

Неожиданный Кабалевский
Концерт для виолончели с оркестром c-moll op. 77

Номинация: Музыкальное искусство XX в.

Санин Василий Дмитриевич

Министерство Культуры Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных»
Музыкальное училище имени Гнесиных

Теория музыки, 4 курс

Руководитель: Гуменюк Зоя Викторовна
Заслуженный работник культуры РФ

Оглавление

1. Введение. За кулисами «красивой жизни».....	3
2. Музыкальный анализ концерта.....	7
3. Заключение.....	25
4. Список литературы.....	27

Введение

За кулисами «красивой жизни»

Дмитрий Борисович Кабалевский (1904–1987гг.) – народный артист РСФСР и СССР, занимавший одно из первых мест среди мастеров советского музыкального искусства. Его творчество включает многие жанры: оперы, балеты, симфонии, концерты, квартеты, фортепианные пьесы, романсы и песни, а также музыку для кино и драматического театра.

В музыкальной палитре творчества Кабалевского преобладают светлые, энергичные образы, но среди них находится место и для острых противоречий и конфликтов. В начале творческого пути композитор как певец радости и счастья создаёт активные, порой беспечные, шуточные произведения: «Семь забавных песенок для голоса и фортепиано» (1929 г., на слова В. Катаева), сонатины (ор. 12, 13), музыку к постановке радиокомпозиции «Галицийская жакерия» (ор. 15) и сочинения для детей (ор. 25, 27). Однако в дальнейшем он не смог не прийти к воплощению глубины человеческого горя и страдания. Так в опере «Кола Брюньон» Кабалевский создаёт образ смерти – чумы, в опере «Семья Тараса» описывает картину героической борьбы, а в концерте для виолончели с оркестром №2 c-moll (1964, ор. 77) выражает глубокий душевный конфликт художника.

Оптимистичный характер творчества Кабалевского, его уверенность в «светлом будущем», воспевание радостных сторон жизни в Советском Союзе принесло композитору популярность и признание руководящих органов государства. Кабалевский открыто поддерживает и пропагандирует идеологию коммунистической партии, а она в свою очередь не оставляет творца без особого внимания. Государство высоко оценило его оперы «Кола Брюньон», «Семья Тараса», «Никита Вершинин», вторую симфонию, триаду «молодёжных» концертов (скрипичный, третий фортепианный и второй виолончельный), сюиту «Народные мстители» для хора и многочисленные детские песни. Кабалевский

становится одним из официально признанных музыкальных представителей советской власти.

Однако это не помешало включить Кабалеvского в число «композиторов–формалистов», подвергнутых партией жёсткой критике в 1948 году. Но в отличие от многих великих композиторов, пострадавших от этого постановления, в число которых входили Д. Д. Шостакович, С. С. Прокофьев, А. И. Хачатурян, Д. Б. Кабалеvский продолжал писать и набирать популярность, не встречаясь с проблемами его современников, явно не желая идти наперекор власти. Он покорно признавал свои «ошибки» и уверял в готовности следовать указаниям партии: *«Не меньше, чем выступавшие до меня композиторы и музыковеды, я чувствую глубокую потребность пересмотреть и переоценить всю свою музыкальную деятельность. Для своей дальнейшей творческой деятельности я уже извлёк и несомненно ещё извлеку очень много уроков и выводов из тех указаний, которые даны нам в Постановлении ЦК партии»*¹. По словам Л. Данилевича: *«В этих поисках верных путей к созданию настоящего большого искусства для Кабалеvского, как и для всех советских композиторов надёжным компасом служили указания Коммунистической партии Советского Союза. Не случайно ряд лучших его произведений появился после Постановления Центрального Комитета партии от 10 февраля 1948 года»*².

После постановления, уже в 1948 году был завершён скрипичный концерт Кабалеvского C-dur op. 48, который быстро завоевал любовь в СССР и за границей. Этот концерт стал олицетворением расцвета жизни, прекрасной юности. В нём выражаются светлые романтические чувства и ясные мечтания, благодаря чему концерт считался одним из лучших в советской музыке.

¹ «Советская музыка», 1948, № 1, стр. 82. Речь Кабалеvского на собрании композиторов и музыковедов Москвы.

