

О некоторых особенностях образной сферы и музыкального языка инструментальных сочинений Д. Шостаковича первой половины 30-х гг.

Музыкальное искусство XX в.

Ермакова Алина Анатольевна

Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение Республики Марий Эл «Марийский республиканский колледж культуры и искусств имени И.С. Палантая»

«Теория музыки» IV курс

Соколова Елена Геннадьевна - почётный работник СПО РФ

Введение

Дмитрий Дмитриевич Шостакович (1906-1975) - один из величайших композиторов XX века, чье творчество уникально своей загадочностью, многозначностью, наполненностью скрытыми смыслами.

Ведущие темы творчества Шостаковича – непримиримое противоречие личности и власти, мира и войны, гуманистических идеалов и бездуховности, мещанства. Весь его творческий путь – с 1925 по 1975 год совпал с годами тоталитарного режима, жесткого при Сталине, и более мягкого – в последующие годы, когда было невозможно откровенно высказаться. Это обстоятельство принципиально повлияло на способы выражения композитора, где важную роль играют так называемый *эзопов язык* и *театральность*.

Эзопов язык – это способ общения, при котором люди используют скрытые или завуалированные выражения, намеки для передачи мыслей, идей или критики. Термин происходит от имени древнегреческого баснописца Эзопа, чьи басни в зашифрованном виде разоблачали нравственные пороки рабовладельческого общества.

Применительно к Шостаковичу, эзопов язык нашел самое многогранное и обширное использование. Это многочисленные цитаты, само-цитаты, квази-цитаты, аллюзии. Это также использование монограмм, наиболее известной из которых является личная монограмма Шостаковича D-Es-C-H.

Помимо перечисленного, средствами иносказания у Шостаковича могут являться средства тембровой драматургии, семантика тональностей и жанров, конкретизированные, как, пожалуй, ни у кого иного. Это также его во многом уникальный драматургический прием сопоставления эмоционально и в стилевом плане не «рифмующихся» тем и образов. М.Пылаев в связи с подобными явлениями дает понятие «драматургической» модуляции как «перехода... музыки «внешнего мира» в медитативную «музыку состояния» [16, с.126].

Театральность у Шостаковича мы понимаем как наличие скрытой программы, динамично развивающегося сюжета, как яркость и характеристичность персонажей, а также наличие чисто театральных приемов – надевание маски, смена декорации, шутовство, гротеск и буффонада.

В данной работе автор обращается к некоторым произведениям Шостаковича первой половины 30-х годов, предшествующим созданию Четвертой (1936) и Пятой (1937) симфоний. В отечественном музыкознании издавна сложилась точка зрения на эти сочинения, и сам период, как переходные к зрелому этапу творчества, открывшемуся Пятой симфонией. Однако есть и позиция иного рода, высказанная, в частности, В.Бобровским, А.Зондерегер, М. Пылаевым. Так, А.Зондерегер пишет: «В рамках так называемого переходного периода возникли по крайней мере два выдающихся по замыслу и воплощению произведения – опера «Леди Макбет» и Четвертая симфония. Эти сочинения как в зародыше несут в себе практически все дальнейшее творчество Шостаковича» [8,с.151].

Действительно, трагедия-сатира «Леди Макбет» (1932) обозначила два основных направления образной сферы Шостаковича: трагедийную (невозможность сильной личности примириться с окружающей действительностью) и сатирическую (разоблачение пошлости и мещанства). Трагедийная сфера красной нитью проходит через все этапы творчества композитора, завершаясь противостоянием Человек-Смерть в позднем творчестве. Сатирическая линия трансформируется в разоблачение фашизма и тоталитаризма.

Соглашаясь с оценкой оперы «Леди Макбет» как первого крупного сочинения зрелого периода творчества Шостаковича, автор работы попытается в этом же контексте рассмотреть три последующих произведения: цикл «24 прелюдии для фортепиано» ор.34 (1933), Первый концерт для фортепиано ор.35 (1933) и, более подробно - Сонату для виолончели ор.40 (1934). В. Барсова об этом периоде творчества пишет: «Вероятно, в конце 20-х гг. к Шостаковичу пришло окончательное понимание несовместимости жизни не по лжи и

советской власти, Дара и Власти и просто Жизни и Власти. Оно обернулось для него глубоко скрываемой трагедией. Это понимание зловеще контрастировало с высоким положением молодого Шостаковича в художественном мире Ленинграда, признанием интеллигенцией его гения» [1, с.].

Эту мысль подтверждает и самый беглый анализ крупных сочинений Шостаковича тех лет. Так, Вторая симфония, «Посвящение Октябрю» (1927) Третья, «Первомайская» (1929) – попытка в позитивном плане воплотить революционную тематику, окончившаяся неизбежным поражением. Типичные для Шостаковича поиски конструктивистских средств, гротеск явно не соответствовали теме. Вероятно поэтому один из величайших симфонистов XX века на восемь лет уходит от своего главного жанра. Эту нишу заполняет опера «Леди Макбет», с ее уникальной историей большого успеха, а затем – ошеломляющей и несправедливой критики, которая, как казалось, вот-вот приведет к аресту. На пике травли появляется Четвертая симфония – первая из симфоний Шостаковича, обозначившая резкое неприятие композитором тоталитарной власти. Однако ее музыка слишком откровенно выразила боль страдающей души, трагический скепсис, пессимизм. Траурный марш, завершавший произведение, не оставлял никаких возможностей для двойного толкования. Таких финалов не могло быть в стране, успешно строившей социализм. Вероятно, поэтому Четвертая пролежала «в столе» до 1961 года.

Таким образом, произведения камерного жанра 30-х годов, наряду с сюитами и киномузыкой, не столь заметные для широкой общественности и цензуры, стали неким творческим «убежищем» для Шостаковича. Однако в них выражаются те же идеи, тот же конфликт гуманистической личности и социума.

Объект исследования – произведения первой половины 1930-х годов Д.Д. Шостаковича - Первый концерт для фортепиано с оркестром», цикл «24 прелюдии», «Соната для виолончели и фортепиано».

