

**Кузнецова Алина Владимировна**

канд. филос. наук, профессор, заведующий кафедрой  
ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры»

г. Белгород, Белгородская область

**Роменская Людмила Анатольевна**

канд. искусствоведения, доцент  
ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры»

г. Белгород, Белгородская область

**Ястребова Наталья Евгеньевна**

преподаватель, концертмейстер  
МБУ ДО «ДМШ №3 г. Белгорода»

г. Белгород, Белгородская область

## **СТИЛИСТИЧЕСКИЕ И КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА C-MOLL Д.Д. ШОСТАКОВИЧА**

***Аннотация:** в статье рассматривается специфика тематизма, символика музыкального содержания, особенности композиционного строения, принципы симфонизма Концерта №1 c-moll op. 35 Д. Д. Шостаковича. Данное произведение считается экспериментом в стилистическом плане, именно поэтому подобный анализ может быть полезен пианистам, как студентам, так и профессионалам, педагогам-практикам при изучении Концерта c-moll, а также, в целом, при работе над фортепианной музыкой Д.Д. Шостаковича.*

***Ключевые слова:** полисемантичность, диссонанс, интонационная комбинаторика, ладово-гармонический аспект, новаторство, драматургия.*

В России первой половины XX века музыкальная культура и композиторское искусство интенсивно обновлялись. Музыковеды (А.Д. Алексеев [1], А.А. Блок [2]) отмечают, что при сохранении традиционной тематики (народно-бытовой, фантастической, эпической) в творчестве некоторых композиторов, таких как Н.А. Римский-Корсаков, А.Н. Скрябин, И.Ф. Стравинский,

С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, радикально обновился музыкальный язык (эмансипация диссонанса, нетерцовая аккордика, расширение тональности, специфические лады, плюрализм языковых систем).

В научном исследовании М.А. Зварич [4] выявляется проблематика в области жанровой типологизации музыкального наследия XX столетия. Автор рассматривает, согласно каким тенденциям, развивался инструментальный концерт, как данный жанр классифицировался и какие имел разновидности.

Инструментальный концерт в рассматриваемый период времени переживает свой расцвет, как утверждает автор диссертации. Он становится полем для экспериментов, подвергается всяческим трансформациям и вариациям, не переставая накапливать и аккумулировать в себе все достижения прошлых столетий. Композиторы беспрестанно ищут новые драматургические приемы и средства, соединяют их со стилевыми инновациями, а иногда даже пытаются отойти от основных традиций (например, в концертных образцах А. Берга явно виден отказ от традиционных сонатных закономерностей). Неоклассические тенденции исследователи отмечают в творчестве таких композиторов, как П. Хиндемит, И.Ф. Стравинский, Ф. Пуленк. Черты эксперимента были присущи всем инструментальным концертам Д.Д. Шостаковича.

Д.Д. Шостакович написал шесть инструментальных концертов. По мнению многих исследователей, педагогов и исполнителей, Первый фортепианный концерт с-молл Д.Д. Шостаковича принадлежит к числу его лучших достижений. Иногда это сочинение называют Концертом для фортепиано, трубы и оркестра. В наше время данное сочинение очень известно и часто звучит в исполнении не только пианистов-виртуозов с мировой известностью, но и входит в репертуарный план студентов музыкальных колледжей и консерваторий.

Концерт №1 для фортепиано с оркестром с-молл ор. 35 написан в 1933 году (6 марта – 20 июля). Концерту предшествовали Двадцать четыре прелюдии для фортепиано ор. 34 (завершены 2 марта 1933 года), а одновременно с ним композитором была начата работа над музыкой к мультипликационному фильму «Сказка о попе и работнике его Балде», ор. 36.

Первый фортепианный концерт Д.Д. Шостаковича впервые прозвучал в Ленинграде 15 октября 1933 года в исполнении автора и оркестра Ленинградской филармонии. За дирижерским пультом был Фриц Штидри.

Следует отметить, что выдающийся пианистический талант проявился у будущего композитора с первых шагов в музыкальном искусстве. Блестящие результаты в классе Леонида Николаева (одного из основоположников советской фортепианной школы) не вызывали сомнений: среди участников Первого Международного конкурса имени Ф. Шопена в Варшаве (1927 год) Д.Д. Шостакович был одним из претендентов на победу. Его игра получила высокую оценку искушенных критиков, присужденный композитору почетный диплом многие сочли слишком скромной наградой. Позже, сделав окончательный выбор в пользу композиторской деятельности, Д.Д. Шостакович продолжал концерттировать вплоть до начала 1940-х годов.