² Л. В. Данилевич «Дмитрий Кабалеvский». М. 1954. стр. 5.

Написанный в 1948–1949 гг. виолончельный концерт g-moll (op. 49) имел меньшую популярность в связи с общим «сумеречным» настроением и отсутствием привычных образов веселья и радости (за исключением финала).

Третий фортепианный концерт D-dur (op. 50, 1952), написанный вскоре после постановления 10 февраля 1948 года, родственен по состоянию скрипичному концерту. В нём преобладает маршевость, бытовые песенные интонации, ликование и патетика – это победоносная музыка, возможно, прославляющая светлое будущее Советского Союза.

Есть повод считать, что эта «триада» принадлежит к наиболее «песенным» инструментальным произведениям Кабалевского. В них преобладают задорные, шуточные настроения, а лирика, в свою очередь – жизнерадостная и элегическая. Но музыка многих страниц этих концертов не столько «молодёжная», сколько простодушно детская. Ведь героическое, волевое, мужественное начало намечается только в фортепианном концерте, и там не получая большого развития.

Совсем иное впечатление производит концерт для виолончели с оркестром №2 c-moll (1964, op. 77) – пример позднего творчества композитора. В нём с удивительной искренностью со всеми противоречиями и острыми конфликтами Кабалевский раскрывает глубокую душевную драму внутреннего мира художника. Концерт совершенно необычен для Кабалевского полным отсутствием официозных и парадно оптимистичных образов. Это сочинение – исповедь, глубоко личное высказывание, монолог, открывающий конфликт внутренних сил с идеалами, наставлениями, страхами и сожалениями. В нём ощущается стремление к чистой художественности, отвлечённой от «реалистических» традиций, навязанных партией. Этот концерт, возможно, стал волевым усилием, направленным на борьбу с тем, что большую часть жизни писал сам композитор, с тем каких идеалов он придерживался и какие решения принимал.

Концерт посвящён великому музыканту Даниилу Шафрану и стал кульминацией многолетнего творческого сотрудничества композитора и исполнителя. Кроме «пионерского» Концерта № 1, Шафран играл все виолончельные опусы композитора – «Мажорно-минорные этюды для виолончели соло» (1961), Сонату (1962), «Рондо памяти Прокофьева» (1965). Даниил Борисович активно участвовал в процессе сочинения, редактировал сольные партии, давал советы в решении некоторых профессиональных вопросов. Это творческое единение нашло выражение в необычайной значимости, исповедальной искренности и яркой эмоциональности каденций между частями концерта: здесь автор и исполнитель как будто сливаются воедино.

Содержание концерта нетипично для Кабалевского – оно, видимо, выражает глубокий душевный конфликт, который переживает художник, может быть, оценивая свою роль в искусстве или прежние взгляды, вкусы, идеалы. Это приводит к большой степени драматизма, насыщению музыки концерта крайне контрастными образами, которые порой внезапно вторгаются в развитие и держат слушателя в напряжении.

Целью данной работы является выявление особенностей нестандартного содержания и драматургии концерта для виолончели с оркестром *c-moll*, связанное с переоценкой творческого облика Д. Б. Кабалевского.

Задачи работы:

- 1) дать представление о личности Д. Б. Кабалевского, определить роль и место виолончельного концерта в его творчестве;
- 2) проанализировать концерт;
- 3) на основе анализа содержания и формы концерта, его значения для понимания личности композитора, дать импульс для дальнейшей глубокой переоценки творчества Д. Б. Кабалевского.

Музыкальный анализ концерта

Первая часть концерта (*Molto sostenuto*) наполнена острыми противоречиями. Она имеет сложную неоднозначную форму с чертами сонатной и сложной трёхчастной. Её первая тема играет важнейшую роль во всём сочинении и для удобства анализа называется далее «*motto*»³ (пример №1).

Пример №1 (тема *motto*)

The musical score for the first theme (motto) of the first movement is presented in two systems. The first system shows the Violoncello and Piano (Orchestra) parts. The Violoncello part begins with a pizzicato (pizz.) instruction and a mezzo-piano (mp) dynamic, marked 'sonore'. The Piano part is marked 'Molto sostenuto' with a tempo of 72-80. The Piano part features a mezzo-piano (mp) dynamic that transitions to pianissimo (pp) for the C-b., Arpa, and Timp. The Violoncello part has a first ending bracket marked with a '1'. The Piano part has a mezzo-piano (mp) dynamic that transitions to pianissimo (pp) and then a section marked 'V-le con sord.' with a piano (p) dynamic.

