» и «Морская песня» (слова Э. Мюзама, А. Жарова и А. Суркова) для голоса и фортепиано (соч. 16).

В те годы композиторы редко обращались к этому жанру (исключая композиторов-песенников). Помимо Кабалевского, к созданию песен массового характера обра-

гились Н. Мясковский, В. Шебалин, Л. Книппер. Следовало поддержать эту ценную творческую инициативу (хотя песенное творчество названных авторов было в силу естественных причин качественно неровным). Но вместо поддержки рапмовский журнал «Пролетарский музыкант» в № 8 за 1930 год напечатал безобразную статейку, автор которой назвал песню «Темп» Кабалеvского «злой карикатурой», «пасквилем» на советскую действительность. Подобная ругательная «критика» была типичной для РАПМа. Сейчас едва ли кто помнит эту песню. Прошу поэтому поверить на слово — нет в ней ни «карикатуры», ни «пасквиля». Напротив, она не лишена известных достоинств. Композитору удалось постепенное *crescendo* и *accelerando*, которое согласно авторскому замыслу должно передать борьбу за темпы строительства. Однако заключительная кульминация («К социализму на всех парах!») получилась внешней и театральнo-напыщенной.

Кабалевский и в последующие годы писал песни «для взрослых». Некоторые из них своим рождением были обязаны кино, драматическим театрам, радио. В 30-х годах появился героико-романтический фильм «Аэроград» А. Довженко с музыкой Кабалеvского (действие фильма происходит на Дальнем Востоке). Композитор сочинил для него две выразительные песни — летчиков и партизан (слова В. Гусева). Первая песня — «просторная» и задумчивая — навеяна пейзажами Дальнего Востока, Тихого океана, образами мужественных, сильных духом людей. Вторая — более четкая, близка к походному маршу. Обе песни вросли в музыкальную драматургию фильма, став органической частью одной из его важнейших музыкально-композиционных линий.

Мне приходилось упоминать о радиопостановках с музыкой Кабалеvского. Он писал для радио еще в начале своего творческого пути. В 1944 году Дмитрий Борисович сочинил музыку к радиокomпозиции в двух сериях по роману Сервантеса «Дон-Кихот» (постановка О. Пыжовой и Б. Бибикова). Образ Дон-Кихота воссоздал В. Качалов (одна из последних работ великого артиста). С новым значением прозвучали тогда слова героя романа: «Нет на свете дела более благородного, чем труд солдата... мы, рыцари и солдаты, помогаем слабым, караем низость, мстим за угнетенных».

Две опубликованные серенады из музыки к «Дон-Кихоту» — специфически театральная, ярко изобразительная музыка. Немногими штрихами композитор придал этим песням испанский колорит, подчеркнув контраст между томным напевом красавицы и бурной, темпераментной серенадой Дон-Кихота.

Наиболее существенную часть песенного творчества Кабалевского составляют произведения для детей и юношества.

Я приводил рассказ Дмитрия Борисовича о том, как он начал работать над детской фортепианной музыкой. В той же статье мы находим следующие строки: «Несколько лет спустя я стал бывать в общеобразовательных школах, прислушиваться к высказываниям ребят на их музыкальных занятиях. Здесь я также столкнулся с бедностью репертуара и, чувствуя вообще тягу к работе с ребятами, решил попытаться написать несколько песен. В очень короткий срок я написал 8 песен, 4 из них были для дошкольников, 4 — для школьников. Эти песни (ор. 17) были изданы в 1932 г. и неожиданно для меня, — так как это был мой первый опыт сочинения детских песен, — получили сравнительно большое распространение среди ребят»<sup>1</sup>.

А в предисловии к сборнику своих песен, изданному в 1958 году, Дмитрий Борисович, обращаясь к юным любителям музыки, вспоминает: «Двадцать пять лет прошло с тех пор, как я написал свои первые песни для детей. Это было вскоре после окончания Московской консерватории, когда вместе со своими товарищами — молодыми композиторами — я стал часто бывать в школах и летних лагерях, беседовать с ребятами о музыке, слушать их пение, помогать им в их музыкальных занятиях. С тех пор я пристрастился к сочинению музыки для детей, стараюсь каждый год написать для них что-нибудь новенькое»<sup>2</sup>.

В конце 20-х годов советская детская песня делала еще первые свои шаги и сама была подобна ребенку, который учится ходить. Музсектор Госиздата напечатал в

---

<sup>1</sup> Д. Кабалевский. «Моя работа над песней». «Советская музыка», № 2, 1935, стр. 38.

