

С. В. ВЕНЧАКОВА

**Творчество Д. Д. Шостаковича
и русская музыкальная
культура середины XX века**

IV ТОМ УЧЕБНОГО КУРСА
«ОТЕЧЕСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ
ЛИТЕРАТУРА XX – ПЕРВОЙ
ПОЛОВИНЫ XXI ВЕКА»

С. В. Венчакова
Творчество Д. Д. Шостаковича
и русская музыкальная
культура середины XX века.
IV том учебного курса
«Отечественная музыкальная
литература XX – первой
половины XXI века»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=33831990
ISBN 9785449089915

Аннотация

Целью создания цикла методических разработок по дисциплине «Отечественная музыкальная литература XX – XXI веков» для студентов IV курса музыкальных училищ явилась, прежде всего, систематизация современной музыковедческой литературы, а также анализ сочинений, ранее не находившихся в ракурсе рассмотрения данной дисциплины. Показательны в данном контексте основные сферы творческой проблематики Д.

Д. Шостаковича и культурно-историческая атмосфера середины XX века.

Содержание

ОТЗЫВ	6
РЕЦЕНЗЕНТ	7
ОТ АВТОРА	8
ВВЕДЕНИЕ	15
Методическая разработка на тему:	17
«Творчество Д. Д. Шостаковича. Некоторые этапы творческого стиля»	
Методическая разработка на тему:	72
«Д. Д. Шостакович. Симфонии №1, №5, №7»	
Конец ознакомительного фрагмента.	81

**творчество Д. Д. Шостаковича
и русская музыкальная
культура середины XX века
IV том учебного курса
«Отечественная
музыкальная
литература XX – первой
половины XXI века»**

С. В. Венчакова

Редактор Павел Вячеславович Венчаков

© С. В. Венчакова, 2022

ISBN 978-5-4490-8991-5

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

ОТЗЫВ

Доктора искусствоведения, доцента, профессора кафедры симфонической и камерной музыки ФГБОУ ВО «Московский государственный университет дизайна и технологии», члена союза композиторов России, члена Правления Московского музыкального общества Радзецкой О. В.

РЕЦЕНЗЕНТ

Кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального образования и методики преподавания музыки ФГБОУ ВО «Мордовский государственный педагогический институт им. М. Е. Евсевьева» Молостцова И. Е.

ОТ АВТОРА

Целью создания цикла методических разработок по дисциплине «Отечественная музыкальная литература XX – XXI веков» для студентов IV курса музыкальных училищ (специальности: 53.02.04 «Вокальное искусство», 53.02.05 «Сольное и хоровое народное пение», 53.02.06 «Хоровое дирижирование», 53.02.03 «Инструментальное исполнительство», 53.02.07 «Теория музыки»), явилась, прежде всего, систематизация исследовательской, а также художественной литературы (в том числе современной), представляющей личность и творчество русского композитора XX века – Д. Д. Шостаковича.

Следует отметить, что учебники по указанному предмету в течение долгого периода времени не переиздавались. Учебная литература, появившаяся в последние годы, содержит необходимые базовые сведения по темам курса, но объём учебных изданий не способен отразить многие актуальные проблемы композиторского творчества, а также представить целостный анализ музыкальных произведений.

Цикл методических разработок явился результатом многолетнего преподавания вышеуказанного курса. Работы включают значительный по своему масштабу объём образовательного материала, в основе которого – подробный обзор важнейших аспектов творческой деятельности компози-

тора, а также анализ большого количества авторских сочинений. Последовательность работ и их объем, а также общие эстетико-стилевые проблемы музыки XX – первой половины XXI веков, представленные в лекционных курсах, могут варьироваться в зависимости от специализации студентов. Строгая логическая последовательность каждой методической разработки наглядно демонстрирует план урока, ключевые тематические вопросы, итоговые требования к аттестации учащихся. К каждой работе прилагается обновлённый список научно-исследовательской литературы и нотное приложение, что может послужить добавочным учебно-методическим материалом для студентов-музыкантов в изучении произведений названного автора, также фигурировать в процессе написания рефератов, курсовых и творческих работ. Каждая тема курса продемонстрирована в виде открытых уроков с созданием мультимедийной презентации, содержит итоговые вопросы и текстовый материал для ответов.

