



*Искусствоведение*

**УДК 785**

**Э.Т. Малхасян**

**Малхасян Элеонора Тимуровна**, магистрант 2 курса кафедры фортепиано Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: rozaliyamalh@gmail.com

Научный руководитель: **Зольников Михаил Евгеньевич**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: Zman1988@yandex.ru

**Д.Д. ШОСТАКОВИЧ. КОНЦЕРТ № 1 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО И ТРУБЫ  
СО СТРУННЫМ ОРКЕСТРОМ ОР. 35.  
ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Жанр фортепианного концерта в последние десятилетия обрел особую популярность. Возникает необходимость исполнительского переосмысления, «нового взгляда» с учетом современных тенденций и подходов. Автор статьи рассматривает специфику тематизма, ладово-гармонической организации, особенности композиции и симфонизма Концерта № 1 ор. 35 Д.Д. Шостаковича и приходит к выводу, что это произведение можно назвать экспериментальным в стилевом отношении, в нем проявляется поиск индивидуальности композитора.

**Ключевые слова:** Дмитрий Шостакович, инструментальный концерт, Концерт № 1 ор. 35, тематизм, симфонизм, интерпретация.

**E.T. Malhasyan**

**Malhasyan Eleonora Timurovna**, master of the piano department of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy str., Krasnodar), e-mail: rozaliyamalh@gmail.com

Scientific supervisor: **Zolnikov Mikail Evgenyevich**, candidate of art criticism, associate professor of the piano department of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy str., Krasnodar), e-mail: Zman1988@yandex.ru

**D.D. SHOSTAKOVICH. CONCERT № 1 FOR A PIANO AND TRUMPET  
WITH STRING ORCHESTRA, OR. 35.  
FEATURES OF INTERPRETATION**

The genre of piano concert has found special popularity in the last decades. There is a need of performing reconsideration, «new view» with usage of current approaches and trends. The author analyzes specifics of theme structure, harmony organization, features of composition and symphonic style of the Concert № 1 or. 35 by Dmitry Shostakovich and comes to conclusion that it is experimental work, in which composer searches his identity and style.

**Key words:** Dmitry Shostakovich, instrumental concert, Concert № 1 or. 35, theme structure, symphonic structure, interpretation.

Жанр фортепианного концерта в последние десятилетия обрел особую популярность. Отчасти это связано с мощным развитием конкурсов пианистов, в финале большинства из которых обязательным является исполнение концерта с оркестром; отчасти – с продвижением оркестрового музицирования; не последнюю роль играет и популяризация профессии сольного исполнителя в кинематографе («Блеск» Скотта Хикса, 1996; «Легенда о пианисте» Джузеппе Торнаторе, 1998; «Пианист» Романа

Полански, 2002 и т.д.). В связи с этим возникает необходимость исполнительского переосмысления произведений этого жанра, «нового взгляда» с учетом современных тенденций и подходов.

История инструментального концерта насчитывает почти пять веков. В русской и советской музыке он представлен довольно широко. Фортепианные концерты писали П.И. Чайковский (1840–1893), Н.А. Римский-Корсаков (1844–1908), А.Н. Скрябин (1872–1915), С.В. Рахманинов (1873–1943), С.С. Прокофьев (1891–1953), Д.Д. Шостакович (1906–1975), Р.К. Щедрин (р. 1932) и др. Отечественные концерты почти всегда отличаются особым психологизмом, глубоким философским замыслом, требующим серьезного анализа, вдумчивой интерпретации. Например, «подробный и глубокий анализ философского мировоззрения Скрябина осуществлен в работах А.Ф. Лосева и А.И. Бандуры» [3, с. 163]. Творчество Шостаковича в рамках данного жанра еще не подвергалось специальному анализу.

Дмитрий Дмитриевич Шостакович написал первый концерт для фортепиано и трубы с оркестром *c-moll* op. 35<sup>1</sup> в 1933 году, премьера состоялась 15 октября, партию фортепиано исполнял сам автор, а ленинградским филармоническим оркестром управлял эмигрировавший в СССР немецкий дирижер Фриц Штидри (1883–1968). Сегодня концерт – одно из наиболее известных и часто звучащих сочинений Шостаковича. В центре внимания данной статьи – специфика тематизма, ладово-гармонической организации, а также особенности композиции и симфонизма концерта.

