

**ФОРТЕПИАННІ КОНЦЕРТИ ДМИТРА ШОСТАКОВИЧА № 1, № 2
У НАСЛІДУВАННІ ПРАКТИКИ КОНЦЕРТНОГО ЖАНРУ
ПЕТРА ЧАЙКОВСЬКОГО**

У статті розглянуто зв'язок фортепіанних концертів Д. Шостаковича з традицією музики П. Чайковського в змістовно-структурній компенсативності концертних жанрів відносно драматизму симфонічно-оперних композицій. Охарактеризовано час створення Першого і Другого фортепіанних концертів композитора, написаних у 1933 і 1957 рр. Показано спільні та відмінні риси цих концертів та їх своєрідність серед творів інших композиторів.

Ключові слова: жанр фортепіанного концерту, стиль у музиці, виразність стилю фортепіанної гри, «молодіжний» стиль музики Шостаковича.

Е. М. ХИЛЬ

**ФОРТЕПИАННЫЕ КОНЦЕРТЫ ДМИТРИЯ ШОСТАКОВИЧА № 1, № 2
В НАСЛЕДОВАНИИ ПРАКТИКИ КОНЦЕРТНОГО ЖАНРА
ПЕТРА ЧАЙКОВСКОГО**

В статье рассмотрена связь фортепианных концертов Шостаковича с традицией музыки П. Чайковского в содержательно-структурной компенсативности концертных жанров относительно драматизма симфоническо-оперных композиций. Охарактеризовано время создания Первого и Второго фортепианных концертов композитора, написанных в 1933 и 1957 годах. Показано общие и отличительные черты данных концертов и их своеобразие среди произведений других композиторов.

Ключевые слова: жанр фортепианного концерта, стиль в музыке, выразительность стиля фортепианной игры, «молодежный» стиль музыки Шостаковича.

O. M. KHIL

**DMITRO SHOSTAKOVICH'S PIANO CONCERTS № 1, № 2 AS THE INHERITANCE OF
THE PRACTICE OF PETRO TCHAIKOVSKY'S CONCERT GENRE**

This article is devoted to D. Shostakovich's relation with P. Tchaikovsky's tradition of music in the semantic and structural compensativity of concert genres concerning dramatic nature of symphonic-opera compositions. Times of creation of the First and the Second piano concerts are 1933 and 1957. The First concert was created within the period of the appearance of such works as the opera «Katerina Izmailova» and the Fourth symphony. The first of the above-mentioned compositions is compared to M. Mussorgsky's tragic compositions, the second – to G. Mahler's tragicalness.

In the specified genre and semantic environment, the composition of the First piano concert strikes with the opposition concerning all mentioned well-known works – «of an age». M. Sabinina noted that this composition, along with the First symphony (1925), belongs to works of «young Shostakovich», finding by the composer signs of incompleteness of the work over synthesizing its means. Such reproach sounds rather mysteriously for modern hearing, but it is explained by «dissimilarity» of the expression devices found in the composition as compared with symphonic classics of the composer.

Altogether, the First piano concert is separate from expressiveness of opuses that are close to it as to time of their writing.

Apparently, his turn was to »mixture of manners« was not clear for researchers of 1960 and 1980-th years, and, the main thing, his turn to »coexistence« of genres-styles which bear aesthetically contradirectional impulses of tragicalness-hymnalness, sarcasticness-touchingness, etc.

Here at once arises the analogy to P.Tchaikovsky's products of 1870–1890-th years in which magnifying joyfulness is present that acts as a counterbalance to a tragical-dramatical tone of his own symphonies and operas.

So, at the same time coexist Violin and the First piano concerts, Variations on rococo for violoncello and orchestra – on the one hand – and dramatic nature of the Fourth symphony, «Eugene Onegin» and «The Maid of Orleans», «The swan lake» – on the other hand.

In the 1890-th years have «Nutcracker», «The sleeping beauty», «Iolanta» and «The Queen of Spades», the Sixth symphony, etc., an in-time co-existence. However, lyrical pathos of expression unites all Tchaikovsky's emotional ranks of images.