Реализуя задачу сохранения и развития русской национальной культуры, автор усматривает настоятельную необходимость в обращении к значимым произведениям литературного и музыкального творчества. В число задач современного музыковедения входит создание специальных учебных пособий и других видов интеллектуальной продукции, обладающей новизной и практической целесообразностью для объективного рассмотрения многих исторических ситуаций XX века, индивидуально «спроецировавших» появле-

ние образцов композиторского творчества.

Целостный охват культурной проблематики XX века обуславливает диалектический подход в анализе многих художественных явлений. Этот факт послужит обоснованию понятия *системности* в объективных критериях оценки различных музыкальных явлений и художественных стилей.

Как известно, музыковедческая и научно-исследовательская литература, посвященная творчеству Д. Д. Шостаковича (1906 – 1975) обширна, но определенная временная дистанция выявляет некоторые новые аспекты в анализе его музыки.

Творчество Д. Д. Шостаковича – эпоха не только в русской, но и в мировом искусстве XX века. Многие произведения композитора сейчас нуждаются в дополнительной «дешифровке», в целях восполнения нового слышания звуковых реалий. Музыка Шостаковича демонстрирует его истинную личностную суть – он всегда оставался «художником своей эпохи». Композитор являет собой пример высочайшего интеллектуала, сумевшего постичь сложнейшие современные исторические коллизии. Парадоксально, что наряду с музыкой, обладающей философской глубиной и значимостью, композитор широко использовал известные широкой массе слушателей популярные жанры, «говоря на языке народа».

Сферы центральной проблематики в анализе музыкального наследия Шостаковича составляют: рассмотрение од-

ной из вечных тем в искусстве – «художник и время»; эволюция стиля композитора, образная сфера, новаторство в оперном, камерно-вокальном и камерно-инструментальном жанрах и др. Особого внимания в творчестве Шостаковича заслуживает анализ его уникального симфонического творчества.

Настоящая работа ориентирована на тщательный отбор музыкального материала, что, несомненно, будет способствовать возможности полноценного изучения и научно-творческого осознания художественных проблем музыки композитора. Как уже было отмечено, в зависимости от специализации возможна гибкая система профильного обучения, что послужит углублению профессиональных навыков и творческой активизации студентов в процессе работы.

Цикл методических разработок, посвящённый творчеству Д. Шостаковича:

1. «Творчество Д. Д. Шостаковича. Некоторые этапы творческого стиля» – в работе отражены наиболее актуальные проблемы композиторского творчества – эволюция стиля, процессы взаимодействия музыкальных форм, жанров; последовательный «отбор» собственных стилевых критериев и жанров; периодизация творчества, представлен обширный список сочинений. Автор также рассматривает проблемы «авторской» аккордики, особенности сонатной формы,

некоторые принципы оркестрового письма.

2. *«Д. Д. Шостакович. Симфонии №1, №5, №7»* – представлен краткий обзор всего симфонического наследия композитора, но, прежде всего, сделан акцент на трех симфониях, созданных в разные периоды творчества. Анализ симфоний выполнен с позиции истории создания, драматургических принципов, особенностей сонатной формы.

3. *«Д. Д. Шостакович. Симфонии №8, №11»* – в работе продолжается изучение симфонического творчества композитора. Анализ произведения направлен на выявление основополагающих драматургических принципов, особенностей компоновки симфонического цикла, специфики тематизма, ладогармонических и тембровых решений.

4. *«Д. Д. Шостакович. Симфония №14. Комментарии к текстам»* – анализ произведения выявляет центральный аспект проблемы – влияние жанровой интеграции оперы, камерно-вокальных циклов, музыки к кинофильмам на драматургию и структурную логику симфонии. Творческое мышление автора демонстрирует свое видение одной из вечных тем в искусстве – философское осмысление темы Смерти.