Предмет исследования – особенности образной сферы и некоторых общих стиливых приемов в названных сочинениях.

Целью исследования является выявление признаков единства темы и способов ее воплощения в контексте зрелого творчества Шостаковича.

Основными *задачами* являются:

- попытка обнаружить «скрытые» смыслы в сочинениях первой половины 30-х годов, общие закономерности тематизма, трактовки жанров, и иных средств музыкальной выразительности названных сочинений.
- нахождение некоторых образных и стилевых параллелей с иными произведениями Д.Д. Шостаковича, как предшествующего, так и последующего периода.

Автор не ставит задачи анализа оперы «Леди Макбет» и Четвертой симфонии, опираясь на имеющиеся источники.

Литература о творчестве Шостаковича 30-х годов прошлого века в целом весьма обширна. Исследуемые сочинения были рассмотрены в трудах Л.Данилевича, В. Дельсона, А. Должанского, С. Хентовой и других. Стоит отметить, что большому и серьезному анализу до сегодняшнего дня не подвергалась Соната для виолончели. Исключением является довольно краткий анализ А.Должанского в романтико-оптимистическом ключе. Явное несогласие вызывают, в частности, его концепции Ларго и особенно финала: «...простенькая песня народного характера... Создается атмосфера веселой шутливости. Несколько раз эта мелодия перебивается другими, среди которых стремительные, неожиданные и яркие напевы. Но каждый раз спокойный характер остается главенствующим до конца сонаты» [7,с.7]. Очевидно, что данная концепция устарела и требует пересмотра, и это определяет **актуальность** данного исследования.

Поэтому наиболее значимыми для автора явились исследования последних десятилетий, в частности В.Бобровского, А. Зондерегер, Л. Лебединского, В. Петрова, М. Пылаева, И. Шафаревича, П. Пономаревой.

Опасаясь и стараясь избежать излишней прямолинейности в трактовках скрытых смыслов, авторы работы все же попытаются приоткрыть завесу тайны

относительно трех названных сочинений, подвергнуть критике и переоценке их оптимистические трактовки, данные музыковедами советского периода.

Основной раздел

24 прелюдии для фортепиано - на первый взгляд, достаточно простой цикл. За основу берется «шопеновский» принцип организации. Образная сфера 24 прелюдий традиционна; это мир лирических переживаний. В. Дельсон увидел здесь «...интерес композитора к судьбе «маленького человека», нечто родственное гоголевскому или чаплинскому гуманизму...» [6,с.52].

Основной отличительной чертой и драматургическим стержнем цикла является контрастность образов, фактур. Каждая прелюдия по-своему уникальна за счет неповторимого своеобразия экспрессии, динамики, ритмических рисунков, темпов, колорита. Их можно, достаточно условно, разделить на две основные группы: лирические, написанные в умеренных или медленных темпах - и скерцозные, в быстрых или оживленных темпах.

Лирические пьесы в чем-то продолжают традиции Лядова, раннего Скрябина и Прокофьева. Они написаны мягкими, акварельными красками. Такова, к примеру, прелюдия C-dur, открывающая цикл и вызывающая аллюзии с прелюдией C-dur И.С. Баха из 1 тома ХТК:

Шостакович. Прелюдия C-dur op.34



Скерцозные пьесы можно условно разделить на беззаботно-шутливые, наполненные энергией движения - и гротескные. К первому типу относится прелюдия №5 ре-мажор:

Шостакович. Прелюдия D-dur op.34



Целиком посторонняя на легких, стремительных гаммообразных пассажах, которые лишь кое-где сменяются арпеджированными элементами, она как будто предвосхищает широко известную тему из балета Прокофьева «Джульетта-девочка».

Однако наиболее интересна, на наш взгляд, группа гротескных пьес. Одним из ярких проявлений данной образной сферы является прелюдия №16 (b-moll), написанная в маршеобразной манере. Четкость, лапидарность, пунктирность ритма дополняется нарочито простой, прямолинейной мелодией, вырастающей из фанфарных оборотов:

Шостакович. Прелюдия b-moll op.34



Вся мелодия излагается как будто в диапазоне трубы и вызывает ассоциации с этим инструментом, почти всегда связанным у Шостаковича с образами Зла. Как бы нарочитая энергия и оптимизм прелюдии невольно напоминают советские кинохроники 30-х годов прошлого века, где произносятся лозунги, хвалебные речи. Однако за всем этим стоит фальшь, неискренность, страх маршировать «не в ногу». Вероятно, именно поэтому в прелюдии №16 появляется квази-цитата из оперы «Леди Макбет» (хор гостей из 8 картины «Слава супругам»):

Шостакович. Прелюдия b-moll op.34



Для сравнения:

Шостакович. Хор гостей «Слава супругам» (8 картина оперы «Леди Макбет»)



Выразительное своеобразие данного оборота – в сочетании энергичного подъема и «фальшиво» звучащей вершины (за счет интервала малая нона между крайними звуками), которое создает ощущение наигранности, фальши. И это не случайно, ведь в опере «Леди Макбет» хор гостей олицетворял притворство, полные злорадства поздравления гостей. Говоря о данной квазицитате, надо отметить, что она выполняет некую лейтмотивную функцию в цикле. Впервые прозвучав еще в прелюдии №3 G-dur, она сразу обозначила резкий переход от чистой лирики

Шостакович. Прелюдия G-dur op.34



к трагическому исходу за счет «драматургической» модуляции (термин М. Пылаева) к похоронному маршу и горестному монологу. Это редчайший в мировой практике случай образной трансформации в столь малой, по сути однотемной форме:

Шостакович. Прелюдия G-dur op.34, заключительные такты



Прелюдия №14 (es-moll) – единственная в своем роде, так как не входит ни в одну из перечисленных групп. Она является трагическим центром цикла и

находится приблизительно в «точке золотого сечения». По словам В. Дельсона «Основная идея - величавая суровость траура - передана с захватывающей проникновенностью, экспрессией и глубиной»- [6 с. 78]:

Шостакович. Прелюдия es-moll op.34



Явление этой прелюдии-эпитафии, на наш взгляд, определяет пессимистическую концепцию цикла. Эту мысль подтверждает и завершение цикла гротескной, двойственной в эмоциональном плане прелюдией №24 (d-moll), где мы вновь обнаруживаем ранее упомянутую квази-цитату. Тем самым композитор подчеркивает победу пошлого, мещанского мира, в котором нет места гуманизму, высоким чувствам, свободе.

