

Словачевский Сергей Владимирович

Sergey Slovachevsky

доцент, Московский государственный

институт музыки им. А.Г. Шнитке

заслуженный артист РФ

docent, Moscow state Institute of music

named A.G. Schnittke

honored artist of the Russian Federation

e-mail: slovachevsky23@gmail.com

ПЕРВЫЙ ВИОЛОНЧЕЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ Д. ШОСТАКОВИЧА: ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Shostakovich's first cello Concerto: features of the composer's style and performance interpretation

Ключевые слова: Виолончельное наследие Д. Шостаковича; Первый виолончельный концерт Д. Шостаковича; композиторский стиль; исполнительская интерпретация.

Keywords: Shostakovich's cello legacy; Shostakovich's First cello Concerto; composer's style; performing interpretation.

Аннотация. Целью статьи является ознакомление с виолончельным наследием Д. Шостаковича, проведение исторического и структурного анализа Концерта № 1, исследование трех интерпретаций Концерта № 1 и выявление исполнительских особенностей Первого виолончельного концерта. Виолончельные концерты Д.Д. Шостаковича широко востребованы в исполнительской, конкурсной и учебной практике. Первый концерт занимает в репертуаре исполнителей-виолончелистов одно из значимых мест в мировой виолончельной литературе, ему свойственны новаторские черты. Творчество Д. Шостаковича включает богатство традиций Малера, русских композиторов XIX и XX веков, включая Мусоргского, Прокофьева. Значительное воздействие Д. Шостаковича на развитие советской музыки сказалось не столько в прямом влиянии стиля мастера и характерных для него художественных средств, сколько в стремлении к высокой содержательности музыки.

Abstract. The purpose of the article is to familiarize with the cello legacy of D. Shostakovich, conduct a historical and structural analysis of Concerto No. 1, study three interpretations of Concerto No. 1, and identify the performance features of the First cello Concerto. Shostakovich's cello concertos are widely demanded in performing, competitive and educational practice. The first concert occupies one of the most important places in the repertoire of cellist performers in the world of cello literature, and it has innovative features. Shostakovich's work includes a wealth of traditions of Mahler, Russian composers of the XIX and XX centuries, including Mussorgsky, Prokofiev. D. Shostakovich's significant influence on the development of Soviet music was reflected not so much in the direct influence of the master's style and characteristic artistic means, as in the desire for high content of music.

Введение. Дмитрий Дмитриевич Шостакович – поистине великий композитор XX века, пианист, педагог, музыкальный критик. Его творчество

является зеркалом сложнейших противоречий эпохи. Многие современники называли Д. Шостаковича «Музыкальной совестью нашего времени», «Звучащим пульсом эпохи». В центре его произведений – взаимоотношения личности и общества, их отношение к власти и событиям эпохи. Через свою музыку Д. Шостакович раскрывает судьбы мира. Обстановка, в которой жил, работал, творил Шостакович, была крайне сложной и противоречивой. В интервью газете «Советская культура», опубликованном 6 июня 1959 года, Шостакович рассказал: «Концерт этот задуман сравнительно давно; первоначальным импульсом к его сочинению явилось ознакомление с симфонией-концертом для виолончели с оркестром Сергея Прокофьева. Произведение это весьма заинтересовало меня и вызвало желание попробовать свои силы в этом жанре»¹.

Премьера Первого виолончельного концерта состоялась в октябре 1959 года с М. Ростроповичем (которому и было посвящено сочинение) в качестве солиста в сопровождении оркестра Ленинградской филармонии под руководством Евгения Мравинского. Успех был огромным. Все понимали, что свершился исторический факт.

Обсуждение. Анализируя форму Концерта №1 для виолончели с оркестром Ми-бемоль мажор, Op. 107 можно выявить новые грани в традиционном концертном письме композитора. Сочинение написано в четырёхчастном цикле (по традиции концерты трёхчастны): I. Allegretto; II. Moderato; III. Cadenza; IV. Allegro con moto.