В первой части *motto* является основной темой (главной темой сонатной формы). Она состоит из четырёх построений, каждое из которых начинается её основная жалобная секундовая интонация. Главная тема отражает стремление воли освободиться от гнёта могущественной силы. Благодаря угрожающему рокоту литавр и длительному тоническому пункту арфы и *divisi* контрабасов с ведущей партией виолончели соло, создаётся гармоническая статичность,

³ Мотто (итал. motto) — афоризм, изречение, выставленное в начале произведения в качестве эпиграфа.

которая играет важную роль формирования эффекта нависшей тучи. Хроматические ступени, такие как $\sharp IV$ и bII обостряют этот затаённый, потусторонний характер. Главная тема у виолончели имеет постепенно восходящее движение. В первых двух построениях оно идёт от C до G , включая в себя хроматизмы, которые будто бы вместе с остальными участниками струнной группы мешают ей взойти, выкарабкаться: тема мотто на ощупь пытается найти способ подняться. Третье построение, как окончание монолога виолончели, становится кульминационным и даёт импульс последующему эхо деревянных духовых. Главную партию заканчивает четвёртое построение, где виолончель молчит, а скользящий сквозь пространство дуэт двух флейт в высоком регистре придаёт музыке хрупкость, создаёт ощущение просветления (ц. 3).

Пример №2

The musical score for Example No. 2 is presented in two systems. The first system includes a cello part (bass clef) and woodwind parts (flute and clarinet, treble clefs). The cello part begins with a melodic line in 4/4 time, marked with a '3' in a box above the staff. The woodwinds enter in 3/4 time, with the flute part marked 'Fl.' and 'pp dolce'. The second system continues the cello part, which is marked 'arco' and 'mp cant. espress.'. The woodwinds continue their melodic lines, with the clarinet part marked 'mp cant. espress.'. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and features various time signatures (4/4, 3/4, and 2/4).

Тоскующий, томительный характер связующей партии c-moll (т. 27) переводит фокус на более трагические переживания (пример №3). По своему образному содержанию она близка побочной теме флейты 3-ей части 5 симфонии Шостаковича, порой их роднит даже сам тематический материал. Экспрессивно, певуче проводит виолончель соло тему, с отчаянием взлетающую на октаву, в контрапункте с интонациями *motto* у оркестра. Затем в тт. 35-39 происходит «распыление», рассеивание исходного материала. Оstinатные «стонущие» мотивы и хроматизмы как будто выражают болезненные переживания, давящие вновь и вновь на разум, на так и не зажившие раны. На фоне настроения светлой надежды, созданной дуэтом флейт, связующая партия будто глухо кричит о том, как жажда победного исхода сильна.

Пример №3 (связующая тема)

The musical score is written for a cello and piano. The key signature is C minor (three flats) and the time signature is 3/4. The first system shows a cello solo (arco) with the instruction *mp cant. espress.* and a piano accompaniment. The second system shows a piano accompaniment with the instruction *cresc. poco a poco* in both staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Побочная партия (ц. 5) g-moll – естественное продолжение связующей. В ней новая тема виолончели, выросшая из жалобных секундовых мотивов, сочетается в контрапункте с интонациями темы *motto* у оркестра (пример №4). Важно, что именно в побочной партии преодолеваются рамки мелодического диапазона, партия виолончели выходит далеко за пределы одной октавы, поэтому движение вверх ощущается с большим эффектом, как будто олицетворение силы, помогающей герою противостоять угнетающим его сомнениям. На кульминации (ц. 7) f-moll первый открытый взрыв горя подчеркнут *ff*, полными отчаяния возгласами, подключением деревянных духовых инструментов. Этот момент напоминает классический прорыв в побочной партии (пример №4).

Пример №4

The musical score for Example 4 is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece in G minor (two flats) and 3/4 time. The cello part (top staff) starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note B2. The orchestral accompaniment (bottom staves) features a piano introduction with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note B2. The second system continues the melodic development in the cello part, with the orchestral accompaniment providing harmonic support. The score includes dynamic markings such as 'p' and 'p Archi', and articulation markings like 'legato'.