Тему личной драмы героя, неспособного принять реалии окружающего мира, Шостакович продолжает раскрывать в *фортепианном концерте №1 op. 35* (1933 г.). Иногда это сочинение называют Концертом для фортепиано, трубы и оркестра. Действительно, труба играет важную роль в финале концерта. Однако этого нельзя сказать об остальных частях. К. Мейер, рассуждая о роли трубы в Концерте, пишет: «...труба - то ли солирующая, то ли аккомпанирующая, выступающая только время от времени, да к тому же с причудливыми, пародийно звучащими мотивами» [12 с.178]. В любом случае, партии трубы и фортепиано (в первую очередь выражающего мир лирического героя) не сопоставимы ни по развернутости, ни по смысловому значению.

Трагедийный подтекст концерта обозначен уже тональностью c-moll. С одной стороны, это продолжение плеяды драматических сочинений классико-романтического периода, начиная с Патетической сонаты и симфонии №5 Бетховена, с другой стороны - предвосхищение трагических образов симфонических полотен самого Шостаковича (таких как Седьмая, Восьмая симфонии, Восьмой квартет).

Концерт состоит из четырёх частей, где первая часть - сонатное аллегretto, вторая - лирический центр, третья - самая лаконичная из всех, воспринимается как интермеццо, и наконец - скерцозный финал. Подобная структура вплотную приближает к жанру симфонии. Примечательно и то, что все части соединены приемом attacca, что позволяет воспринимать все произведение как непрерывно разворачивающуюся драму.

Главная партия 1 части выражает мир лирического героя. Тема поражает своей строгостью, сосредоточенностью, глубиной и создает аллюзию по отношению к главной теме бетховенской «Аппассионаты»:

Шостакович, Концерт для ф-но №1, 1 часть, Г.п.

Сочетание контрастных элементов говорит о глубине и эмоциональной наполненности внутреннего мира героя: напевность мелодических линий - и маршеобразные ритмические формулы, суровая диатоника натурального минора - и элементы «ладов Шостаковича». Последние начинают проявляться уже в кульминационных тактах самого первого проведения темы (окончание цифры 1). Низкие вторая, пятая ступени порождают мажорный аккорд на пятой низкой ступени, подобие «неаполитанского» аккорда к субдоминанте).

Полифонизированная фактура добавляет психологической глубины, а диатоничность создает «русский» колорит.

Уже в экспозиционном изложении главная партия обнаруживает яркую способность к развитию по пути нарастания сильнейшего драматического напряжения. Немаловажную роль в этом превращении играют «оголенно» звучащие унисоны в партии фортепиано и «нервно-пульсирующие» шестнадцатые оркестра. Кульминация главной партии – непосредственно перед связкой и побочной – представляет трагический «надлом» первоначального мотива, с глубоким погружением темы в предельно низкие регистры. Происходит стремительное падение от *g* третьей октавы к *c* большой октавы:

Шостакович, Концерт для ф-но №1, 1 часть, окончание Г.п.и переход к П.п.



Кратчайшая двух-тактовая связка модулирует в тональность побочной партии ми-бемоль мажор. Этой новой теме предшествует мерное чередование мягко модулирующих аккордов (за счет модально-ладового принципа) и полный светлых ожиданий октавный скачок в партии фортепиано. Создается ожидание светлой, романтически-приподнятой темы. Но, как это нередко бывает в театре, вместо ожидаемого героя на сцене внезапно появляется совсем иной персонаж, либо сбрасывается маска, и анти-герой являет свое лицо:

Шостакович, Концерт для ф-но №1, 1 часть, П.п.



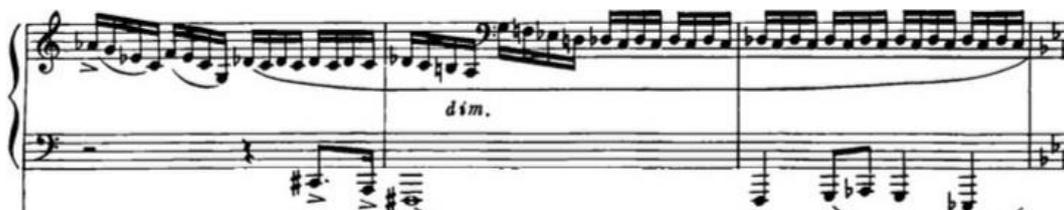
Тональность побочной партии *Es-dur* не случайна, ведь дальнейшее творчество композитора показывает, что это тональность Сталина и его

окружения (в Es-dur, в частности написаны известные своей двойственностью «эпизод нашествия» 1-й части Седьмой симфонии, Девятая симфония). Об этом говорит и Лебединский: «... знаменитая тема в разработке первой части (Седьмой симфонии – А.Е.) была определена Шостаковичем как тема сталинская (это было известно близким Дмитрия Дмитриевича)» [9, с.377].

Именно этот фактор, на наш взгляд, объясняет полярный контраст основных тем первой части. Побочная партия – не просто новая образная сфера, она обозначает суть конфликта героя и окружающего его социума. Это активная, напористая, при этом нарочито простая тема в низком регистре фортепиано, сочетающая движение по звукам трезвучия и нисходящие гаммообразные пассажи. Маршеобразность, фанфарность сочетается с жанровыми признаками галопа, очень заметными в «приплясывающих» ритмических оборотах. Анализируя интонационное строение темы побочной партии, и в целом все ее элементы, можно сделать вывод, что это антипод главной темы: минор сменяется мажором, нисходящий оборот по звукам тонического трезвучия – восходящим, монологичность высказывания, ораторский пафос – разбитной танцевальностью, утрированными «взвизгиванием» фортепиано и «бормотанием» оркестра и т.д.. М. Пылаев, рассуждая о подобном тематизме Четвертой симфонии, говорит «...такого рода уличные, ресторанные мотивчики не вызвали у автора ничего, кроме боли...»[16, с.125].