Про свое сочинение в интервью для журнала «Советское искусство» 1933 года автор говорил: «Какова основная художественная тема этого концерта? Я считаю совершенно излишним следовать примеру ряда композиторов, идущих по линии наименьшего сопротивления и пытающихся всегда расшифровать содержание своих произведений в посторонних определениях, заимствованных из какой-либо смежной области искусства. Я не могу рассказать о содержании своего концерта иными средствами, кроме тех, которыми написан сам концерт... Я советский композитор. Нашу эпоху я воспринимаю как эпоху героическую, бодрую, исключительно жизнерадостную. Это я и хотел передать в своем концерте. Насколько мне это удалось, будут судить слушатели и, наверное, музыкальные критики» [5, с. 220].

Первый фортепианный концерт Д.Д. Шостаковича не только удивил, но и шокировал и критиков, и публику неслыханной новизной и чрезвычайно смелыми музыкально-художественными экстравагантными экспериментами.

Автор не считал, что главным должен быть отказ от авторитетов, но, тем не менее, обрушился на них, словно вступил с ними в открытую полемику. В интервью 1934 года он сказал: «Я хочу отвоевать законное право на смех в так

называемой серьезной музыке. Когда слушатель громко смеется в моем симфоническом концерте, меня это нисколько не шокирует, напротив – радует» [5, с. 223].

Многие исследователи и критики считают Концерт антиромантическим. Более того, композитор последовательно и настойчиво «снижает» жанр и весь дух произведения, приближая его к «бытовому музицированию» [3].

Все это обнаруживает сходство Д.Д. Шостаковича с его старшим коллегой С. С. Прокофьевым, композиторами французской «Шестерки», и даже в некоторой степени с творчеством Г. Малера.

В своих исканиях Д.Д. Шостакович идет дальше С.С. Прокофьева и других своих современников. Его новаторство проявляется не только в создании нового типа пианизма, но и в расширении интонационного поля, на котором он смело сопоставляет и сочетает всевозможные элементы, разные по стилю и по жанровой принадлежности, а также внедряет в строгую камерность интонации быта, делая музыку доступной для масс [3].

«Ведь даже использованные в концерте «аппассионатные» эпизоды (и по тематизму и по характеру) тут же снижаются дальнейшими сопоставлениями подчеркнуто контрастного типа, вплоть до интонаций песенки «Цыпленок жареный!»» [3; с. 91].

«Что считать человеческой эмоцией? Неужели только лирику, только печаль, только трагедию? Разве смех не имеет право на благородный титул?» – риторически спрашивал композитор в своем интервью для журнала «Советское искусство» в 1934 году [5, с. 223].

Относительно тематизма в Концерте следует отметить его полисемантическую и полиассоциативность, что является итогом совмещения разных интонационных и тематических элементов. Важное место в данном аспекте занимает жанрово-бытовая тематика и ее трансформация в музыке Концерта, где также есть и элементы вокально-инструментальной кантилены (романса) – мелодически развернутой – с некоторой полифоничностью. Композитором используются особые приемы и техники построения тематизма, благодаря которым исполни-

тель и слушатель сможет рассмотреть глубокий смысл, скрытый и явный, текст и подтекст, определить внутренние и внешние фабулы. Принцип построения тематизма основан на так называемой монтажности, интонационной комбинаторике, а также на методах развертывания музыкального материала, таких как экстенсивный и интенсивный тематизм. В концерте присутствует явная диалогичность, спор, состязательность солиста и оркестра. Особая стилистика видна и в аспекте ладово-гармоническом.