Возвращение главной темы в с-moll (ц. 8) воспринимается как реприза-кода первого раздела первой части. По замыслу очевидно намечалась экспозиция сонатной формы, но вместо разработки она перешла в код. Из намёка на сонату получилась трёхчастность (по смыслу условно – «Размышление-исповедь»), где середина – побочная тема. И вообще всё это, возможно, оказывается медленным вступлением к следующему разделу первой части («Действию»).

Этот раздел вторгается внезапно (ц. 9, e-moll), резко контрастируя предыдущему своей действенной энергией. *Marcato f* шестнадцатыми у виолончели прерывают деревянные духовые инструменты, а появление медных духовых создаёт нервный, враждебный, боевой характер. На кульминации в контрапункте с развитием мотива первой возникает вторая тема среднего раздела (ц. 12) es-moll. Упрутому, тяжёлому шествию четвертями в басу противоречат необычный размер 5/4 и синкопы в мелодии, что и создаёт ощущение безумной полётности. Далее (ц.13, f-moll) происходит развитие первой темы середины, а с ц. 15 (с-moll) – второй. Здесь она звучит гораздо надрывнее благодаря более высокой тесситуре и «оттянутым» акцентированным секстам у соло виолончели на первой доле. Таким образом средний раздел (эпизод) первой части концерта строится на чередовании двух тем, развитие которых приводит к мощной кульминации-апофеозу на теме *motto* (ц. 17). Её скандируют деревянные и медные духовые в быстром темпе, а тональность es-moll, преобладающая во всём среднем разделе, видимо, имеет значение символа трагизма. После чего, ещё продолжая «клокотать», возвращается в сильном сокращении первая тема среднего раздела (ц. 19). Постепенно она утрачивает энергию движения, и выписанное замедление приводит к репризе всей части.

Благодаря началу репризы с побочной и связующей тем, она кажется зеркальной, но главная партия в ней так и не возвращается, то есть реприза сокращена. Проведение побочной темы (ц. 22) в основной тональности концерта, потеряв свое начальное напряжение, воспринимается здесь как блеклая ретроспектива прошедших драматических событий. Она подготавливает и возвращает более трезвый взгляд на смысл главной партии, служившей ранее символом волевой борьбы. В ц. 23 появляется связующая тема, не внося контрастного состояния в развитие материала. На фоне «сплетения» и угасания двух близких тем создаётся впечатление, будто идёт долгий удаляющийся статичный кадр, открывая задний план, пространство, в сравнении с которым всё, что казалось важным, становится незначительным.

Каденция, следующая за репризой, помещена композитором в необычное место в форме и выполнена не в традициях классической каденции. По своему содержанию, тематизму, фактуре, штрихам она насыщена до предела, что придаёт ей смысл концентрированного выражения идеи всей первой части, включая её острейшую кульминацию.

Будто бы на пепелище мрачных сомнений рождается главная тема. Она, кинематографически созданным эффектом «раздвигающегося пространства»⁴, приближается, вырастая в яростное скандирование. Увеличение диапазона, динамики и фактурной плотности создаёт впечатление звучания двух инструментов. Это даёт возможность характеру темы расти и крепнуть.

Контрастным материалом в каденции становятся фразы и интонации среднего раздела, а именно фигуры 32-х и волнообразные хроматические пассажи, начинающиеся с *sostenuto*. Их затаённый, мертвенный образ, в

⁴ Транс­т­р­áв (англ. Dolly Zoom; эффект раздвигающегося пространства), кинематографический визуальный приём, при котором камера устанавливается на операторскую тележку и движется вдоль оптической оси объектива, создавая иллюзию неподвижности объекта съёмки и трансформации пространства вокруг него.

Наряду с чередующимися фразами главной темы и среднего раздела возникает новое; но обозначить эти двухголосные лирические интонации в середине каденции как отголоски побочной партии или связующей почти невозможно, так как их материал настолько близок, что кажется, будто здесь они стали неразделимы. В своём единстве они образуют ещё более новое экспрессивное представление о муках, лежавших на душе столь тяжёлым грузом в начале части.