5. *«Д. Д. Шостакович. Симфонии №13, №15»* – в работе завершается обзор симфонического наследия композитора. Анализ симфоний выполнен с позиции истории создания, стилистики, драматургии, структурной логики. Можно утверждать, что в симфоническом наследии Шостаковича отражены многие этапы русской истории; обращение к веч-

ным философским проблемам приводит к необходимости использования определенной семантики, дающей возможность представить модель художественного замысла.

6. «Д. Д. Шостакович. Камерно-инструментальное и камерно-вокальное творчество» – цель работы: рассмотрение специфических черт жанра квартета, наличие классических и новаторских тенденций, полифонических принципов мышления. К жанру вокальной лирики Шостакович обращался на всем протяжении творческого пути. В мировую культуру композитор вошел, прежде всего, как величайший симфонист, и *симфонизм как принцип мышления* распространяется на остальные жанры. Вокальная лирика Шостаковича уникальна и разнообразна; прежде всего, в мастерстве воплощения *слова* в музыке композитор выступает наследником традиций Даргомыжского и Мусоргского. Проблематика вокального творчества Шостаковича многообразна, во многих случаях продемонстрировано философское обоснование важнейших проблем.

7. «Д. Д. Шостакович Оперное творчество» – в работе представлен анализ опер «Нос» по Н. Гоголю и «Катерина Измайлова» по Н. Лескову. Анализ произведения выполнен с позиции текстовых комментариев, драматургических и структурных принципов. Опера «Катерина Измайлова» иллюстрирует применение приема «*очуждения*» (термин Б. Брехта).

8. «Полифония Д. Д. Шостаковича» – в музыке компо-

зителя полифония выступает как *принцип мышления* и активный фактор развития тематического материала. Так, в условиях сонатной формы полифония ориентирована на реализацию сложных драматургических задач. Специфические черты отличают полифоническую технику в цикле «24 прелюдии и фуги». Самобытный полифонический стиль Шостаковича является одним из высших достижений мирового музыкального искусства.

Светлана Вячеславовна Венчакова, музыковед, преподаватель теоретических дисциплин ГБПОУ Республики Мордовия «Саранское музыкальное училище им. Л. П. Кирюкова», член Союза композиторов России.

Автор выражает благодарность Венчакову П. В. за помощь в подготовке материала рукописи.

ВВЕДЕНИЕ

Программа курса «Музыкальная литература» направлена на формирование музыкального мышления учащихся, на развитие навыков анализа музыкальных произведений, на приобретение знаний о закономерностях музыкальной формы, специфики музыкального языка.

Предмет «Отечественная музыкальная литература XX – первой половины XXI веков» является важнейшей частью профессиональной подготовки студентов теоретических и исполнительских отделений музыкальных училищ и училищ искусств.

В процессе изучения курса происходит процесс анализа и систематизации различных особенностей музыкальных и художественных явлений, знание которых имеет непосредственное значение для последующей исполнительской и педагогической практики студентов. Создаются условия для научно-творческого осознания художественных проблем и осмысления различных исполнительских интерпретаций современных музыкальных стилей. В целом создаётся гибкая система профильного обучения, без критерия «узкой специализации», способствующая углублению профессиональных навыков, активизации творческой заинтересованности студентов в работе.

Целостное изучение художественно-эстетических направ-

лений, стилей базируется на интеграции знаний студентов в различных областях: истории зарубежной и русской музыки (до XX – первой половины XXI веков), мировой художественной культуры, анализа музыкальных произведений, исполнительской практики, что обеспечивает формирование нового профессионально обобщённого знания.

Методическая разработка на тему: «Творчество Д. Д. Шостаковича. Некоторые этапы творческого стиля»

Цель урока: проследить некоторые этапы творческого стиля выдающегося русского композитора XX века Д. Д. Шостаковича (1906 – 1975) в контексте традиции и новаторства.

План урока:

1. Д. Д. Шостакович: художник и время

Творчество Д. Шостаковича являет очень значимый период и в искусстве, и в жизни. Произведения любого великого художника можно понять лишь в контексте его эпохи. Но и время, отразившееся в искусстве художника, трудно понять вне творчества. Искусство обнажает его истинную суть, характер и противоречия. Оставаясь художником своей эпохи, Шостакович мыслит, строит свой художественный мир в тех формах и теми методами, которые складываются в культуре.