Ладово-гармоническая организация в музыке концерта интересна и уникальна. В крайних частях происходит сплетение минора и одноименного мажора; также композитор обильно использует излюбленные натуральные лады, их обороты, пониженные ступени и т. д. В Концерте композитор отвел полифонии главную роль, а также в уникальной манере соединил ее с гомофонией. Особенно наглядно это видно в главной партии экспозиции первой части сочинения. Музыка главной партии специфична интонационно и гармонически. В основе ее мелодики лежат диатонические лады. Ритм в данном эпизоде словно дополняет мелодию, придает ей независимость, вследствие чего композитор уходит от строгой квадратности. Начинается тема гомофонно, но практически сразу насыщается полифоническим развитием (главная тема в сопровождении аккомпанемента фактически становится двухголосием). Далее композитор развертывает музыкальную ткань линейно, и она начинает главенствовать над гомофонно-гармоническим развитием.

Второе проведение темы характеризуется одновременным сочетанием и гомофонного и полифонического типа развития. В плане фактуры четко видны три линии: одна – у первых скрипок, вторая – контрапункт вторых скрипок, третья – линия баса у виолончелей и контрабасов. Такое расслоение – фактурное, однако далее композитор дополняет его жанровой полифонией: в разработке тема «Аппассионаты» исполняется скрипками в сопровождении басов и фортепианных пассажей. Здесь важно то, что на смену традиционному гармоническому минору композитор вводит более сложный лад. В данной мажорно-минорной системе главенствует минор и есть единое тональное ядро, которые

формируются через использование диатоники и хроматики. В этом случае каждая ступень имеет равные права и может взаимозаменяться.

Например, натуральная, гармоническая и дважды пониженная VII ступень: в начале главной партии она из гармонической переходит в натуральную, движется вниз и разрешается в V ступень; она же, натуральная, разрешается в I ступень, хотя логичней было бы разрешить в I ступень VII гармоническую. Поэтому трактовать один и тот же лад можно по-разному. Композитор часто применяет подобный прием на протяжении всего сочинения, придавая далеким от основной тональности созвучиям самостоятельность.

В побочной партии первой части присутствует «тритонанта»: Es-dur – a-moll – Es-dur. В репризе она звучит в тональности H-dur (однотерцовая тональность к основной c-moll). Логика сочинения основана именно на этой тритонанте, так как она наблюдается везде – и в вертикалях, и в горизонтали, во всех частях, во всех проведениях разделов и тем. Такой прием обеспечивает всему сочинению монолитность и цельность композиции, является ее центром. В целом, композитор склонялся именно к однотерцовым и тритоновым гармоническим решениям.

В композиционно-драматургическом плане сочинение также уникально: вместо традиционных трех частей композитор выбирает цикл четырехчастный. I часть – Allegretto; II часть – Lento; III часть – Moderato; IV часть – Allegro con brio. Концерт, тем самым, нельзя даже назвать неоклассицистской сюитой. Единственный вариант ответа, который может объяснить данную особенность – это то, что композитор, очевидно, стремился в своем концерте претворить структуру сонатно-симфонического цикла. На это указывает не только количество частей, но и особенности композиции I части – сонатного allegro с характерными элементами романтических симфоний, но не в русле существующих традиций относительно структуры. II часть – наиболее романтична, согласно канонам романтических традиций. III же часть абсолютно не вписывается в эти рамки ни по каким критериям. IV часть также можно соотнести с финальными частями романтических симфоний.

Таким образом, Концерт у Д. Д. Шостаковича получился симфоничным, со своеобразной трактовкой цикла. Монолитность музыкального материала проявилась благодаря взаимосвязи мелодических элементов, их движению к единой кульминации на всех уровнях формы, начиная от лейтжанровых и лейтмотивных связей.

Д.Д. Шостакович не придерживался какой-либо философии или каких-либо определенных концептов. В динамике развития музыки концерта мы видим общие законы диалектики, основ бытия, которые композитор постиг в полной мере, как и всякий гений. В Первом фортепианном концерте, согласно этому, отразились авторская концепция, основанная на противопоставлении внутреннего и внешнего идейно-образного содержания, дополненного скрытыми подтекстами и полисемантикой. Многие музыковеды предполагают, что эта уникальная особенность композиторского мышления сформировалась у Д.Д. Шостаковича, так как он пытался понять и раскрыть антагонистические противоречия времени, в котором он жил и творил. В Концерте множество на первый взгляд абсолютно разных и ничем не связанных образов, которые композитор объединил сквозным развитием, умело показал контрасты и экспрессию каждого отдельного образа, соединив тем самым высокие и низменные темы, трагедию и комедию, простоту и сложность.