But this last doesn't form »a through thread« of Shostakovich's style manifestations that, as we consider, has generated searches of signs of «maturity» that were synonymized with a tragic-dramatic nature of expression. So playfulness and joyfulness were regarded as something «facilitated», admissible except upon at «young age». Regarding any high ecstatic pleasure of spiritual compositions that also didn't allow contacts with dramatic-tragic elements, there was no question in characteristics of the Concert.

The Second piano concert as to the year of its composing – 1957 – coincides with time of creation of an epic-tragical canvas of his Eleventh symphony «The Year 1905». In literature the originality of this composition and its «unlikeness» to Shostakovich as the author of the Symphony No. 11 is emphasized.

The Second piano concert contains a «revision of worthiness» and promotion of the actual qualities «moved» in the position of models-samples by events of the nearest past.

We deem that such a new source-stimulus for Shostakovich has become Prokofiev, whose leaving in 1953, at the same time with Stalin, has been the termination of the whole era in the life of the country and in the Soviet art.

In the analysis of the Second concert we remind of analogousness of the theme of the main party of the Concert – childishness of Prokofiev's images mentioned by the composer also in the Fifteenth symphony when relatedness in a scherzo-ironical figure has been found... with the motive of the Homeland from Prokofiev's Seventh symphony.

Concerning manifestations of signs of «memories about Prokofiev» in Shostakovich's music we can make reference to such characteristic stroke of the considered works as lines of «Chopin-likeness» attracted by means of primitive simplification of their rhythm-texture.

By means of tonalities the composer quasi-opposes F-dur of extreme parts and c-moll of the second part, that is, he gives a ratio of their major tonic and minor dominant. However, in traditions of relationship of modes consecrated with a Chopin's artistic discovery, in the middle of the 20-th century the specified ratio of F – c – can't be realized as a functional contrast, but it is a component of the uniform tonal space.

And just as in the First concert the second part that contains the waltz music that is connecting the author of «Katerina Izmailova» with P. Tchaikovsky has indicated his «self-portrait» in its expression, the second part of the Second concert by Shostakovich is marked with «Chopin's style by Prokofiev». The «Waltz style according to Tchaikovsky» is observed in the three-parts reprise (with additional sonata relations) of the second part of the Second concert.

Both concerts possess «nostalgia for romanticism» which in the First one is found by links to a waltz-likeness in the spirit of P. Tchaikovsky, and in the Second one the composer showed his feeling of «a new folklorism» lifted on a board by B. Bartok and which has become an actual and figurative embodiment of folklore guidelines of the final of P. Tchaikovsky's First concert by Shostakovich.

Key words: piano concerto genre, style in music, genre style in music, expressiveness of the piano playing style, the »youth« style of the music by Shostakovich.

Спадщина Д. Шостаковича на сучасному етапі зумовлена значущістю у всесвітніх масштабах, у тому числі затребуваністю його фортепіанних творів у виконавських і слухачьких

музичних колах. Викликають до себе особливу увагу фортепіанні Концерти, які стали предметом наполегливих досліджень у презентації оригінального авторського жанрово-стильового підходу. В цілому прийнято акцентувати моменти спадкоємності Д. Шостаковича від П. Чайковського. У літературі минулого століття також підкреслювалася сприйнятливність Шостаковича до смислових знахідок Г. Малера, теж відзначеного зв'язками зі стилістичними надбаннями російського композитора, що є абсолютно справедливим при акцентуванні стилістичного й ідеологічного радикалізму Шостаковича. І вказана спадкоємність стала як підставою академізації стилю Шостаковича в 1930-ті і в наступні роки, так і звинувачень у формалізмі в 1948 році.

Особливого значення у дослідженні цих питань відіграє позиція стилістичної компаративістики і музичної герменевтики, яка закладена в роботі Б. Асаф'єва 1910 року «Симфонічні етюди» [1]. Сучасний виконавський підхід в його актуальній інтонаційній орієнтації розглядається з опорою на роботи А. Сокола [8], О. Маркової [4], П. Муляра [5], Т. Веркіної [2] та інших.

Мета статті – виявити сучасну смислову ідею у фортепіанних концертах Шостаковича при спрямованості їхнього виконання на «актуальне інтонування».