В окончании каденции тема *motto* приобретает решительный характер. Так, на грани эмоционального накала ознаменовывается новый этап развития, столкновения, переходящий в следующую часть.

Схема формы 1 части:

Экспозиция			Реприза - кода	Эпизод						Реприза	
A	B	C	A¹	D	E	D¹	E¹	A¹	D²	C¹	B¹
ГП	СП	ПП								ПП	СП
c-moll	c-moll	g-moll	c-moll	e-moll	es-moll	f-moll	e-moll	es-moll	es-moll	e-moll	c-moll
	т. 27	ц. 5	ц. 8	ц. 9	ц. 12	ц. 13	ц. 15	ц. 17	ц. 19	ц.22	ц.23

2 вариант – сложная трёхчастная форма

[illegible]

Вторая часть (Presto marcato) также имеет неоднозначную форму, которую можно трактовать как соединение сонатной и сложной трёхчастной, свойственной жанру скерцо.

Схема формы 2 части:

Экспозиция или 1 часть трёхчастной формы			Разработка или 2 часть				Реприза или 3 часть			Кода
А	В	А	С	Р	С	Р	А	В	А	
ГП	ПП	ГП	Новая тема	Развитие или разработка			ГП	ПП	ГП	

Музыка второй части олицетворяет твёрдость и упругость действия. Быстрый темп, размер 3/8, тёмная тональность *as-moll* и отрывистые, жёсткие стаккато у большей части оркестра с первых звуков создают ощущение «страшного», фантастического скерцо романтического типа. На это указывают и другие особенности: нисходящие арпеджио в сопровождении и тембр саксофона, создающий впечатление жуткой насмешки, «нехорошей» ухмылки. Вторая часть концерта становится удивительной аллюзией на «Мефисто-вальсы» (особенно №1) Ференца Листа. Будучи абсолютно разными произведениями, они имеют много общего, от мельчайших интонаций *lamento* до целых фраз. При яркой индивидуальности и неповторимости роднит их также и характер, и тип движения.

Главная тема полна неуёмной трагической энергии (пример №5). Короткие, нисходящие возгласы и непрерывное вихревое движение, не имеющее логического итога из-за непрекращающегося мелодического и тонального развития, отражают мятежность и отчаяние.

Пример №5 (главная тема)

attacca subito

II

Presto marcato $\text{♩} = 120-126$
 Archi, Fiati, Arpa, Tr-ba

ff

f marc.

f

sim.

Sax. alto

Перед началом побочной темы появляется жанровый элемент, напоминающий марш, который будет встречаться и дальше (пример №6).

Fiati, Cor., Tr-be

29

ff

Archi, Fiati

sf

sf

3730

Побочная тема (ц. 30), как открывшееся второе дыхание, отражает лирическое настроение в далёкой тональности a-moll (пример №7)

Пример №7

The musical score for Example No. 7, measures 22 to 31, is presented in A minor (a-moll). The score consists of three systems of staves. The first system (measures 22-25) includes a melodic line in the upper voice and a piano accompaniment. The piano part is marked with 'Archi, Cl., Fag.' and 'sim.'. The second system (measures 26-29) continues the melodic and piano parts. The third system (measures 30-31) concludes the example. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Она становится своего рода ретроспекцией, так как Кабалевский обращался к подобным образам в первой части. Тема проходит сквозь далёкие тональности, в том числе и cis-moll (ц. 33), достигая здесь кульминации огромного напряжения и остроты чувств.

Лихорадочные репетиции соло виолончели обрамляют репризу (ц. 35, as-moll). Главная тема имеет разработочные черты, и очень важную эмоциональную роль играет смена тембра – вместо саксофона её исполняет виолончель, что создаёт впечатление искреннего, патетического высказывания.

Внезапно до того безостановочное триольное движение прерывается вторжением нового контрастного образа (ц. 39), напоминающего инфернальный марш (пример № 8). Упругий метр 2/4, *ff*, тональность f-moll и острое маркато создают впечатление наступления беспощадной зловещей силы (здесь можно вспомнить аналогичную роль марша в творчестве Шостаковича). Вступившие во взаимодействие шествие и тема *motto* проводятся с развитием, напоминающим противодействие с желанием вытеснить друг друга (ц. 40). По правилу контрастного материала обычно, «побеждает», «доминирует» тот, что был ярче, а другой отходит на задний план. Однако в этом случае более ярким материалом является отнюдь не тема *motto*, но как раз она и «вытесняет» марш.