На противопоставлении скерцозных элементов побочной и песенно-декламационных оборотов главной партии строится небольшая, но достаточно яркая разработка. В ее ходе скерцозные элементы все более вытесняют элементы главной темы, и вновь мы слышим ее отголоски в предельно низких регистрах в окончании разработки:

Шостакович, Концерт для ф-но №1, 1 часть, Г.п. в окончании разработки



Такой итог разработки символизирует безвозвратность потери, а возможно – и духовную капитуляцию, осознание собственного бессилия.

Динамизированная и сокращенная реприза раскрашивает темы новыми оркестровыми красками. Главная партия звучит у скрипок, на октаву выше, чем в экспозиционном изложении, очень светло и трепетно. Как будто это прощание героя с мечтами, надеждами, реквием по себе самому.

Драматургически важным элементом 1 части является кода, которая возвращает образ главной партии в ее первоначальном фортепианно-аппассионатном звучании и таким образом замыкает круг личных переживаний.

Вторая часть (*lento*) продолжает раскрывать внутренний мир героя в лирико-элегическом плане:

Шостакович, Концерт для ф-но №1, 2 часть, основная тема



Меланхолическая мелодия напевного склада в основном строится на плавных поступенных оборотах, иногда с использованием хроматики. Основная тональность *e-moll* расцвечена постоянно меняющимися ладовыми красками (фригийский, дорийский, одноименный мажор). Включение элементов «лада Шостаковича» приводит и к достаточно далеким аккордовым краскам, рождающимся из ладовой структуры (например, *B-dur*, или квартсекстаккорд *Des-dur* и следующий за ним, на этом же басу *As* полиладовый аккорд). «Блуждание по тональностям» говорит о хрупкости и неустойчивости интимного мира героя, а с другой стороны - осовременивает традиционную вальсовость.

Трагические утраты 1 части находят отголосок в небольшом среднем разделе вальса (*più mosso*, цифра 30). Здесь на фортиссимо звучат активные, волевые элементы главной партии 1 части:

Шостакович, Концерт для ф-но №1, 2 часть, средний раздел

The image shows a page of musical notation for the second movement of Shostakovich's Piano Concerto No. 1. It features a grand staff with treble and bass clefs, and a separate bass line at the bottom. The music is in 3/4 time and has a key signature of one flat. The score includes dynamic markings such as *ff appassionato* and *rit.*, and a tempo change to *Più mosso* with a metronome marking of quarter note = 120. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A section marked with a circled '30' is highlighted.

Волевые возгласы и восходящие гаммаобразные пассажи символизируют попытку героя вырваться из замкнутого круга (цифра 31). Однако душевный порыв никнет, и вновь, как и в первой части, завершается осознанием собственного бессилия. Звучит трагически никнувший монолог на фоне мерных аккордов в предельно низких регистрах оркестра (раздел Ларго, цифра 32). Завершается 2 часть постепенным «истаиванием» звуков фортепиано в высоких регистрах. Не найдя решения нравственных вопросов, герой пытается абстрагироваться, уйти в мир грезы.

Третья часть является виртуозной каденцией и, одновременно, интермедией к скерцозному финалу. Импровизационный характер изложения (вызывающий параллели с баховским стилем) сохраняется на протяжении почти всей части:

Шостакович, Концерт для ф-но №1, 3 часть



Тем значительней контраст небольшого эпизода (цифра 41). У струнной группы оркестра звучит неожиданная, если сравнивать с предыдущим материалом, но логически вытекающая из образного развития 1 и 2 частей монологическая тема-реквием:

Шостакович, Концерт для ф-но №1, 3 часть, тема-реквием



Образно и в стилевом плане она напоминает трагические монологи Катерины из 9-й картины, одновременно предвосхищая и эпитафию (3 часть) Пятой симфонии, и особенно тему-реквием из финала Седьмой симфонии. Трепетное звучание скрипок и альтов дополняется мерными похоронного марша. Именно данная тема, несмотря на ее краткость, окончательно решает смысловой исход Концерта.

Финал Концерта многие исследователи трактовали в русле искрометного, беззаботного юмора. Этому способствовали и многочисленные цитаты, на которые, в частности, указывает Дельсон [6, с.100]. Ему вторит Зондерегер: «В Концерте скерцозность обрела своеобразное воплощение – исключительно в рамках беззлобной пародии, что, в принципе, почти не свойственно музыке Шостаковича. Чистый юмор и безудержно радостный тон, господствующие в этом опусе, выделяют сочинение и на фоне XX века в целом» [8, с 151].

Однако, в контексте всего предыдущего развития, нами финал воспринимается совершенно иначе, как глубоко скрывающаяся под шутовской маской трагедия. Как уже было отмечено, яркая тематическая особенность финала – обилие ярких квази-цитат из различных произведений европейской музыки классического периода. Форма финала - свободно трактованная сонатная с эпизодом в разработке. Краткое вступление вводит в мир гротескно-комических образов:

Шостакович, Концерт для ф-но №1, 4 часть, вступление



Для главной партии характерна смысловая двойственность, как будто внутренние переживания и эмоции героя не совпадают с его действиями, словами, поступками. Оживленный темп, явные признаки галопа (всегда носит у Шостаковича ироничный или саркастичный характер) сочетаются с осторожными тихими звучностями, выражающими страх, опасение:

Шостакович, Концерт для ф-но №1, 4 часть, 1-й элемент Г.п.



Второй элемент главной партии - квази-цитата Бетховенского «Рондо по поводу утерянного гроша» (в оркестре у струнной группы):

Шостакович, Концерт для ф-но №1, 4 часть, 2-й элемент Г.п.