<sup>2</sup> Д. Кабалевский. Песни для детей и юношества. Предисловие. М., «Советский композитор», 1958.

1928 году «детские песни», среди текстов этих песен были и такие стишки: «Ай, ай, ай! Ножкой топ туда-сюда! Мы в республике труда живем-поживаем, снова начинаем». А вот еще один пример:

Ну, ребята, не зевайте, поработаем давайте  
Петя, Маня, Костя, Таня, а скажите, где же Ваня?  
Он сказал, гулять пойдет и работать не придет.  
А мы все ему сказали, громко, громко закричали:  
Ну, иди, иди, иди, больше к нам не приходи.  
Для таких у нас нет мест: кто не трудится — не ест!

Музыка этих песен находилась на уровне текстов.

Кабалевскому и другим композиторам, начавшим тогда писать песни для детей, приходилось во многих отношениях поднимать целину. Вопрос — какой должна быть советская детская песня — решался не столько дискуссиями, сколько творческой практикой.

Общение с ребятами помогло Дмитрию Борисовичу найти верный путь. Уже в ранних его песнях мы не найдем дешевого сюсюканья, искусственного подлаживания и снисходительных скидок «на возраст». Кабалевский-композитор говорит с детьми как старший друг — просто, серьезно, иногда шутивно, но всегда искренне и задушевно.

Вернемся к песням, написанным Кабалевским в 1932 году (соч. 17). Автор отмечал их как первый свой опыт в этой области музыкального творчества. Из песен, помещенных в первой тетради (для дошкольников), выделяется милая весенняя песенка «Птичий дом». Во второй тетради (для школьников) наиболее удачны «Песня о пионере Абросимове» (слова А. Пришельца) и «Песня о поезде» (слова О. Высотской).

В связи с первой из этих песен надо привести следующее высказывание автора музыки: «Ребята, благодаря конкретности своего мышления, любят и легче всего воспринимают тексты с очень конкретным содержанием. Отсюда и особенная любовь ребят к сюжетным песням». «Песня о пионере Абросимове» — сюжетная песня. В ней рассказано о случае, взятом из жизни. «Пионер Абросимов, — сообщала «Вечерняя Москва», — идя из деревни в школу, на перегоне между станциями Оболенка—Пересады увидел лопнувшую рельсу. В это время шел пассажирский поезд. Пионер, не растерявшись, снял пионер-

ский галстук и, привязав его к палке, дал сигнал. Крушение было предотвращено»<sup>1</sup>.

С помощью очень простых и убедительных приемов Кабалевский придал этой песне мужественный, решительный характер. Мелодия — повествовательная и вместе с тем волевая, уверенно-четкий ритм сочетается в песне со свежими гармониями переменного лада.

Вторая отмеченная мной песня передает движение поезда — он несется вперед днем и ночью. Запев построен на скороговорке. Стремительный бег паровоза передан не только быстрым ритмическим движением, но также динамической направленностью мелодии от низкого регистра к верхнему. Припев — быстрый, полный радостного оживления марш. Ритмическая энергия здесь полностью сохранена, в то же время в музыку привносится новое качество: большая волевая собранность и устремленность.

Не боится он гроз,  
Вьюги не боится.

Менее оригинальны и творчески самобытны две другие песни из той же тетради — «Пятнадцать лет» и «Песня о зеленом городе».

Сочиняя свои детские песни, Кабалевский учитывал ограниченность технических и регистровых возможностей детского хора. В то же время он пользовался некоторыми не совсем обычными для данного жанра приемами; они вносили в музыку разнообразие, отнюдь не затрудняя исполнителей-детей. Один из таких приемов — сопоставление далеких тональностей, отстоящих на терцию одна от другой. Так, в песне «Первое мая» сопоставляются D-dur и F-dur; в песне «Птичий дом» — E-dur и C-dur. Эти тональные контрасты придают песням свежесть звучания.

Из других песен, созданных Кабалевским в 30-е годы, большую известность получила бойкая частушка «Про Петю» (слова Н. Галь), высмеивающая нерадивого и капризного пионера, «Лагерная песня» (слова Л. Лаврова), «Комсомольский паровоз» (слова А. Суркова).

К военному времени относится популярная песня

---

<sup>1</sup> «Вечерняя Москва», 23 октября 1931 г.

«Четверка дружная ребят» (слова С. Маршака), интонации которой звучат в финале Скрипичного концерта.