Час створення Першого і Другого фортепіанних концертів – 1933 і 1957 рр. Перший концерт написаний між виходом таких творів, як опера «Катерина Ізмайлова» (1932) і Четвертою симфонією (1936). Перша з названих композицій порівнюється з трагічними творами М. Мусоргського, друга – з малерівською трагедійністю: «В «Катерині Ізмайловій» композитор знайшов деякі головні лінії свого майбутнього шляху: поляризація образів за їх ідейно-естетичною сутністю, орієнтація на досягнення Мусоргського..., експресія мелосу, наскрізна розробка тематичного матеріалу... Порогом зрілості в симфонічному жанрі була 4-а симфонія ... з її складною філософсько-трагедійною концепцією, гігантськими пропорціями, кричачою гостротою контрастів, які засвідчували про інтенсивність засвоєння традицій Г. Малера...» [10, с. 382].

Паралельно з названими творами Шостакович також створив музику до фільму «Зустрічний», пісня з якого стала знаковим явищем в радянській маскультурній сфері. Також написаний був зошит «24 прелюдій і фуг для фортепіано», які представили одну з вершин бахіанства ХХ сторіччя. У вказаному жанрово-смисловому оточенні композиція Першого фортепіанного концерту вражає своєю опозицією відносно всіх названих знаменитих творів-«однолітків». М. Сабініна у своєму нарисі відзначила, що цей твір поряд з Першою симфонією (1925) належить до творів «молодого Шостаковича», знаходячи у композитора «урипки незавершеної роботи над синтезуванням засобів» [9, с. 80]. Такий докір звучить досить загадково для сучасного слухача, але пояснюється «несхожістю» знайдених у творі прийомів вираження порівняно із симфонічною класикою композитора: «В роки зрілості (Шостаковича – О. Х.) перед нами стиль цілком єдиний, в межах і на основі якого композитор цілеспрямовано оперує стилістичними «схожостями»...» [9, с. 80].

Зазначені Сабініною «схожості» утворюють в її викладі велике достоїнство фіксації «авторського задуму» як шляху «до інтонаційного реалізму». Не торкаючись подальших кроків пояснення феномена «схожості» стилістичних виходів Шостаковича, відзначимо ще раз Перший фортепіанний концерт як такий, що відокремлюється від виразності близьких до нього за часом написання опусів.

Другий фортепіанний концерт за роком його написання – 1957 – збігається з часом створення епіко-трагедійного полотна Одинадцятої симфонії «1905 рік». М. Сабініна Другий фортепіанний концерт не коментує взагалі в зв'язку з одночасно з ним створеною композицією-коломом. Г. Орлов, на протиположність Сабініній, з ентузіазмом захищає своєрідність цього твору і його «несхожість» з Шостаковичем як автором Симфонії № 11, вказуючи на високе досягнення мистецького самовираження у цій композиції: «Концерт раз у раз приголомшує несподіваністю образів, парадоксальним зміщенням манер, прийомів, запозичених з різних джерел і представлених часом у неприкрито цитатному вигляді» [6, с. 38].

Г. Орлов підкреслював, що сам інструментальний склад – фортепіано, струнні і труба – є уподібненням до ансамблів Баха і Генделя, у яких «чембало» в поєднанні з кантіленною

моторикою струнних і «голосовим» звучанням труби становило компліментарне облігатне ціле. «Сухість» манери звучання фортепіано автор зазначеного дослідження пов'язує з протистоянням романтизму в душі естетики покоління 1920-х років, представником якої був композитор як автор опери «Ніс» за М. Гоголем. Цитати з «Апасіонати» Бетховена на початку першої частини доповнюються великою кількістю цитованих фрагментів у фіналі – з Баха, Бетховена, Гайдна, Вебера.