Пример № 8

The musical score for Example No. 8, measures 39-40, is presented in two systems. The first system (measures 39-40) features a piano (p) and a violin (v) part. The piano part has a strong, rhythmic pattern, while the violin part has a more melodic line. The second system (measures 41-42) features a piano (p) and a violin (v) part. The piano part continues the rhythmic pattern, while the violin part has a more melodic line. The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, and *marc.*, and articulation markings such as *sf* and *marc.*. The measures are numbered 39 and 40.

В ц. 48 начинается разработка в b-moll, то есть продолжается прерванная форма скерцо. Развитие мотивов главной и побочной в разных тональностях

вплетаются и тема *motto* (ц. 49 b-moll). Изобретательная тематическая работа (ц. 54 c-moll) приводит к очередной кульминации с репетициями очень высоких, почти истеричных звуков виолончели.

Вновь форма прервана вторжением извне. И тут уже связь со второй частью Десятой симфонии Шостаковича становится явной. В ц. 60 вторгается военное шествие, где ключевым элементом является канон темы *motto*, а главным выразительным средством выступает тембр (пример №9).

Пример №9

The musical score for Example No. 9 consists of three systems of staves. The first system shows measures 60-62, starting with a piano introduction marked *ff* and *Con fuoco*. The second system shows the woodwind and string canon, with parts for Tr-be, V-ni, Fl., Ob., Cl. and Tr-ni, Fag., C-lag., V-le, V-c., C-b. The third system shows the tutti section, marked *ff* and *tutti*, with parts for Arpa, Timp., and Archi pizz. The score is in 2/4 time, key of B-flat major.

Казалось бы, самая значимая часть драматургии и есть этот раздел формы. В нём главный мотив концерта многократно преобразуется, меняет

эмоциональную окраску, так как его исполняют разные инструментальные группы: от пламенного, угрожающего скандирования медных духовых и струнных к затаённому, мистическому бормотанию фаготов. Возможно, благодаря изменению в характере темы *motto*, создаётся эффект толпы, разные участники или группы которой высказываются по очереди. Учитывая, что это кульминация части, которая отражает тёмные образы, логично сделать вывод, что противоборствующая сила, не представленная определённым тематическим материалом, воплощается именно здесь, в этом эффекте. Дальнейшее действие в ц. 65 – 71 это разработка-успокоение по своей функции, включая отдельное развитие трезвучного мотива сопровождения и отголосков главной темы второй части, и переход к репризе.

Она воспринимается как определённая часть формы, как важное драматургическое звено. И главная в *a-moll* и побочная в *cis-moll* темы здесь не переосмыслены. Характер их содержания почти не отличается от экспозиции. Изменения кажутся сугубо техническими, а не эмоционально-характерными: смена тональностей, появление двойных нот в большом диапазоне у солирующей виолончели, более развернутое использование тембровых красок и большая плотность фактуры в кульминационных моментах.

Завершением второй части становится кода на главной теме в *as-moll*, в которой находят ярчайшее отражение вышеперечисленные технические особенности репризы. Кода строится на движении *perpetuum mobile*, преобладающем в конце репризы.

Далее следует вторая каденция концерта, сильно отличающаяся от первой. Она состоит из двух частей. Двойные ноты, доходящие до секст, напоминающие эффект звучания двух инструментов, большие регистровые скачки, быстрый темп и сложный ритмический рисунок, включающий квартоли и квинтоли создают ощущение монументальности, чистого драматического действия, с многогранным драматургическим развитием. Тремоло литавр, тянущееся до

следующей части, усиливает напористый характер партии виолончели и формирует ещё более чёткую ритмическую опору. Первая часть каденции, энергичная и мощная, строится на материале «разработки-успокоения», где ключевым мелодическим элементом являются арпеджированные «ломанные» аккорды, а быстрые пассажи шестнадцатых напоминают движение в разработке всей части.