Среди послевоенных детских песен Кабалеvского — «Волго-Дон» (слова О. Высотской), «Новое море» (слова Е. Долматовского), песни о пионерах. Особенную любовь детей завоевала песня «Наш край» (слова А. Пришелеца); ее мелодия известна также по Третьему фортепианному концерту. Эта песня была издана 26 раз! (данные 1960 года).

В детском песенном творчестве Кабалеvского, как и в его молодежных концертах, четко намечены две стороны — скерцозность и лирика. К песням быстрым, бойким, задорно-веселым относятся «Пионерское звено», «Про вожатую», «В школу», «Волго-Дон» (все эти песни написаны на слова О. Высотской). Лучшая из них «Пионерское звено» (1952) — о дружбе, товарищеской спаянности. Назову еще бодрую энергичную песню «В пути» (слова С. Богомазова). Это туристская песня, в ней — романтика приключений, неведомых троп, необозримых просторов. И снова возникает тема дружбы, но здесь речь идет о детях всего мира. Школьники Кубани, Урала, Парижа, пионеры Волги, Дона, Праги, дети из Москвы, Крыма, Литвы, Италии, Греции идут через летние грозы и зимние метели и никогда не падают духом.

Окликнет друг — всегда услышим,  
На выручку придем!

Говоря о лирических песнях, надо еще раз назвать песню «Наш край». Чувство любви к родной земле передано в ней очень просто, искренне, без «громких слов», которыми у нас нередко злоупотребляют в произведениях такого рода. Музыка этой песни представляет собой вальс, написанный, что называется, «без затей» и вместе с тем тонко, поэтично. Основываясь на бытовом музыкальном материале, композитор сумел придать песне высокую художественную ценность.

Столь распространенный у нас жанр песни-вальса неоднократно привлекал внимание Кабалеvского в его творческой работе. К этому жанру относятся его песни «Костер у Днепра» (слова Иры Поливиной и Лены Рудневой — участниц литературного кружка Московского До-



ма пионеров), «Вежливый вальс» (слова А. Барто), «Доктор» (слова В. Викторова) и другие.

Нельзя умолчать о хорошей лирической песне «Небо гаснет» («Песня у костра» на слова Н. Шестакова). Ее хочется назвать ноктюрном. Она поэтична, в ней — спокойное дыхание ночной засыпающей природы. Она написана в куплетно-вариационной форме, дающей композитору возможность находить новые музыкальные краски для каждого куплета.

Отдельную группу составляют юмористические песни Кабалевского.

Дмитрию Борисовичу — и композитору, и человеку — в большой мере свойствен юмор. Эта черта особенно полно проявилась в его песенном творчестве.

Среди ранних работ композитора мы находим вокальный цикл «Семь забавных песенок» на слова В. Катаева (1929—1930). Это произведение не было издано. В цикл входят следующие «песенки»: «Зайнышка», «Кошка и слон», «Свинка», «Поросенок», «Курочка», «Ежик», «Муха». Вот текст одной из этих песен:

Кошке снится страшный сон,  
Будто кошку слопал слон  
И она принуждена  
Жить в животике слона.

Ни окошек ни дверей,  
Страшный мрак и нет мышей.  
Без окошек сделан слон!  
Хорошо, что это сон.

Это было первое обращение Кабалевского к юмористическим образам.

Прошло пятнадцать лет, и появились «Семь веселых песен» для голоса и фортепиано на слова С. Маршака — один из лучших опусов Дмитрия Борисовича. Стихи С. Маршака сочинены на основе английских детских народных песен. Некоторые из частей цикла — юморески, не претендующие на какую-либо «идею»; в других содержится определенная мораль, поучение, выраженное в шутиливой форме. Резко выделяется № 5 — «Гвоздь и подкова» — это вполне серьезный и даже драматический фрагмент без тени юмора.

«Веселые песни» адресованы и детям, и взрослым (может быть, даже больше вторым, чем первым). Цикл со-

четае в себе особенности песенного и романсного жанров. Мелодии специфически песенны. Однако форма отдельных частей, гармонические, фактурные приемы, а порой и мелодические обороты выходят за рамки «чистого» песенного жанра.

Вокальные миниатюры Кабалеvского привлекают не только тем, что в них много заразительного веселья. Обращает на себя внимание также колоритная музыкальная изобразительность, по-прокофьевски меткие музыкальные характеристики. Если в «Сонетах Шекспира» композитор запечатлел движения души, возвышенные чувства, то здесь, в соответствии с совершенно иной задачей, он передавал музыкой зрительные, слуховые впечатления, внешние черты того или иного образа. Именно мастерство характеристик является в этом цикле источником юмора. Кабалеvский воспользовался различными, порой довольно острыми выразительными средствами и достиг лаконизма и большой рельефности в обрисовке своих забавных «персонажей».