которая тут же сменяется измененными отголосками главной партии 1 части. Здесь они звучат как яркие, но быстро гаснущие возгласы отчаяния:

Шостакович, Концерт для ф-но №1, 4 часть, 3-й элемент Г.п.

Дальнейшее развитие экспозиционного раздела главной партии строится на чередовании этих трех элементов, но в кульминации появляется новый образ - фанфарный трубный сигнал:

Здесь он звучит кратко, но очень выразительно и победоносно. Связующая партия (fis-dur) - это цитата основной темы из 1 части сонаты №37 D-dur Й. Гайдна (так называемой «куриной» сонаты). Примечательно, что обе цитируемые темы - бетховенская и гайдновская - юмористические по своей сути, но здесь доведенные до сарказма. Как разительно это отличается от серьезной и сосредоточенной «Аппассионаты» первой части!

Побочная партия (D-dur) не вносит значительного образного контраста, так как развивает оживленные гротескные настроения главной темы. Контраст достигнут за счет солирующего фортепиано (до этого основные тематические элементы излагались у оркестра) и чуть более сдержанного темпа:

Шостакович, Концерт для ф-но №1, 4 часть, П.п.



Фанфарные обороты, зародившиеся в главной партии, в побочной получают дальнейшее развитие, причем в гротескном плане, сочетаясь с ритмом галопа. Таковы, к примеру, многочисленные восходящие октавы. Очень выразительна заключительная партия – предельно быстрая, как бы «взахлеб», чему предшествовало *accelerando* в зоне побочной партии. Она развивает образность побочной темы по пути все нарастающего оптимизма и победоносности.

Центральным элементом разработки является достаточно развернутый эпизод, где образ, излагаемый посредством солирующей трубы, получает дальнейшее развитие. Звучит простенькая, разбитная мелодия как будто уличного напева. Композитор нашел такие приемы исполнения (в частности глиссандо), благодаря которым тема звучит не просто весело, а дерзко, нагло. Это образ анти-героя, осознающего свою значимость и безнаказанность (возможно, образ партийного чиновника).

Начало репризы знаменательно слиянием элементов темы эпизода и главной партии; вторая как будто «вытекает» из первой. Все тематические элементы здесь сокращены, связующая партия отсутствует. Ее заменяет двухтактовая речитативная реплика (цифра 71), образующая переключку с аналогичным приемом 1 части на стыке также Г.п. и П.п. (как последняя скорбная реплика героя, последняя попытка в нравственно-философском ключе осмыслить происходящее):

Шостакович, Концерт для ф-но №1, 4 часть, П.п.



Все развитие репризы устремлено к заключительной теме (здесь она излагается в еще более стремительном темпе, чем в экспозиции). Этот эпизод выделяется максимальным значением солирующей трубы, которая перекрывает все остальные звучания фортепиано и оркестра (голос Вождя сливается с восторженными криками и овациями толпы). В образном плане это можно трактовать как полное подавление личного, субъективного, победу мира тоталитарной действительности. Возникает параллель с мажорной, но полной трагического смысла (правда, без сарказма) кодой Пятой симфонии.

Соната для виолончели и фортепиано, по словам М.Холодовой «...самое романтическое сочинение периода 1930-х годов, и, возможно всего творчества Д.Д. Шостаковича, открывающее дверь в мир его души, благодаря элегической меланхоличности, проникновенному лиризму» [22, стр.4].

И действительно, композитор писал Сонату в период большой и всепоглощающей влюбленности, которая могла привести к разрыву отношений с Н.Варзар (Шостакович и Варзар на это время расстались, но позднее воссоединились)

Соната представляет собой 4-х частный цикл: I часть- сонатное allegro (Allegro non troppo), II часть-скерцо (Allegro), III часть- лирический центр (Largo), IV часть- оживленный финал (Allegretto). Вновь, как и в Первом концерте для фортепиано, мы наблюдаем сближение с жанром симфонии. Да и тональность *d-moll*, характерная для многих трагедийных сочинений классико-романтической эпохи («Реквием» Моцарта, Девятая симфония Бетховена и др.), подготавливает основную тональность Пятой симфонии Шостаковича.

Однако начало I части не предвещает ничего трагического и выдержано в лирико-романтическом ключе. Главная партия - образ светлого, сосредоточенного раздумья человека о чем-то самом важном и значительном, но при этом сокровенном (любовные мысли, мечты, сомнения). Лирико-

исповедальная тема излагается у виолончели, сочетая в себе плавные, напевные обороты и декламационные волевые взлеты на сексту, кварту. Звучание на пиано придает ощущение проникновенности, интимности высказывания. У фортепиано - аккомпанемент, характерный для классического романса (струящиеся аккордовые фигуры):

Шостакович, Соната для виолончели и ф-но, 1 часть, Г.п.



В теме главной партии, за счет многочисленных отклонений в мажорные тональности не только первой степени родства, а относительно далекие (например, Es-dur), почти не ощущается тоника d-moll. Каждая фраза находится в ладотональном контрасте друг с другом, как бы в «поиске» опоры. Обилие отклонений придает эмоциональную трепетность, а преобладание мажора значительно высветляет общий колорит.

Наряду с неустойчивой тональностью, нельзя не отметить и неустойчивость трехчастной формы главной партии. Неквадратность периодов, состоящих из трех предложений (резкое явление), дополняется богатым мелодическим развертыванием, проникновением в партию фортепиано выразительного начального элемента темы, звучащего ярко и свежо за счет высокого регистра.

Средний, развивающий раздел Г.п., ознаменован более активной, ведущей ролью фортепиано, которое звучит ярко, сочно за счет неуклонного развития восходящих оборотов темы. Ритмическое обогащение обеих партий (сочетание триолей и дуолей), уплотнение партии фортепиано за счет октавных удвоений, берущих начало в среднем разделе, придает энергии и приводит к первой кульминации на стыке среднего и репризного разделов Г.п.:

Шостакович, Соната для виолончели и ф-но, 1 часть, кульминация Г.п.