Во второй части каденции достигается апофеоз развития главного тематического элемента концерта – *motto*. В драматургии концерта 27 тактов каденции можно назвать даже не ключевым этапом, а вехой на пути к раскрытию эмоционально-содержательной идеи всего сочинения. Характер окончания каденции (пример № 10), как кульминация противостояния внутренних переживаний, создаёт впечатление освобождения от довлеющих обстоятельств, и это даёт возможность трактовать начало третьей части как обращение к возвышенному, к тому, что больше любого конфликта, который был ранее. Развитие главной интонации, перетекая из острого в плавное и широкое, подводит к следующей части, к её главной теме.

Пример № 10



Третья часть концерта (*Andante con moto*) написана в очень своеобразной сонатной форме. Певучая, тихая главная тема (ц. 85) начинается со второй низкой ступени, C-dur определяется только в 3-м такте (пример №11). Своим безмятежным характером она заставляет возродиться чувство надежды и, предвещая благостный конец, как свет в конце туннеля, появляется на протяжении всей части. Звучание засурдиненной струнной группы создаёт ощущение пасторального умиротворения. Мерное оstinатное движение, малоконтрастная гармоническая пульсация, свободный ритмический рисунок мелодии и тихая динамика играют важнейшую роль для воплощения светлых образов этой части.

Пример №11

85

p cantando

Andante con moto ♩ = 112

Archi con sord.

p tenuto

86

Естественным продолжением ощущается лирика связующей партии в h-moll (ц. 87), основанной на побочной теме первой части. Нежное

сопровождение деревянных духовых и *pizzicato* контрабаса сохраняют плавное движение главной темы, близкое колыбельной, что осветляет характер музыки, пропитанной интонациями *lamento*.

Так же незаметно вступает и побочная партия (ц. 88), построенная на интонациях первой темы среднего раздела первой части. Однако, именно её появление сразу даёт толчок к дальнейшему стремительному развитию. Она накапливает энергию для кульминации экспозиции, постепенно ускоряясь и возрастая в динамике, сменяя мягкость на жёсткость штриха в глубоко трагичной тональности *es-moll* (как в кульминации первой части, ц. 17).

Заключительная тема (ц. 89) – валторна соло – в той же тональности основана на материале второй темы среднего раздела первой части. Контрапункт заключительной с движением побочной темы обретает более нервный характер. Начало разработки возвращает блаженное, идиллическое звучание главной темы в контрапункте со связующей (ц. 90). Сложные, но прозрачные гармонии, импрессионистично создают ощущение «райской картины». Печаль от невозможности вечного пребывания внутри неё выражает следующая за ней связующая партия в *c-moll* (ц. 92), чьи выразительные средства, кроме смены тональности, не отличаются от её проведения в экспозиции.

Резко накатившая ярость воплощается в развитии интонаций побочной темы в *mi* миноре (ц. 93), где партия солирующей виолончели отличается резкими, холодными пассажами шестнадцатых *f*. Вступление заключительной партии знаменует начало масштабнейшей кульминации части (ц. 94). Накапливая силу звучания, она вырастает от проведения темы одной валторной к оглушающему скандированию *tutti*, в котором гармония усложняется с каждой фразой.

Неожиданно реприза и становится пиком кульминации. Она начинается с главной темы в Es-dur⁵, которая не осталась незатронутой прошедшими событиями, и на фоне грозного тремоло струнных утверждающих мотивов басов, начинается противостояние фактуры и мелодии в борьбе за первенство (ц. 98) (пример №12). Главная партия, обретая героические черты, не ломается, не изменяет своего эмоционального облика. Общее движение побочной партии, ранее острые интонации, вскоре освещаются мягкими, полнозвучными фразами кларнета (ц. 101), как бы утверждая главенство позитивных образов.

Пример №12

The musical score for Example No. 12 begins at measure 98. The key signature is E major (Es-dur). The tempo is marked 'allarg.' and then changes to 'Con moto' at measure 98. The dynamics include 'f molto espress.' and 'mf'. The score is for a symphony orchestra and a solo woodwind. The top staff is a single melodic line. The middle staves are for strings (mf Archi), woodwinds (Fag., C-fag., Timp.), and a solo woodwind (ten.). The bottom staves are for the piano.