Работая над Первым виолончельным концертом, композитор во многом вдохновлялся симфонией-концертом Прокофьева, сочинением, написанным всего несколькими годами ранее для М. Ростроповича. Но если развернутая каденция во второй части симфонии-концерта еще не стала у Прокофьева отдельной частью, то у Д. Шостаковича – это полноценная часть.

Первый виолончельный концерт Шостаковича, несмотря на свою четырёхчастность, типичную для симфонических циклов, не является симфонией-концертом в смысле равнозначности роли оркестра и солиста. Это скорее концертштюк, где солист почти везде доминирует. Концерт оркестрован для сравнительно небольшого, почти камерного состава, с двойным набором деревянных духовых и только одной валторной (которая выполняет роль своеобразного «двойника» солиста, особенно в первой части). Оркестровка отличается большой экономностью, tutti встречаются нечасто. Д. Шостакович предпочитает использовать различный характер звучания инструментальных групп – деревянных, струнных, ударных. Группа перкуссии включает в себя только литавры и челесту.

Оркестровый состав включает: Флейта Пикколо, Флейта, 2 Гобоя, 2 Кларнета, Фагот, Контрафагот, Валторна, Литавры, Челеста, Скрипки I, II, Альты, Виолончели, Контрабасы. В оркестровке, Д. Шостакович отлично чувствует равновесие, которое всегда позволяет предоставить пространство для виолончели, которой отведено главенствующее место. Композитор раскрывает новые грани

¹ Шостакович Д.Д. Творческие планы Дмитрия Шостаковича // Советская культура, 1959, 6 июня.

звучания инструмента, часто перенося его в верхний регистр, выявляя тем самым новое качество инструмента. Партитура очень лаконична и напоминает клавирную партию, она полноценно может быть исполнена на фортепиано. Д. Шостакович предпочитает половинные и четвертные ноты в довольно ровных ритмах. По этим причинам многие критиковали его музыку, как не имеющую связи с 20-м веком.

Как и во многих своих произведениях Д. Шостакович проставляет в концерте свои звуковые автографы – монограммы, как элемент биографичности. DSCN – первые буквы имени и фамилии композитора на немецком языке, в музыкальной записи ре–ми–бемоль–до–си. И если вдруг в музыкальных произведениях Шостаковича всплывают эти вплетенные в партитуру звуки, то понятно: это он говорит о себе или что-то хочет донести до нас. Мотив DSCN повторяется на протяжении всего концерта (кроме как во второй части), придавая этому концерту циклическую структуру.

Первая часть. Allegretto. Сонатное аллегро. Достаточно простая структура первой части вся основана на постоянном столкновении элементов главной и побочной партий. В целом, эта часть воспринимается как военный марш с чертами гротеска, построенном на характерном интонационном хроматизме, настойчивом повторении мотивов, четком ритме. В партитуре и клавире проставлено авторское обозначение темпа марша «четверть равна 116». Однако исполнители зачастую берут более подвижный темп.

Главная партия I части звучит с очень характерными для композитора обостренными интонациями. Солирующая виолончель выступает в первом же такте без традиционной для экспозиции оркестрового tutti. Начальная тема из 4-х нот – один из самых необычных образцов тематизма в виолончельной литературе. Он отличается необычной артикуляцией: точка, а под ней – чёрточка. Этот уникальный, даже в музыке самого Шостаковича, тип артикуляции явно указывает на декламационный, символический характер темы. Этот мотив в дальнейшем будет звучать в многообразных его формах – деформирован, преобразован и в разном освещении его солистом и в оркестре. Далёкая от образа типичной виолончельной темы, она воспринимается скорее как абстрактный «логотип». Она является косвенной цитатой, в ней прослеживаются интонации грузинской песни «Сулико». Эта начальная тема (логотип) концерта была использована Д. Шостаковичем ранее, в его музыке к кинофильму «Молодая гвардия» (1948), где она звучит в эпизоде «смерть героев» в медленном темпе, как траурный марш.