Перший фортепіанний концерт Шостаковича демонструє неокласичну лінію «простравністського» складу, що досить органічно узгоджувалася з молодіжним стилем в цілому. Судячи з усього, неприйнятною для дослідників 1960-х і 1980-х років була стильова симультанність композитора, його поворот до полістилістики не тільки як «змішання манер», але й як «співіснування» жанрів-стилів, які несуть естетично протиспрямовані імпульси трагічного – гімнічного, саркастичного – зворушливого та ін. Тут відразу напрашується аналогія до творів Чайковського 1870-х і 1890-х рр., у яких присутня величальна радість на противагу трагіко-драматичному тону його симфоній та опер. Це Скрипковий та Перший фортепіанний концерти, Варіації на тему рококо для віолончелі та оркестру, з одного боку, – і драматизм Четвертої симфонії, «Євгенія Онєгіна» і «Орлеанської дівки», «Лебединого озера», з іншого; чи часове співіснування «Лускунчика», «Сплячої красуні», «Юланти» і «Пікової дами», Шостої симфонії і т.ін. Однак у Чайковського ліричний пафос висловлювання об'єднує всі емоційні ряди вираження. Це останнє не утворює «наскрізної нитки» стильових проявів Шостаковича, що, вважаємо, і породжувало пошуки «схожостей зрілості», які пафосно стверджувалися через трагізм-драматизм виразу. Ігрове ж, з позицій абсолютизації театрального в мистецтві, в якому категорія трагічного стає стрижневою, розцінювалося як щось «полегшене», припустиме лише в «молодому віці».

Однак уявлення про «божественність гри» надихнули аж ніяк не тільки твори О. Скрябіна, що здійснювалися в річищі одухотвореної екстатичної творчості великого російського композитора і піаніста. Ігрове – це виявлення енергій, у тому числі в потоці дзвонової гри, яку М. Римський-Корсаков дивно проникливо визначив як «російську церковну танцювальну музику» [7, с. 167–168]. Інструментальний склад Першого фортепіанного концерту Шостаковича утворює комбінаторну «перестановку» тембральних складових Концерту для 13-ти духових, фортепіано та скрипки А. Берга (1925), що отримав також назву Першого скрипкового концерту з вираженою облігатною солюючою скрипкою. Згодом Концерт для труби та оркестру № 2 А. Жоліве (1942) визначений був за фактичним складом як Концерт для труби, фортепіано та оркестру (ударно-духового в основі). Із зазначеного переліку схожих з фортепіанним концертом Шостаковича 1933 року творів ця композиція виділяється підкресленими неокласичними стильовими ознаками (експресіоністський момент панує у Берга, примітивістський – у Жоліве, при вираженості неокласичної складової в обох).

Отже, початкова, головна партія Концерту – тема-виток інших тем твору, контур якої відтворює образ-символ бетховенської героїки. Сонатні співвідношення в першій частині – асоціативні, оскільки фактурні зміни провокують аналогію до послідовностей партій в класичній сонаті. Однак героїчний комплекс бетховенської теми не опонує, але іронічно відсторонюється, бо замість образу лірики, що традиційно змінює в побічній партії силовий образ головної, тут з'являється гіперболізована побутова «грайливо-пустоглива тема опереткового канкану» [6, с. 28]. Ліризм виявляється у другій частині – її вальсовий жанровий обсяг вказує ... на Чайковського. У музиці цієї частини Г. Орлов відчував риси «автопортрету» Шостаковича [6, с. 29], тим самим помічаючи співвіднесеність мислення названих творців. У третій частині – знову цитування, але на цей раз з Малера: «В центрі частини у струнних спливає чуттєва мелодична фраза, перенесена сюди із фінального адажіо Третьої симфонії Малера» [6, с. 29].

Як бачимо, послідовність жанрово-стильових і мелодійних цитат у Шостаковича від першої до третьої частин Концерту окреслює стильові запозичення, які згодом, у виданні 1966 року, багато хто з авторів визначає як «постійні складові» стилю Шостаковича: опора на Бетховена, Чайковського, Малера. Музика фіналу Концерту з відтворенням стильових зворотів тем Баха, Бетховена, Гайдна і Вебера ніби розширює той запас джерел, який відповідає малерівській «еклектиці». Будова фінальної частини показова в моделюванні «гіпертрофії скерцо», помітної не

тільки в Симфоніях названого австрійського композитора, але також і в його піснях, іронічно-ігрово звернених до жанрових засобів скерцозності.