Посмотрим, как он это делает.

Первая песня — «Веселый король» — имеет ремарку *Allegro marciale. Scherzando*. Она вполне соответствует музыке этой песни. В ней есть и торжественность, и шутливость. Игрушечно-воинственный марш-шествие характеризует старого короля. Веселая, праздничная музыка как бы имитирует игру королевских скрипачей-трубачей.

В песне «Кораблик» (№ 3) композитор тонкими «акварельными» красками рисует игрушечный золотой кораблик, спующих по палубе матросов-мышат и капитанутку. Музыка живописует мышиный писк, кряканье утки, а в песне «Поросята» (№ 6) — поросычье хрюканье и визг. Сделано это остроумно и вполне художественно.

А вот «Сказка о старушке» (№ 4), где композитор, следуя за литературным текстом, описывает музыкой забавные приключения «героини». Тут много комедийных, ярко изобразительных музыкальных штрихов. Сохраняя основной мелодический рисунок песни и варьируя фортепианное сопровождение, Кабалеvский оттенил подробности этой юмористической истории. Так, например, слова «устала старушка и, кончив дела, у самой дороги вздремнуть прилегла» подчеркнуты появлением минора (ранее был мажор), комически грустными минорными интонациями. Следующая фраза — «к старушке веселый щенок

подошел» — сочетается с мажорным фортепианным пассажем, звучащем весело, игриво.

Тексты песен «Гвоздь и подкова» (№ 5), «Ключ от королевства» (№ 7) построены на своеобразном приеме «расширения» и «сжатия». Вот текст первой из этих песен:

Не было гвоздя — подкова пропала,  
Не было подковы — лошадь захромала,  
Лошадь захромала — командир убит.  
Конница разбита, армия бежит,  
Враг вступает в город, пленных не щадя —  
Оттого, что в кузнице  
Не было гвоздя!

Как я уже говорил, эту песню нельзя назвать вселой; она драматична. Постепенное расширение ее смысла отражено музыкой. На словах «конница разбита» резкий тональный сдвиг (h-moll после c-moll'я) и пунктирный ритм подчеркивают усиливающееся напряжение. После слов «пленных не щадя» — кульминация. Здесь композитор приходит к мрачной тональности es-moll. Мелодическое развитие как бы упирается в начальную интонацию темы *Dies irae* (партия фортепиано), вносящую в музыку оттенок фатальности. Далее повествование возвращается к тому гвоздю, с которого все началось. А в музыке — возвращение к начальной тональности c-moll, начальной фактуре, интонации, прозвучавшей впервые на словах «командир убит». Музыкальный материал вступления повторяется теперь в виде заключения, замыкая композицию песни. Таким образом автор выразил и «расширение» и «сжатие» сюжета песни.

В последней части цикла — «Ключ от королевства» — дано движение от «макрокосма» к «микрокосму» и обратно. Текст повествует о королевстве, в королевстве — город, в городе — улица, на улице двор, во дворе — дом, в доме — спальня, в спальне — колыбелька, в колыбельке — ландыши. И затем обратный ход: ландыши, колыбелька, дом и т. д. В соответствии с таким содержанием Кабалевский модулирует из основной тональности песни Es-dur в самую далекую по отношению к Es-dur'у тональность a-moll («ландыши в корзинке»), а потом возвращается в Es-dur («королевство»).

Рядом с «веселыми песнями» надо поставить «восточную сказку» «Мельник, мальчик и осел» (тоже на слова С. Маршак). Она написана примерно в одно время с

только что рассмотренным нами циклом. Эта «восточная сказка» исполнялась очень часто и в концертах, и по радио. Композитор остроумно передал требуемый литературным текстом «восточный колорит», нашел забавные изобразительные детали. Любопытно, что в этой песне, так же как и в «Поросятах» из предыдущего цикла, сказилось некоторое влияние джаза. Оно — в ритмической структуре песни (акценты попеременно на третьей и второй долях трехдольного такта), острых гармониях, уснащенных малыми секундами. Творчество Кабалевского в целом далеко от джазового искусства. И все же он не смог пройти мимо него. Замечу, что еще в 30-е годы он написал для пьесы В. Катаева «Дорога цветов» (театр имени Вахтангова) фокстрот, танго. Позже Кабалевским была сочинена джазовая сюита, оставшаяся в рукописи. Я отмечал джазовые фрагменты в оперетте «Весна пост». С этой линией в какой-то мере связаны названные выше вокальные юморески.