Начальная партия почти сразу же переплетается с мотивом монограммы самого Шостаковича в ц. 1, 4 т., в виолончельной партии: звуки as - g - f - e при транспозиции дают звуки монограммы композитора D - Es - C - H. Тема из Сулико и монограмма композитора появляются и в самом конце финала концерта (ц. 84).

Материал главной партии последовательно развивается: в усилении эмоциональной напряжённости диссонантных интонаций и двойных нот, четкого негибкого ритма, за счет повтора оркестром конца фраз, произнесенных солистом.

Побочная тема первой части также соотносится с этой монограммой (ц. 9 т. 5). Побочная партия в c-moll начинается с четырёхтактного мощного, ритмически

подчёркнутого вступления оркестра. Затем на фоне продолжающегося оstinатного движения солирующая виолончель исполняет побочную партию. Это короткое оркестровое tutti перед началом изложения побочной партии у виолончели целиком повторяет звуки монограммы (ц. 9): в партии пикколо они звучат в оригинальном ключе: C — H — Es — D, в то время как у виолончели звучат полутоновые интонации — части монограммы. Сама монограмма появляется и в партии солиста в б т. ц. 10.

Эти темы легко отличить друг от друга, хотя обе имеют настойчивый характер, благодаря их многократной повторяемости и четкому ритму. Первая тема (из молодой гвардии) — угловатая, короткими длительностями конкурирует со ступенчатым движением второй, которая звучит в более высоком регистре.

Разработка достаточно стандартная — обе темы вступают в диалог, получают новое развитие в разработке (ц. 15). Побочная партия заметно изменяется, приобретая зловещий образ (ц. 23).

Реприза динамическая, сохраняет напряжённую атмосферу, она основана на органичном сочетании главной и побочной партий. Зловещий характер музыки подчёркивается появлением соло валторниста, который монотонно и воинственно исполняет начальную тему («Сулико») на фоне побочной партии, продолжающейся у солиста — виолончелиста в оstinатном ритме (ц. 30). Внезапно весь ход музыки обрывается.

Противоположностью служит вторая часть концерта кантиленного характера. Отметим, что именно в этой части Д. Шостакович вводит новый приём игры у виолончели — игру флажолетами в очень высоком регистре.

Вторая часть. Moderato. Написана в сонатной форме в сочетании с рондальностью (АВАСАВ). Также ее можно рассматривать как трехчастную форму с вводным ригурнелем в виде Темы А. Эта тема, которая никогда не играет виолончель. Она содержит характерный ритм Сарабанды (ц. 38, т. 1-2).

Тема В — диатоническая, народного характера (ц. ? т. 24-25). После этого раздела вводится Тема С в f# миноре (ц. 47, т. 70-74) — средний, почти малеровский эпизод, который приводит к кульминации части — возвращением в оркестре Темы А. Тема В возвращается в коде в призрачной мелодии виолончели на флажолетах в диалоге с мерцающей челестой (ц. 57).

Третья часть. Cadenza. Исполняется attassa. Здесь представлена разработка всех тем, которые представлены в «зеркальном порядке». Сначала звучат темы второй части в обратном порядке, как воспоминания о пройденных событиях человека. Темы дважды разбиты серией медленных аккордов пиццикато. Затем темп каденции ускоряется и появляется тема сарабанды начала медленной части. После третьего повторения аккордов идет непрерывное ускорение темпа.

В разделе Аллегретто появляются интонации среднего раздела первой части — мотива DSCH. В разделе Аллегро возвращается начальный мотив 1 части в исходном ритме и подобном темпе в т. 100-103.

Во втором разделе каденции темп ускоряется, тем самым подготавливая энергичный характер четвертой части, которая также начинается attassa.