Реприза главной партии - динамизированная и сокращенная. Тема возвращается к виолончели, но звучит на октаву выше, на фортиссимо, приобретая ораторский пафос. Однако довольно скоро эмоциональный накал спадает, фактура становится более прозрачной, динамика затухает.

Побочная партия Н-dur вносит взаимодействующий контраст и выражает мир мечты, грезы. Среди лирических тем Шостаковича она выделяется подчеркнуто-романтическим звучанием, создающим аллюзии по отношению к Листу, Чайковскому.

Изложение побочной партии более крупными длительностями создает эффект смены темпа с оживленного на более спокойный (хотя темп остается первоначальный) – и вновь угадываются традиции Чайковского. Мелодия напевного склада строится на мягких, плавных, как бы утешающих или убаюкивающих оборотах:

Шостакович, Соната для виолончели и ф-но, 1 часть, П.п.



Звучание фортепиано во 2-й октаве придает особую нежность, женственность. Тема подкрепляется подголосками виолончели, создается диалог полного согласия и умиротворения.

Структура побочной партии, в отличие от главной, строится на квадратных элементах, в чем видится и эмоциональная стабильность, успокоение. Однако это компенсируется богатством многочисленных красочных отклонений.

Второе проведение темы побочной партии - у солирующей виолончели - устремленно все к более высоким регистрам инструмента. Здесь тема достигает кульминации за счет секвентного развития (начиная с такта 87). Она уже не отличается первоначальной устойчивостью и характеризуется постоянным модулированием (es-moll, c-moll). Многократные восходящие обороты, в том числе секвенции, создают ощущение достигнутого счастья (вновь - аллюзии с аналогичным разделом в 1 части симфонии №4 Чайковского):

Шостакович, Соната для виолончели и ф-но, 1 часть, П.п. (кульминация)

The image shows a musical score for the climax of the first movement of Shostakovich's Sonata for Cello and Piano. The score is written for Cello (left hand) and Piano (right hand). It consists of three systems of staves. The first system starts at measure 87 and includes markings for *p*, *cresc. molto*, and *cresc.*. The second system starts at measure 94 and includes markings for *rubato impetuoso*, *f cresc.*, *più cresc.*, and *mf cresc.*. The third system starts at measure 100 and includes markings for *rit.*, *a tempo, risoluto*, *riten.*, and *pp*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a variety of dynamic markings.

Заключительная партия очень лаконична, но более чем значительна в смысловом отношении. Здесь сливаются «прощальные» интонации побочной партии и новый, неожиданно вторгающийся маршеобразный ритмический

рисунок, основанный на многократном повторении «стучащего» мотива в басах фортепиано:

Шостакович, Соната для виолончели и ф-но, 1 часть, 3.п. в экспозиции

The image shows a musical score for the first movement of Shostakovich's Sonata for Cello and Piano, measures 107-112. The score is written for piano (p) and includes dynamic markings such as *pp* and *pizz.* The tempo is marked *Tempo I*. The score is divided into two systems, with measures 107-112 and 108-112 indicated. The piano part features a prominent 'stuck' motif in the bass register, which is repeated multiple times. The cello part is also visible, with measures 107-112 and 108-112 indicated. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature.

Этот новый образ поначалу является как бы «издалека», на пианиссимо. Но надо понимать, что тихий стук в дверь (особенно ночью) – зловещий символ сталинской эпохи; поэтому именно он определяет трагический перелом разработки и всего дальнейшего развития образа.

Разработка невелика, но очень интенсивна и коренным образом меняет характер главной темы (побочная здесь почти отсутствует). Вторжение марша (почти всегда у Шостаковича – носителя зла и насилия) в песенно-декламационную лирику приводит к ярким образным изменениям главной темы.

Первая волна разработки вырастает из «стучащего» мотива, который все более настойчиво заявляет о себе и у виолончели, и в партии фортепиано, чередуясь с полными напряжения ломаными мелодическими линиями фортепиано, берущими начало в главной партии. Кардинально меняется основной лирический образ, выражающий здесь напряжение, протест, неприятие происходящего. В кульминации первой волны у фортепиано звучит ясно узнаваемый начальный оборот главной партии.

Замечательны регистровые краски в партии виолончели: огромные по диапазону подъемы и спады, резкие смены регистров говорят об эмоциональном напряжении, утрате целостности и гармонии.

Начало второй волны (такт 136) ознаменовано разрастанием «стучащего» мотив до аккордовой фактуры:

Шостакович, Соната для виолончели и ф-но, 1 часть, вторая волна разработки



Генеральная кульминация (такты 152-158) непродолжительна, но напряженна. Здесь – последние возгласы протеста, вытесняемые аккордами судьбы (такты 157-158). Итогом развития является распад темы Г.п., от которой остается лишь первоначальный мотив (у фортепиано):

Шостакович, Соната для виолончели и ф-но, 1 часть, заключительный этап разработки



С установления органного пункта «d», основанного на «стучащем» мотиве, начинается зеркальная реприза. Побочная партия проводится трижды, причем первое проведение – самое «неузнаваемое», далекое от первоисточника за счет минорного наклонения, никнущих хроматизмов в партии виолончели, порождающих соответствующие гармонии фортепиано:

Шостакович, Соната для виолончели и ф-но, 1 часть, реприза П.п.



Утрата тематического единства темы символизирует если не физическую, то духовную гибель, отказ от мечты. Однако светлый колорит постепенно возвращается. Ее второе проведение (у фортепиано) в B-dur, а третье (у

виолончели) – в D-dur, как будто пытаются вернуть к светлым настроениям экспозиции. Но трагизм сохраняется благодаря неустанному повторению «стучащего» мотива в басовом регистре фортепиано.

Коренным образом меняется и главная партия. Вместо «романсовых» фигураций, гармонически созвучных диатонике мелодии – зловещий траурный марш, основанный на законах 12-тоновости:

Шостакович, Соната для виолончели и ф-но, 1 часть, реприза Г.п.