Песни на слова С. Маршака — и «детские», и «взрослые». Специфически детским является песенный цикл на слова А. Барто, созданный для радиопередачи «Беседы умного крокодила». В него входит «Песенка умного крокодила», «Вежливый вальс», «Песенка птиц», «Песенка про Петю», «Лешенька» и др. Здесь композитор пользуется более скромными музыкальными средствами, избегая гармонических «заострений». Большую роль в этих песнях играют танцевальные ритмы (полька, вальс). Кабалевский, как и в других произведениях юмористического склада, стремится к рельефности музыкальных характеристик. Особенно удачна в этом отношении песня «Лешенька»: даже играя песню на фортепиано, явственно слышишь вкрадчивые, упрасывающие голоса бедных учениц и нагловатый голос самоуверенного Лешеньки:

«Лешенька, Лешенька, сделай одолжение,  
Выучи, Алешенька, таблицу умножения.  
Мы к тебе прикреплены,  
Помогать тебе должны».  
«Я заниматься не привык,  
Я отстающий ученик,  
И я живу чудесно!  
Ни одной пятерки нет,  
А в газете мой портрет, —  
Мне это очень лестно!»

Кабалевский не ограничивался сочинением отдельных детских песен; в 1958 году он написал для детей музыкальные картинки — «В сказочном лесу» (слова В. Викторова). Это уже целое представление: песни чередуются в нем со стихотворным текстом, который не поется, а читается. Перед юной аудиторией проходят портреты лесных жителей — волка, лисицы, кукушки, медведя, зайца, енота, барсука, белочки. Все они занимаются каким-нибудь делом (кроме лентяя барсука). Лисица—докторица, мишка—монтер, енот—шофер и т. д. Всем надо работать — таков «подтекст» «музыкальных картинок». В. Викторов даже счел нужным реабилитировать волка, хотя в детской литературе волк — традиционный отрицательный персонаж. А в произведении В. Викторова — Д. Кабалевского он учит зверей «письму, арифметике, чтению, пению и хорошему поведению».

Кабалевский и здесь проявил себя как мастер лаконичных шутивых характеристик. Как уморительны грузные, неуклюжие ходы в песне «Монтер» («На сосну медведь полез, осветить задумал лес»). Грაციозно, легко звучит музыка, рисующая белочку («Колет белочка дрова»). Лисица-докторица изображена музыкой в духе ласкового, несколько вкрадчивого вальса. В целом этот «спектакль» должен нравиться детской аудитории.

Надо в заключение подчеркнуть воспитательное значение детских песен Дмитрия Борисовича. Они поучительны в лучшем смысле слова, без скучного казенного морализирования. Как-то легко, порой незаметно они внушают детям, «что такое хорошо, что такое плохо». Композитор развлекает своих юных друзей и одновременно поучает.

«Нужно все уметь» — слова Кабалевского стали своего рода лейтмотивом этой книги. Автор опер, симфоний, квартетов, сонат, он написал и песни для детей — очень простые, бесхитростные, но и в них постарался вложить весь свой опыт, все свое умение.

\* \* \*

Кабалевский создал свыше семидесяти опусов. Это большой и поучительный творческий путь. От ранних ученических прелюдий — к Виолончельной сонате, от во многом еще несовершенной «Поэмы борьбы» — к заме-

чательной Четвертой симфонии, от музыки для радиопостановок — к «Семье Тараса». Кабалевский стал одним из наиболее крупных и уважаемых представителей советского искусства. Его имя, его творчество известны во всем мире.

*Москва, 1962*

**ЛЕВ ВАСИЛЬЕВИЧ ДАНИЛЕВИЧ**

**ТВОРЧЕСТВО Д. Б. КАБАЛЕВСКОГО**

**Редактор Е. Мнацканова Художник И. Тимофеев**

**Технический редактор Р. Орлова**

**Корректор М. Кроль**

---

Подп. к печ. 11/XI-63 г. А 09698  
Форм. бумаги 84×108/32 Печ. л. («физич.») 6,25  
Печ. л. (условные) 10,25 Уч.-изд. л. 10,24+пер.+  
+7 вкл. Тираж 4675 Изд. № 3516 Цена 72 к.  
Всесоюзное издательство «Советский композитор»,  
Москва, В-35, Софийская набережная, 30.  
Заказ типографии 685

---

Моск. тип. изд-ва «Советский композитор»,  
Москва, Ж-88, 1-й Южнопортовый проезд, 17.