Четвёртая часть (финал). Allegro con moto — перед нами по существу,

рондо. Во вступительном tutti звучит видоизмененная «Сулико», которую узнать довольно трудно (ц. 62 т. 10). М. Ростропович признавался, что не услышал этой темы до тех пор, пока Шостакович ему сам не указал на неё. В конце финала вновь появляется начальная тема первой части: сначала в уменьшении (ц. 77), затем в увеличении (ц. 78), и, наконец, в своём первоначальном виде (ц. 79).

Драматическая кульминация завершается стремительной кодой. Стремительность развития подчеркивается повторяющимися ритмическими фигурациями на фоне постоянно меняющегося метроритма (ц. 83). И, в конце концов, сливается с «Сулико» (ц. 84). Хотя концерт заканчивается в Es-dur, здесь не происходит традиционного тонального разрешения. Музыка резко обрывается в мажорном характере.

Методика. Тщательный анализ музыкального произведения в значительной мере исключает возможность исполнительского произвола. Основные трудности в исполнении концерта Шостаковича касаются образной сферы, ритма и интонации. Одной из главных задач является чистое интонирование. В концерте встречается множество хроматизмов, двойных нот, частые большие интервальные скачки. Точное исполнение ритма и штрихов в концерте – одно из средств создания образа, задуманного композитором.

Исполнительские задачи для правой руки – смены смычков и струн, которые влияют на длину фразы, качество отрывистых и прыгучих штрихов. В кантиленных эпизодах нужно добиться плавности в сменах. Требуется качественная артикуляция отрывистых и прыгучих штрихов (*detache*, *spiccato*). Необходимо обратить внимание на распределение смычка, важное в построении фразы и рельефности в динамике. Обязательным условием является соблюдение единой игровой точки на струне и на смычке, необходимо следить за тем, чтобы смычок двигался параллельно подставке. Эти условия влияют на качество звука.

Одной из основных исполнительских задач для левой руки является вибрация. Ее направленность зависит от музыкального образа. В кантильных эпизодах вибрато поможет наполнить звук, а в более подвижных выделить необходимые смысловые вершины. Вибрация должна быть собранной, свободной и естественной.

Результаты. Проанализируем три наиболее известных интерпретации Первого виолончельного концерта Д. Шостаковича: М. Ростроповича и Лондонского симфонического оркестра под управлением Ч. Гровса²; Й. Мозера и Симфонического Оркестра Франкфуртского Радио, дирижер С. Скровачевский³; Г. Капюсона и Симфонического оркестра Мариинского театра под управлением В. Гергиева⁴.

М. Ростропович исполняет начало концерта эпично, значительно, серьезно, ритмично, но не делая акцент на этой ритмичности. У Й. Мозера, в отличие от М. Ростроповича, начало главной темы звучит более деловито, сдержанно,

² <https://www.youtube.com/watch?v=h23WjKXDe4w>

³ https://www.youtube.com/watch?time_continue=1850&v=swLmylgIN_4

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=iYrfUmwiFs0>

подчеркнуто ритмично, звуки более отрывисты, главная тема выглядит «выверенной под метроном». Первая часть в трактовке Г. Капюсона больше похожа на гротескный марш, чем в трактовках Ростроповича и Мозера – их исполнения драматичны, образы скорее правдивы и подлинны, чем ироничны и тем более гротескны. Гротеск в трактовке Капюсона создан путем несколько более медленного темпа и его сознательного сдерживания. Порывистость и стремление исполнителя вперед, следом за мелодией, типичны для исполнений М. Ростроповича и Й. Мозера, создают эффект подлинного драматизма образов. У Г. Капюсона это quasi драматичность, игра в марш, а не сам марш. Первая часть у Ростроповича и Мозера исполняется около 6 минут, у Капюсона – более 7 минут, очевидны сдерживания темпа.