Многочисленное секвентное проведение механистичного 4-х-звучного элемента лишает тему человеческой теплоты и искренности звучания, создавая жуткий, потусторонний колорит.

В коде (*Poco con moto*) «стучащий» мотив целиком вытесняет лирические темы. Остается только заключительный терцовый оборот из окончания побочной партии, но в минорном наклонении. Трагический итог внутренней борьбы подчеркивает и постепенный спуск заключительных звуков виолончели в предельно низкий регистр:

Шостакович, Соната для виолончели и ф-но, 1 часть, кода



Трагический перелом 1 части подтверждает дальнейшее развитие образов Сонаты. В темах скерцо поначалу можно увидеть образ оживленного движения, бурлящей людской толпы:

Шостакович, Соната для виолончели и ф-но, 2 часть, основная тема



Но что делать здесь герою, пережившему крах своих надежд? Гротеск, злая ирония - таким видится образ 2 части. Возникают и некоторые параллели со «злыми» скерцо Шостаковича из Пятой симфонии, написанной всего двумя годами позднее, и Седьмой симфонией. Это и семантика данного жанра у композитора, и нарочитая простота (грубость) интонационных оборотов, и многократное повторение примитивных мелодических элементов, как в предыдущем нотном примере. В скерцо нет тем, характеризующих лирического героя Сонаты. Это Социум, мир пошлости и насилия, в его где-то гротескном, а где-то зловеще-наступательном аспекте.

В противоположность предыдущей части *largo* – целиком мир лирического героя, его страданий, внутреннего диалога и окончательного принятия трагической ситуации.

И образно, и в жанрово-стилевом плане эта часть перекликается с 3 частью Пятой симфонии: монологичность, сочетающаяся с русской напевностью, использование «ладов Шостаковича». В обоих случаях жанровое и смысловое начало можно определить как полную горестного чувства эпитафию:

Шостакович, Соната для виолончели и ф-но, 3 часть, основная тема



Финал является определяющим в пессимистической концепции Сонаты. Кажущаяся легкость, юмористичность основной темы скрывает глубокий внутренний трагизм:

Шостакович, Соната для виолончели и ф-но, 4 часть, основная тема



Тональность d-moll, маршевость, которая отчетливо ощущается в теме рефрена (хотя и завуалирована размером 2/4), механистичность и, как и в скерцо, нарочитая простота (примитивизм) мелодии – все говорит как минимум о двойственности образа. Как будто за осторожными шагами, словами, пытаюсь раствориться в толпе, герой прячет свои мучительные думы, страхи.

Финал написан в форме семичастного рондо АВАСАДА с кодой. Тема рефрена является главенствующей, ее элементы проникают и в эпизоды (особенно это заметно в «стучащих» аккордах первого эпизода).

Сам жанр малого рондо (без элементов сонатности) встречается крайне редко в финалах сонатно-симфонического цикла, особенно в музыке XIX-XX веков. Трудно найти подобный пример и у Шостаковича. Думается, что здесь скрыт глубокий смысл: это и намек на опосредованную танцевальность, и на замкнутость (мучительный круг, из которого невозможно вырваться), и, самое главное - на отсутствие конфликта, который разрешился в предыдущих частях.

Танцевальность рефрена в сочетании с элементами скерцозности и токкатности невольно вызывают ассоциации с плясками Смерти. В дальнейшем творчестве Шостаковича есть, на наш взгляд, пример, в образном и отчасти стилевом плане перекликающийся с этой темой. Это 12-тоновый ряд из 5 части Симфонии №14 (1969), изображающий пляску Смерти:

Шостакович, Симфония №14, 5 часть, тема ксилофона



Эти два сочинения разделяют около 35 лет, поэтому стилевые контрасты неизбежны (в 14 симфонии музыкальный язык обогащен приемами

авангардизма, что композитор не мог позволить себе в 30-е годы, в процессе написания Сонаты). Тем не менее, смысловая общность налицо. Она подчёркивается и «стучащими» тембрами – в сонате – стаккато в партии фортепиано, а в Симфонии – ксилофон.

Эпизоды вносят эмоциональный контраст за счет тревожных элементов виолончели. В первом эпизоде В – арпеджированные фигурации, во втором эпизоде С появляется жалобная лирическая тема. Но после нее страшные трансформации претерпевает тема рефрена, звучащая в пронзительной тишине (фортепиано практически умолкает), в очень низком регистре у виолончели. Использование приемов *arco* и *pizzicato* создает аллюзию по отношению к финалу Фантастической симфонии Берлиоза, а именно – эпизода пляски скелетов.

Выводы

Проделанный выше анализ показал общность содержания трех вышеназванных сочинений. Это внешние и внутренние конфликты, переживаемые современником композитора, в облике которого без труда угадываются черты автобиографичности. Это неприятие героем – интеллигентом-гуманистом – советской действительности, отражение внутренней борьбы, стремления к свободе и осознания ее недостижимости, попытка протеста – и страхи. Внутренний разлад с самим собой и, одновременно, конфликт с действительностью определяют трагические и пессимистические концепции.

Общность темы повлияла и на единство стиливых приемов. Так, для всех сочинений характерно использование эзопова языка. Это квази-цитаты, аллюзии, приемы «драматургических» модуляций при сопоставлении внутреннего мира героя и толпы.

Уже в прелюдиях ор.34 композитор обозначил два полярных мира – чистой целомудренной лирики – и пошлого мещанства. Невозможность их гармоничного сосуществования осознается в трагическом монологе прелюдии

es-moll, от которой тянутся смысловые нити к теме-реквиему 3 части Концерта и largo Сонаты.

Соната и Концерт – два трагедийных сочинения, подготавливающие симфонии-трагедии Шостаковича. Их объединяет близость трактовки цикла к симфонии, симфонизм мышления, яркий конфликт, который достигает кульминации и развязки уже в первых частях. Отличительная особенность Концерта заключается, на наш взгляд, в конфликте между главной и побочной партиями (не столь характерно для Шостаковича). В Сонате же, как и во многих последующих симфониях (Пятой, Седьмой и др.) конфликт сосредоточен между экспозицией и разработкой.