Связующая партия, завершающая концерт в прозрачной тональности c-moll, звучит хрупко, возвышенно, смиренно (ц. 102), что связано с изменением

⁵ Такое тональное решение, вероятно, указывает на то, что одноименная минорная тональность в этой части выражает тёмные образы. Es-dur слышен в мелодии и аккордах. Но есть ещё «громоподобные басы», которые непреложно заявляют: это тональность C, а мажор или минор, выяснится в процессе. Скорее, мелодический C-dur.

интонации *lamento* (пример №13). Вместо малой секунды виолончель в верхнем регистре тихо, трепетно «распевает» интонацию большой секунды. Возникает как бы огромное священное плато на длительном тоническом органном пункте, завершающее концерт выдержанными аккордами струнной группы.

Пример №13

The musical score for Example No. 13 is divided into three systems. The first system shows a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment. The second system, starting at measure 102, features a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment. The third system, starting at measure 103, features a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment.

System 1: The vocal line begins with a melodic phrase. The piano accompaniment is marked *rit.* and *mp*.

System 2 (Measures 102-103): The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment is marked *pp dolce*, *Molto tranquillo*, and *poco rit.*

System 3 (Measures 103-104): The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment is marked *a tempo*, *ten.*, *Cor.*, and *pp*. The bottom staff includes the notation *C-b., Timp.*

Заключение

Проанализировав концерт, становится ясно, что его драматическое содержание повлекло за собой необычную форму как цикла в целом, так и каждой части. Внешне сохраняя трёхчастность, свойственную жанру концерта, Кабалевский переосмысливает её, вводя две каденции, которые можно рассматривать как интермеццо между частями, напоминающие монологические исповеди, где слышен живой, индивидуальный голос автора. Но в то же время из-за этого складывается впечатление пятичастности концерта. По мнению музыковеда Степана Наумовича (г. Дрезден): *«Выделение каденций в самостоятельные разделы между частями имеет смысл, даже тройной: а) легче и нагляднее проводить тематическое развитие «от – до» – не надо распределять материал между солистом и оркестром; б) оркестр не глушит – не надо заботиться о балансе; в) можно посоветоваться и с благодарностью воплотить идеи носителя посвящения (Д. Шафрана) – ведь советоваться с ним в тех разделах, где виолончель в гуще оркестровой партитуры, будет выглядеть не слишком профессионально».*

Концерт имеет важную особенность тему motto, основанную на узнаваемом мотиве *lamento*. Motto ярчайшим образом представлена в первой части, сопровождая почти каждый музыкальный образ, неизменно настаивая на своём присутствии. Она является связующим материалом в драматургии всего концерта, в котором сконцентрирована одна из контрастных эмоционально-содержательных идей произведения: гнетущая боль, тягостное сомнение, ожесточенная битва на пределе волевого усилия. Удивительной структурой концерта и развитием тематического материала Дмитрий Кабалевский создаёт подобие кинематографического действия, где череда кадров настолько естественно связана между собой, что выстраивается

уникальный сюжет, захватывающий от начала до самого конца. Из-за такого неординарного решения композиция концерта становится сложнее, чем классический цикл, а формы частей далеко уходят от традиционных. Логика развития формы трудна для восприятия, порой видны лишь её очертания, которые требуют нескольких трактовок. Важным объединяющим фактором становится единство тематизма, и не только *motto*, но и сквозное развитие тем на протяжении всего концерта.

К сожалению, большинству любителей музыки и даже профессионалам Кабалевский представляется лишь официозным певцом «счастливой советской жизни». Второй виолончельный концерт, опровергая это одностороннее мнение, раскрывает в творчестве композитора стремление к искренней исповедальности, к отражению противоречивых душевных переживаний и пониманию тех драматических коллизий, которые нередко скрываются за внешним благополучием.

Список литературы:

1. Данилевич, Л. В. Дмитрий Кабалевский / Л. В. Данилевич. — Москва : Государственное Музыкальное Издательство, 1954. — 128 с.
2. Михеева, Л. В. Дмитрий Борисович Кабалевский : краткий очерк жизни и творчества / Л. В. Михеева. — Ленинград : Музыка, 1977. — 88 с.
3. Пожидаев, Г. А. Дмитрий Борисович Кабалевский : серия : рассказы о жизни и творчестве / Г. А. Пожидаев. — Москва : Музыка, 1987. — 80 с.