Главная партия исполняется плотным маркированным деташе. В трактовке Г. Капюсона обращает на себя внимание графичность и более тонкая манера исполнения, у Й. Мозера главная партия звучит собранно, приглушенно. У М. Ростроповича из всех трех исполнений звук самый плотный. Главная партия начинается с короткого мотива, опирающегося на интонацию тритона. Продолжение темы интонационно более развернуто. Если начальный импульс не допускает большого разнообразия трактовок (он исполняется всеми тремя музыкантами собранно, сдержанно и ритмично), то продолжение темы звучит у всех по-разному. Ростропович делает акцент на ощущение формы и чувство цезуры. У него слышно, где начинается второе предложение. Это достигается достаточно беглым проговариванием мотивов в конце первого предложения.

Если Ростропович не останавливается на поворотах мелодии и движется вперед, то Мозер придает больше значения отдельным интонациям и фразам. Каждый мотив темы у Мозера проговаривается. За счет этого главная партия выглядит у него скорее цельным построением, чем стройной структурой – периодом из двух предложений. У Г. Капюсона гротесковость образа проявляется именно в продолжениях темы после начальной интонации – музыкант подчеркивает в этих моментах точность штриха и придерживает темп, применяет агогику – некоторые мотивы у него звучат сознательно неровно. Примечательно, что только Г. Капюсон в последнем повторении начального импульса в главной теме меняет штрих на legato.

Побочная партия у М. Ростроповича также исполняется с акцентом на форму – метрично, с ровной динамикой, почти без агогики. У М. Ростроповича тема мыслится крупными фрагментами. Й. Мозер снова выделяет отдельные мотивы и обыгрывает их выразительные возможности. Начальная малосекундовая интонация темы у него исполняется с более интенсивным вибрато, чем у М. Ростроповича, а продолжение темы с малосекундовой интонацией, типичной для лирической мелодики, у него имеет некоторый романтический налет.

Если сравнить исполнения М. Ростроповича и Й. Мозера, становится очевидна разница в подходе к исполнению – М. Ростропович больше нацелен на целое, а Й. Мозер – на детали, хотя, безусловно, и то и другое в необходимой степени у них обоих в трактовке присутствует. У Г. Капюсона динамический план более выдержан, перед побочной партией он даже делает уход в динамику piano,

чего в двух других исполнениях нет. У М. Ростроповича динамика преимущественно находится на уровне *mf* – *f*. У Й. Мозера больше *f* и фрагментов текста, в которых динамика более открыто-эмоциональная. Й. Мозер быстрее всех выходит на уровень драматизма и патетики. Для него и М. Ростроповича, в отличие от Г. Капюсона, уход в *piano* и эпизоды краткого затишья нехарактерны.

В разработке побочная партия приобретает зловещий образ, который особенно ярко звучит у Г. Капюсона. У М. Ростроповича столкновение главной и побочной партий в разработке выглядит наиболее академично и сдержанно, драматизм не выходит за пределы, обозначенные классическим стилем трактовки. У Й. Мозера драматизм разработки гораздо более выражен.

Лирика второй части больше впечатляет в исполнении Й. Мозера. Вторая часть у Г. Капюсона более деликатна и спокойна, во французской манере, у Й. Мозера – более красочна. Звук Й. Мозера более объемный, богатый обертонами, образ более колористичный. В трактовке Й. Мозера можно увидеть черты романтического исполнения. Г. Капюсон большее внимание уделяет созданию общей тревожной атмосферы концерта.

М. Ростропович, как и в первой части, мыслит тему второй части предложениями и показывает начало второго предложения – оно выделено динамикой – *subito pp* после *mf* первого предложения. Агогика в исполнении темы М. Ростроповичем практически отсутствует. У Й. Мозера, напротив, присутствует в значительном количестве. Исполнение Капюсона, вероятно, следует одному из мнений, что в музыке Шостаковича может и иногда должно быть скучно – это демонстрация эпохи безвременья. Поэтому у Капюсона волны нарастаний и динамических спадов меньше, чем у Мозера с его романтической эстетикой и соответствующим подходом к лирической части концерта. У Капюсона больше главенствует статика.