Для показа двух противоположных миров композитор пользуется контрастными средствами музыкального языка. Мир героя, лирики, гуманизма выражен через жанры романса, монолога, эпитафии, представлен более умеренными или медленными темпами, диатоникой и «ладами Шостаковича», красивыми и благородными звучностями (в оркестре – в первую очередь струнными). Мир насилия, мещанства представлен жанрами скерцо, галопа, марша, оживленными и быстрыми темпами, механистичными (нередко фанфарными) интонациями, «грохочущими» тембрами, в том числе медными духовыми.

Все рассмотренные выше особенности тематики и музыкального языка говорят о том, что три изученные нами сочинения Шостаковича первой половины 30-х годов принадлежат к зрелому периоду творчества.

Список литературы

1. Барсова И. А. Между «социальным заказом» и «музыкой больших страстей». 1934-1937 годы в жизни Шостаковича. Электронный ресурс: <https://opentextnn.ru/music/personalii/shostakovich-d-i-barsova-mezhdu-socialnym-zakazom-i-muzykoj-bolshih-strastej-1934-1937-gody-v-zhizni-shostakovicha-33-79-kb-2/>
2. Бобровский В. П. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича / В.П. Бобровский - М.: Советский композитор, 1961-256с.
3. Бобровский В. П. Музыкальное мышление Шостаковича и основы его тематизма/ В.П. Бобровский// Музыкальная академия. – 1997.- №.4. – С.120-129
4. Гудожникова О.Н. Соната для виолончели и фортепиано советских композиторов в свете художественных тенденций музыки XX века. Электронный ресурс

- <https://cyberleninka.ru/article/n/sonata-dlya-violoncheli-i-fortepiano-sovetskih-kompozitorov-v-svete-hudozhestvennyh-tendentsiy-muzyki-hh-veka/viewer>
5. Данилевич Л. В. Дмитрий Шостакович жизнь и творчество / Л. В. Данилевич – М.: Советский композитор, 1980-300с.
 6. Дельсон В.Ю. Фортепианное творчество Д.Д. Шостаковича / В.Ю. Дельсон – М.: Советский композитор, 1971-248с.
 7. Должанский А. Н. Камерные инструментальные произведения Д. Шостаковича / А. Н. Должанский. –М.: Музыка, 1965-54с.
 8. Зондерегер А.А. Черты зрелого стиля Д. Д. Шостаковича в Первом фортепианном концерте. Электронный ресурс <https://music scholar.ru/index.php/PMN/article/view/620/618>
 9. Лебединский Л. Н. О некоторых музыкальных цитатах в произведениях Д. Шостаковича». Электронный ресурс [https://russianway.rhga.ru/upload/main/25\) Лев Лебединский.pdf](https://russianway.rhga.ru/upload/main/25) Лев Лебединский.pdf)
 10. Левина В.И. Сознание мое наполнено музыкой. Электронный ресурс https://vk.com/away.php?utf=1&to=https%3A%2F%2Fvrnlib.ru%2Fwpcontent%2Fuploads%2F2014%2F01%2Fpreznt_shostakovich.pdf
 11. Мартынов И. И. Д. Шостакович. Творческий портрет / И. Мартынов – М.: Советская Россия, 1962-88с.
 12. Мейер К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время / К. Мейер- СПб.: Композитор, 1998-593с.
 13. Орлов Г. П. Симфонии Шостаковича / Г. Орлов-Л.: Музгиз, 1961-324с.
 14. Петров В. О. Год 1936... Шостакович и Сталин. Электронный ресурс <https://cyberleninka.ru/article/n/god-1936-shostakovich-i-stalin/viewer>
 15. Пономарева П. А. Особенности драматургии Второго фортепианного концерта Электронный ресурс https://vuzdoc.ru/185036/kultura/teoreticheskoe_istoricheskoe_muzykoznanie
 16. Пылаев М.Е. К вопросу о соотношении объективного и субъективного в музыке Д.Д. Шостаковича (на материале Пятой и Восьмой симфоний)/М.Е. Пылаев//Шостакович и музыкальная культура новейшего времени.- Пермь,2006. – С.125-128
 17. Реченко. М. А. Инструментальные концерты Д. Шостаковича: проблема жанра и концепции. Электронный ресурс <https://cyberleninka.ru/article/n/instrumentalnye-kontserty-d-shostakovicha-problema-zhanra-i-kontseptsii/viewer>
 18. Сабинаина М. Д. Шостакович - симфонист/ М.Д. Сабинаина - М.: Музыка, 1976- 475с.
 19. Соколова Е.Г. К вопросу о содержании произведений Д.Д. Шостаковича (на примере одной из возможных трактовок Пятой симфонии)/ Е.Г. Соколова//Шостакович и музыкальная культура новейшего времени.- Пермь,2006. – С.128-134
 20. Хентова С. М. Молодые годы Шостаковича Т.1 /С.М. Хентова –Л.: Советский композитор, 1980- С.320
 21. Хентова С. М. Шостакович. Жизнь и творчество / С.М. Хентова –Л.: Советский композитор, 1985-543с.
 22. Холодова М.В. Виолончель в творчестве Д. Д. Шостаковича: Жанровый образ. Электронный ресурс <https://cyberleninka.ru/article/n/violonchel-v-tvorchestve-d-d-shostakovicha-zhanrovyy-obzor>
 23. Шафаревич И.Р. О вокальном цикле Шостаковича «Из еврейской народной поэзии» /И.Р. Шафаревич//Москва. – 2005. - №9, С.204-210
 24. Шафаревич И.Р. Шостакович и русское движение сопротивления коммунизму. Электронный ресурс https://royallib.com/book/shafarevich_igor/shostakovich_i_russkoe_soprotivlenie_kommunizmu.html
 25. Ширинян Р.К. Шостакович. Симфонии: 1936-1953 /Р.Ширинян – Москва: Музыка, 2007-96с.