Одной из важнейших черт стиля Шостаковича, богато представленных в концерте и отражающихся в тематизме, является скерцозность. Здесь она приобретает характер беззлобной пародии. Приподнятый, радостный тон и юмор выделяют сочинение на фоне насыщенного трагическими событиями

---

<sup>1</sup> Его также называют «фортепианным концертом № 1»

XX века. Композитор нашел множество технических приемов для воплощения в инструментальной музыке комического. Типичная для Шостаковича логика скерцозности – ошеломляющие контрасты, мгновенные переключения, неожиданные сдвиги. Позже эти особенности получили развитие и стали универсальными. Так, многообразие, изобилие тем станет в дальнейшем типичной чертой симфонического стиля Шостаковича. Многосоставность музыкальной ткани как в целом, так и в отдельных частях и партиях концерта, получит развитие в «тематических калейдоскопах» и «тематических комплексах» симфоний.

Из скерцозности вытекает другая особенность тематизма композитора – множественность стилей. В пространстве и времени концерта сочетается «оригинальный» мелос Шостаковича, преломленные классико-романтические интонационные модели, а также современные Шостаковичу интонации бытовой музыки 1920-х – 1930-х годов. Произведение ошеломляло современников стилистической смелостью, обилием явных и скрытых цитат из произведений Баха, Моцарта, Гайдна, Грига, Вебера, Малера, Чайковского и при этом – яркой индивидуальностью языка и четкостью формы. Среди источников цитат есть и бетховенское рондо «Ярость по поводу потерянного гроша». Эту тему Шостакович использовал в каденции, которой поначалу писать не планировал: она появилась по настоятельной просьбе известного советского пианиста и композитора Льва Николаевича Оборина (1907–1974), ставшего наряду с автором одним из первых исполнителей концерта. Можно сделать вывод, что типичная для Шостаковича логика скерцозности – ошеломляющие контрасты, мгновенные переключения и неожиданные сдвиги.

Тематизм фортепианного концерта № 1 потенциально полисемантичен и полиассоциативен как результат взаимодействия различных интонационно-тематических элементов, среди которых одно из важных мест занимает жанрово-бытовой тематизм и его трансформация, вокально-инструментальная кантилена с наиболее интенсивным мелодическим

развертыванием и чертами полифоничности, элементами романса; и сложный инструментальный тематизм, что определяет наличие смыслов, как скрытых, так и явных, подтекстов и текстов, внутренних и внешних фабул. В принципах развития и при построении тем Шостакович использует парадоксальную монтажность, интонационную комбинаторику, а также принципы мелодического развертывания, экстенсивный и интенсивный тематизм. Концерт наполнен духом диалога – спора, состязательности. Важно не только обращение к стилистическим моделям, но и особенности их использования в музыке концерта. Это наиболее видно по ладово-гармонической организации музыкальной ткани. В финале можно отметить сдвиги, которые изменяют архитектуру «россиниевской» по характеру темы.

Обратим теперь внимание на ладово-гармоническую организацию музыкальной ткани концерта. В главных партиях крайних частей есть совмещение минора с одноименным мажором, специфических для композитора пониженных ступеней и натурально-ладовых оборотов. Значительна в концерте роль полифонии, взаимодействие с гомофонией. Это особенно ярко видно в проведении главной партии в экспозиции первой части. Она обладает интонационно-гармоническим своеобразием, которое имеет мелодическую основу, построенную на интонационной природе диатонических ладов. Мелодическое развитие подчеркнуто ритмическим взаимодополнением линий и отмечено независимостью и свободой голосов, это приводит к выходу за пределы квадратности. Начало темы гомофонное, однако оно тут же получает полифоническое продолжение: мелодия с аккомпанементом переходит в двухголосие. Затем линейное развертывание музыкальной мысли начинает превалировать над гомофонно-гармоническим. Во втором проведении гомофонный и полифонический тип развертывания темы сочетаются одновременно. В фактуре можно выделить три линии: тему проводят первые скрипки, в контрапункте ее сопровождают вторые скрипки, мелодизированный бас проводят виолончели и контрабасы. Далее фактурное