В каденции и финале в исполнении Г. Капюсона еще больше утверждается ощущение нависающей вселенской катастрофы и беспокойство. Подобный тон высказывания создается и у Ростроповича, но в менее категоричной форме. Как и в предыдущих частях, в каденции у Ростроповича агогика минимальна, драматизм трактовки сдержан. В каденции Мозер более драматичен в своем высказывании, чем Ростропович, он быстро выходит к кульминации, его волны нарастания и спада более короткие и частые по сравнению с выстраиванием динамических волн Ростроповичем, который мыслит более крупными построениями.

Капюсон в каденции следует намеченной им в самом начале трактовки, отличительная черта которой – эстетизация. Часты периоды, когда мелодика остается на одном динамическом уровне и исполняется подчеркнуто ритмично, акцентируется подчинение мелодии метру. Хотя и у Капюсона драматичные эпизоды в каденции, безусловно, присутствуют.

Финал у всех троих исполнителей является масштабным завершением концерта, и каждый исполнитель ставит точку в своей трактовке теми средствами, которые каждый из них избрал для себя в качестве основных. Ростропович подчеркнуто академичен, агогика и излишняя эмоциональность для него нехарактерна, это чувствуется и в финале концерта. Мозер, напротив, более

эмоционален, драматичные моменты финала у него звучат патетично и экспрессивно. Капюсон продолжает и завершает линию экспрессионистской трактовки.

Выводы. На основании проведенного анализа исполнительских интерпретаций можем сделать следующие выводы, что в каждом исполнении мы находим выражение индивидуальности солиста и различия в исполнении за счет средств интерпретации – динамики, темпа, агогики, артикуляции, вибрато и штрихов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян, Л.О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – 475 с.: нот. прилож.
2. Бергер, Л.Г. О выразительности музыки Шостаковича // Черты стиля Д.Шостаковича (Сборник теоретических статей). – М., 1962. – с.373.
3. Д.Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения / Рос. ин-т истории ис-в, Союз композиторов СПб., СПб. академ. филармония им. Д.Д.Шостаковича, Г.А. Орлов, Л. Г. Ковнацкая, Т. С. Бершадская, С. И. Савенко ; сост. Л. Г. Ковнацкая . – СПб.: Композитор, 1996 . – 391 с. : нот.: ил., ил.
4. Житомирский, Д.В. Из размышлений о стиле Шостаковича // Советская музыка, 1976, № 9, с.55-62.
5. Лукьянова, Н.В. Дмитрий Дмитриевич Шостакович / Н.В. Лукьянова. – Москва: Музыка, 1980. – 176 с. : ил., цв. ил. – (Русские и советские композиторы).
6. Мазель, Л.А. О некоторых чертах творчества и личности Шостаковича // Советская музыка, 1977, № 9, с.104-105.
7. Мейер, Кшиштоф. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время [Текст] / Кшиштоф Мейер ; [перевод с польского Елены Гуляевой]. – Москва : АСТ, 2019. – 573 с. ил.
8. Холопова, В.Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. – М.: Музыка, 1971. – 304 с.
9. Шостакович, Д. Д. Письма к другу. Дмитрий Шостакович - Исааку Гликману / Д. Д. Шостакович ; сост. И.Д. Гликмана ; коммент. И.Д. Гликмана . – Москва : Изд-во "DSCN" ; СПб. : Композитор, 1993 . – 335 с.
10. Шостакович. Между мгновением и вечностью : Документы. Материалы. Статьи/, Рос. ин-т истории искусств (РИИИ), СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова ; ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая . – СПб. : Композитор, 2000 . – 919 с. : ил. : нот.