В рассматриваемом сочинении присутствует явная и острая полемичность. Если С. С. Прокофьев искал и экспериментировал исключительно с пианизмом и пианистическим языком, то Д.Д. Шостакович на этом не остановился: он затронул и жанры, и стили, и интонации, а также часто внедрял в музыкальную ткань своих сочинений «музыку масс». В его Концерте нет привычного романтического начала, как нет и основных игровых принципов – пышной виртуозности, приподнятого настроения и пр.

Фортепианный Концерт с-moll трактуется музыковедами как сатирически-гротескный, антиромантический образец, как прямая противоположность образцам данного жанра в фортепианном творчестве Ф. Листа и С.В. Рахманинова.

Отличает Концерт от других образцов «доклассическая» трактовка партии солиста, барочный состав оркестра (без меди и ударных, за исключением солирующей трубы), а также очевидная скупость и графичность фактуры. Концепция сочинения также не совсем стандартна: и симфоническое, и концертное начало трактуются композитором таким образом, при котором не только главенствует фортепиано, но и труба, и оркестр стоят с ним наравне.

Первый концерт для фортепиано с оркестром c-moll Д.Д. Шостаковича невероятно сложен в техническом плане, так как на протяжении всего произведения композитором используются все виды исполнительской техники, которые максимально демонстрируют возможности солирующего инструмента. Самой главной сложностью для исполнителя может стать исполнение широких интервалов и скачков, а также запоминание нотного текста наизусть из-за обилия оригинальных гармоний, большого количества диссонансов, трудных для восприятия.

Таким образом, можно утверждать, что Первый фортепианный концерт Д.Д. Шостаковича c-moll – креативен по всем параметрам. Здесь и индивидуальное прочтение композитором жанровых кодов, непосредственно влияющее на тематизм, и уникальные ладово-гармонические решения, и переосмысление композиционно-драматургической основы. Каждая из четырех частей сочинения имеет собственные оригинальные концептуально-содержательные слои, что позволяет беспрестанно находить в них новые связи и отсылки.

Несмотря на многочисленные реминисценции, музыка Концерта глубоко личная и выстраданная. В ней отчетливо проступают сумрачный, чурающийся романтической пышности лиризм автора (II часть) и его саркастическое чувство юмора (коротенькое участие трубы в самом начале Концерта). Однако в данном произведении еще нет той бесконечной рефлексии, которой будет насыщена практически вся музыка позднего Д.Д. Шостаковича. Зажигательные ритмы и непринужденный молодевавший задор быстрых частей вполне уравновешивают заложенную в Концерте интроспекцию, а возможно, и пре-



восходят ее. Хотя главную тему I части трудно назвать задорной – это настоящий Д.Д. Шостакович, всецело погруженный в свой мир. Шостакович-пианист, как и Шостакович-композитор, – истинный творец XX века. Музыка его в чём-то аскетична, но ее нельзя назвать сухой; она романтична, но не сентиментальна. Она, в сущности, проста, и эта простота, основанная на честности перед собой, – ее главное достоинство. Все зависит от того, сколько слоев мудрости вдумчивый исполнитель и внимательный слушатель сможет в ней обнаружить.

Таким образом, данные практические рекомендации по осуществлению стилистического, композиционно-драматургического, структурного и исполнительского анализа фортепианного Концерта *c*-*mol*l Д.Д. Шостаковича, могут быть полезны пианистам, как студентам, так и профессионалам, а также педагогам-практикам, при изучении данного произведения, а также в целом при работе над фортепианной музыкой Д.Д. Шостаковича.

### *Список литературы*

1. Алексеев А.Д. Советская фортепианная музыка: 1917–1945 / А.Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1974. – 248 с.
2. Блок А. А. Искусство и революция / А.А. Блок. – М.: Современник, 1979. – 386 с.
3. Дельсон В.Ю. Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича / В.Ю. Дельсон. – М., 1971. – 242 с.
4. Зварич М.А. Инструментальные концерты Д.Д. Шостаковича в контексте эволюции жанра: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 – Музыкальное искусство. – Ростов н/Д, 2011. – 229 с.
5. Шнеерсон Г.М. Д. Шостакович, статьи и материалы / Г.М. Шнеерсон. – М., 1976. – 336 с.