У 1957 році, коли був написаний Другий фортепіанний концерт і Одинадцята симфонія, композитор працював і над твором, закінченим у 1958 році і який склав один з найбільш світлих образів його спадщини – музичну комедію «Москва – Черьомушки». Як зазначено в книзі Г. Орлова, в тій комедії відображена весела тема «великого переселення народу» зі старих квартир в «хрущовські» новобудови Хрущовської ж відлиги [6, с. 113], що відповідала тону су молодіжної хвилі 1950-х – 1960-х років.

У роботі А. Грицкевич відзначена амбівалентність «пустощів» початкової теми Концерту № 2, яка своєю «дитячою» маршевістю «співвідносна і з добрими молодіжними маршами радянських часів, і з тим «безневинним» варіантом теми Навали, який відкриває розробку першої частини симфонії № 7» [3, с. 27]. І тут знову у Шостаковича пізнавана несаркастична «перетворюваність» образів Прокоф'єва, яка породила феномен фіналу Сьомої фортепіанної сонати останнього, в різних виконаннях здатної створювати і лякаючу механіку «навали», і богатирський розмах благої Сили. Це збереження пафосу висловлювання при оберненні «позитив–негатив», який у «довосенного» Шостаковича корегувався саркастичним «осміянням антиідеалів», тепер, у 1950-ті роки, обернулося «засвоєнням досвіду» його великого старшого сучасника.

У будь-якому разі чітко бачимо аналогічність першої теми (головної партії в сонатному структурному розкладі) аналізованого Концерту Шостаковича і теми Петі – з симфонічної казки «Петя і вовк» Прокоф'єва. Звідси – особливого роду ясність у душі Д. Скарлатті і В. Моцарта музики першої та другої частин розглянутого Концерту Шостаковича. А в фіналі виявляється вихід на фольклоризм: болгарсько-грецькі ритми у другій темі фіналу (такт 8 перед ц. 42). Зазначена в темі ритмотипологія несиметричних угруповань вказує на чуйність композитора до «поклику часу»: в 50-і роки стверджується лідерство О. Мессіана і властиві йому «нерегулярні» ритми, споріднені болгарським ритмам угорця Б. Бартока, музика якого в країнах соціалістичного табору була знаком номер один в ряду стильових прикмет художнього оновлення.

Повертаючись до питання про прояв у музиці Шостаковича прикмет «пам'яті про Прокоф'єва», відзначимо такий характерний штрих розглянутих творів, як риси «шопенізмів», залучених через примітивістське спрощення ритмофактури. У роботі А. Грицкевич є таке спостереження: «Композитор тонально як би протиставляє F-dur крайніх частин та c-moll другої частини, тобто це співвідношення мажорної тоніки і мінорної домінанти. Однак, в традиціях спорідненості ладів, освячених шопенівським відкриттям, в середині ХХ сторіччя вказане співвідношення F – c не може усвідомлюватися як функціональна протилежність, але як складова єдиного ладового простору... (далі – посилання на музичну прикмету Шопена в «Карнавалі» Р. Шумана, де фіксується саме зазначений гармонійний хід – О. Х.)...» [3, с. 29–30].

І подібно до того як, у Першому концерті друга частина, яка містить вальсову музику, споріднюючи автора «Катерини Ізмайлової» з Чайковським, вказувала, за спостереженням Г. Орлова, на «автопортретність» у виразі, друга частина Другого концерту Шостаковича, позначена «прокоф'євськими шопенізмами», виділяється жанром ноктюрну, за допомогою якого Шуман в «Карнавалі» символізував фігуру польського композитора. У Шостаковича ж ноктюрновість презентує певний жанровий інваріант образів-тем, серед яких і знаменитий ноктюрновий зріз у другій частині в його ж Сьомій симфонії. Ноктюрновий колорит – в генетичному сенсі розуміння цього жанру («нічний спів Трипсалмія», заутрені в старохристиянській традиції [11, с. 50]) має місце і в першій темі Andante Концерту.