расслоение дополняется полифонией жанров – исходную «аппассионатную» интонацию главной партии в начале разработки проводят скрипки под аккомпанемент «полетных» басов и «инструктивных» пассажей фортепиано. В этом разделе традиционный гармонический минор перерастает в более сложное ладовое образование. Диатоника и хроматика преобразуются в масштабную мажоро-минорную систему с главенствующим минорным наклоном и единым тональным центром. Это взаимопроникновение проявляется во взаимозаменяемости и равноправии всех ступеней, каждая из которых имеет несколько вариантов (например, VII ступень встречается натуральная, гармоническая и дважды пониженная). В первых тактах темы главной партии диатонический и хроматический вид одной ступени меняются ролями: VII гармоническая выступает как натуральная – движется в VI ступень, вниз; при этом возникает увеличенная секунда, которая смягчается введением V ступени), а натуральная VII разрешается в I ступень, как это свойственно VII гармонической. Таким образом, обнаруживается возможность двойной трактовки одного ладового явления. Композитор свободно и широко применяет далекие от исходной тональности созвучия и утверждает их в качестве самостоятельных функций. Обратим теперь внимание на средний раздел побочной партии (экспозиция 1 части). По отношению к крайним разделам он написан в тональности тритонанты: Es-dur – a-moll – Es-dur. В репризе побочная партия начинается в тональности H-dur, которая является однотерцовой к главной c-moll. Следует специально подчеркнуть важную роль тритонанты в звуковысотной логике произведения: присутствуя и в вертикальной, и в горизонтальной организации всех частей, разделов и тем, она обеспечивает единство целого, играет роль централизованной идеи. В гармонической логике концерта отражается склонность композитора к однотерцовым и тритоновым гармониям.

Неординарно концерт решен и с позиции композиционно-драматургического построения – он состоит из четырех частей: 1. Allegretto;

2. Lento; 3. Moderato; 4. Allegro con brio. Это не укладывается ни в контуры неоклассицистской сюиты, ни в рамки традиционного трехчастного концертного цикла. Очевидно, что композитор своеобразно претворяет структуру сонатно-симфонического цикла. В сонатном allegro (I часть) присутствуют элементы, характерные для симфонических произведений романтиков XIX века и в то же время отсутствуют характерные для жанра традиционные структурные особенности. II часть, так же, как и I часть, может быть рассмотрена в рамках романтической традиции. Но уже III часть в нее совсем не вписывается по содержанию и стилевому облику. Концерт необычайно ярко симфоничен, в угоду чему композитор свободно трактует цикл и сюиту. В процессах развития можно отметить особую «сцепляемость» материала, которая является результатом прорастания мелодических элементов, так рождается аккумулятивный драматический поток, направленный к единой кульминации. Симфонизм выражен целенаправленным динамическим восхождением на всех уровнях формообразования. От закономерностей цикла в целом – до лейтжанровых и лейтмотивных связей. Одна из особенностей симфонического мышления композитора – тяготение к неторопливому развертыванию музыкальной темы, которая вырастает из одного интонационного слоя. Специфика философии композитора заключается не в приверженности к конкретным философским идеям или концепциям. Шостакович, как всякий гений, интуитивно постиг законы диалектики, основы бытия, претворяя их в динамике и принципах развития. В фортепианном концерте Шостаковича присутствуют внутренние и внешние концепты, являющиеся противоположными по направленности, они возникают на основе скрытых подтекстов в полисемантической тематизме.