«Вальсовість за Чайковським» спостерігається в репризі тричастинності (з додатковими сонатним співвідношеннями) другої частини Другого концерту (ц.31). Тут же в наявності ще одне посилання на Шопена: початок зазначеного репризного розділу в тональності C-dur, від якої зроблено відхилення в Des-dur, т. 5 після цифри 28. Це може сприйматися як посилання на репризу першої частини Першої сонати Шопена: замість c-moll – b-moll. Зрештою, у Другому концерті в першій його частині затверджується розгорнута монологічна форма, в якій відсутні тематичні контрасти, оскільки фактурно-інтонаційно теми з'єднані. А динамічні перепади, що мають місце, відтворюють старовинну «терасну» динаміку, спрямовану на множинність в одному вираженні у старовинному концерті духовно-величального за своїми смисловими

витоками жанрі. Тільки в цьому випадку прославляється юність з прикметами «жорсткості» поведінки «нової молоді» 1920-х – 1930-х, представником генерації якої залишився Д. Д. Шостакович і в 1950-ті.

Друга частина заявляє своєрідний шопенізм Шостаковича: це особливого роду «обернення» сонатних співвідношень, які ніби заявлені композитором. Перша тема в с-moll, друга – в С-dur; а це однойменні тональності експозиції першої частини Концерту е-moll Шопена. Потім йде від цифри 30 варіант першої теми за типом репризи-розробки, а з тим в мінорному поданні показана друга тема. По суті, сонатна форма не вибудовується, це дві строфи, але алюзія на шопенівську сонатність склалася. Так створюється музична «ностальгія за романтизмом», яка є зовсім пізнаваною і сприйнятною в контексті стилістичної установки твору.

У третій частині Концерту спостерігається радісний передзвін малих дзвонів як знаків святкового пожвавлення і радісного вуличного «гомону». Чудовим у своєму роді фрагментом є друга тема фіналу Концерту – «побічної партії» в сонатних співвідношеннях, що алюзією складаються в III частині. Ритмічний склад другої теми в ритмі на 7/8 у темпі Allegro відтворює характерний нерегулярний ритм грецького сиртосу або споріднених з ним болгарських, румунських танцювальних ритмо-схем. Композитор виявив дивне відчуття «нового фольклоризму», який підняв на щит Б. Барток і який став у Шостаковича актуально-образним втіленням фольклористських установок фіналу Першого концерту П. Чайковського.

Виконання цих творів в умовах актуальної інтонаційної ідеї постмодерну акцентує романтично-ліричні «пагони» молодіжного оптимізму цих композицій Д. Шостаковича. І таке виконавське посилання знаходимо у грі самого композитора, наповненій тим «футуристичним рококо» ХХ сторіччя, оригінальність якого в повноті охоплення вимальовується з часової відстані 2000-х років. Величезна популярність вказаних Концертів у навчальних виступах і в найвідповідальніших фахових зібраннях засвідчила органіку вписаності їх образів-ідей у «безконфліктну драматургію» постмінімалістського мистецтва сьогодення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Симфонические этюды / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 264 с.
2. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтв. / Веркіна Тетяна Борисівна / Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, Київ, 2008. – 18 с.
3. Грицкевич А. Игровые смыслы музыки Д. Шостаковича (на примере Концерта № 2 для фортепиано с оркестром). Маг.раб. / А. Грицкевич. – Одесса, 2008. – 41 с.
4. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии / Е. Маркова. – Одесса : Астропринт, 2000. – 104 с.
5. Муляр П. Стиль твору і виконавської інтерпретації в аспекті класичного та аklasичного у фортепіанному мистецтві : автореф. дис. ... канд. мистецтв. / Муляр Павло Михайлович / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2009. – 17 с.
6. Орлов Г. Шостакович / Г. Орлов. – М.–Л. : Музыка, 1966. – 120 с.
7. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни / Н. Римский-Корсаков. – М. : Музгиз, 1955. – 258 с.
8. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции / А. Сокол. – Одесса : ОКФА, 1996. – 206 с.
9. Сабина М. Шостакович / М. Сабина // Музыка XX века. Очерки. Часть вторая. 1917–1945. Книга четвертая. – М. : Музыка, 1984. – С. 75–114.
10. Сабина М. Шостакович Дмитрий Дмитриевич / М. Сабина // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах : Т. 6. – М., 1982. – С. 380–389.
11. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки / Э. Уилсон-Диксон. – Ч. I–IV. – СПб. : Мирт, 2003. – 416 с.
12. Шостакович Дмитрий Дмитриевич // Сборник статей. – М. : Сов.композитор, 1967. – 127 с.