Д.Д. Шостакович чутко реагировал на трагические события XX века. Наиболее типичные сюжеты его произведений – мучительные размышления о жизни и смерти, добре и зле. В первом фортепианном концерте немало нигилизма. Композитор, если не ставит здесь своей главной задачей

ниспровержение музыкальных авторитетов, то, во всяком случае, смело вступает с ними в открытую полемику. Шостакович как новатор прежде всего раскрыл важнейшие антагонистические противоречия эпохи, создал современную музыкальную трагедию и современный эпос. Новаторство композитора в этом произведении заключается в исключительной динамике и экспрессивности музыкальных образов, их сквозного развития, резкости контрастов и противопоставлений, сочетании высокого и низменного, трагического и комического, непривычно сложного и простого.

В идейной направленности концерта Шостаковича, несомненно, присутствуют черты остро задорной полемичности. Можно сказать, что творческий пафос первого фортепианного концерта заключался в декларировании нового и самобытного фортепианного мышления. Декларация была исключительно талантлива и чрезмерно дерзка. И ее «эпатажность» должна быть в значительной степени отнесена именно насчет полемической остроты высказывания, насчет стремления «бросить вызов», «огорошить» новизной и неожиданностями и тем самым сломить сопротивление музыкальных консерваторов, стремящихся во что бы то ни стало развивать искусство, только исходя из застывших канонов прошлого. Однако сама новизна концерта Шостаковича, как и основа его полемичности, существенно отличается от таковой у С.С. Прокофьева (1891–1953), в произведениях которого новаторство заключалось по преимуществу в новом фортепианном языке, инновационном пианизме. У Шостаковича присутствуют смелые сопоставления жанров, стилей, широкой интонационности, внедрение элементов массовой музыки. В концерте вызывающе отсутствует ряд привычных, особенно романтических [2, с. 90], свойств и признаков концертного жанра – виртуозная пышность, приподнятость.

Все искания в широчайшей сфере разнообразных интонаций и жанрово-стилистических контрастов являлись следствием настойчивого творческого стремления композитора проложить новые музыкальные пути.



Концерт можно трактовать в русле гротескно-сатирического начала, он антиромантичен, решительно противостоит листовскому и рахманиновскому концертным стилям. Об этом говорит и трактовка фортепианной партии, которая ближе к доклассическому стилю, и «барочный» оркестровый состав, и скупая графическая фактура. Сочетание симфонизма с яркой концертностью партии фортепиано обусловлено концепцией сочинения, определяющей равнозначность партии пианиста, трубы и оркестра. При всей разнохарактерности музыки концерта, она прежде всего принципиально антагонистична виртуозно-романтическому пафосу, композитор последовательно и настойчиво «снижает уровень» жанра произведения, демократизируя его и приближая к бытовому музицированию. Шостакович делал акцент именно на «подаче текста, музыка не играет самодовлеющей роли» [5, с. 113]. Композитор обнаруживает новые качества оркестра и инструментов.

Концерт № 1 для фортепиано и трубы со струнным оркестром отличается креативностью на всех ступенях цикла. Для него характерны: уникальное прочтение жанровых кодов, что выражается в тематизме; неординарные решения в ладово-гармонической структуре; переосмысление драматургических функций частей, в каждой из которых наличествуют концептуально-содержательные слои, позволяющие новым поколениям теоретиков и исполнителей обнаруживать новые связи и отсылки. Тем самым, первый концерт можно назвать произведением переходного плана, экспериментальным в стилевом отношении, в нем проявляется поиск индивидуальности композитора.

#### **Список используемой литературы:**

1. *Данилевич Л.* Наш современник, творчество Д.Д. Шостаковича. М., 1965. 329 с.

2. *Дельсон В.* Фортепианное творчество Д.Д. Шостаковича. М., 1971. 242 с.

3. *Зольников М.Е.* Творчество А. Скрябина: синтез музыки и философии // Актуальные проблемы искусствознания: музыка – личность – культура. Саратов, 2009. С. 163–168.

4. *Мейер К.* Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. М., 2006. 448с.

5. *Михеева Л.* Жизнь Дмитрия Шостаковича. М., 1997. 368 с.

6. *Шнеерсон Г.М.* Д. Шостакович, статьи и материалы. М., 1976. 336 с.