Шостакович, обращаясь ко всем музыкальным жанрам, переосмыслил поэтику музыкально-выразительных средств. Его музыка с одинаковой силой отображает и внешний,

и внутренний мир человека, противостояние злу во всех проявлениях, силу духа – как отдельного человека, так и целого народа, – через резко контрастные сопоставления, неожиданные «вторжения» и смены планов. Шостакович относился к художникам, в полной мере испытывавшим на себе давление советского тоталитаризма. Выраженное им в музыке не всегда соответствовало его подлинным мыслям и чувствам, но такова была единственная возможность творить и быть услышанным. Шостакович – мастер зашифрованного высказывания, его музыка содержит истину о прошлом и настоящем, которую нельзя выразить словами.

2. К проблеме периодизации творчества Д. Шостаковича

Периодизация творчества Д. Д. Шостаковича – один из важнейших вопросов в музыковедческой литературе, не имеющий однозначного ответа. В многочисленных монографических работах о композиторе существуют различные мнения, анализ которых позволяет обнаружить главный критерий их различия – принцип, взятый за основу периодизации.

С точки зрения становления и эволюции стиля искусство Шостаковича принято делить на три фазы: формирование собственного стиля, зрелость и мастерство художника, последние годы жизни и творчества. Однако музыковеды,

предлагающие данную периодизацию, указывают различные временные рамки. М. Сабина [16] выделяет 1920-е – середина 1930-х гг. (до создания Четвертой симфонии в 1936 г.), 1936 – 1968 и 1968 – 1975 гг. С. Хентова [23, 24] поздним периодом называет тридцатилетие 1945 – 1975. Совершенно иной позиции придерживается Л. Данилевич [5]. Принимая за основу идейно-смысловое содержание музыки Шостаковича, исследователь представляет семь этапов: ранние годы – 1920-е; гуманистическая тема представлена в 1930-х; годы Великой Отечественной войны – 1941 – 1945 (создание Седьмой и Восьмой симфоний); послевоенное время – 1945 – 1954 (создание Десятой симфонии в 1953 г.); история и современность второй половины 1950-х – начала 1960-х – до создания Девятого квартета в 1964 г.; обращение к вечным проблемам искусства со второй половины 1960-х и последние 1970-е. Исследователь Л. Акопян, рассматривая творческий путь композитора в контексте советской эпохи [1, с. 25 – 26], обосновывает наличие восьми периодов творчества:

- 1920-е годы (до Третьей симфонии; ключевое произведение – опера «Нос»);
- начало 1930-х – 1936 – год появления статей «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь» в «Правде» (до Четвертой симфонии);
- 1937 – 1940 – перелом и кризис в творчестве, вызванный идеологическим влиянием (от Пятой симфонии до Квинте-

та);

- 1941 – 1946/47 – военные годы (от Седьмой симфонии до Третьего струнного квартета);
- 1948 – 1952 – первые послевоенные годы. В 1948 г. состоялся Первый Всесоюзный съезд советских композиторов, а также вышло постановление об опере «Великая дружба» В. Мурадели, послужившие вторым публичным «уничтожением» Шостаковича (от Первого скрипичного концерта до Пятого струнного квартета);
- 1953 – 1961 – «оттепель» послесталинской эпохи (от Девятой симфонии до Двенадцатой);
- 1962 – 1969 – кульминация творчества и время тяжелой болезни композитора (от Тринадцатой симфонии до Четырнадцатой);
- 1970 – 1975 – завершение творческого пути.

Отмечая политизацию всей культурной жизни советской эпохи, Л. Акопян считает Шостаковича единственным, кто сумел «пронести свой дар... через все острые и хронические стадии, сдвиги и ремиссии своей эпохи» [1, с. 25].

Перечисленные подходы в равной степени имеют право на существование: их авторы, рассматривая искусство Шостаковича в различных ракурсах, охватывают важнейшие аспекты творчества художника.

Ряд этапов выделяют и при характеристике конкретных жанров. Так, М. Сабинина [15] периодизацию *симфоний* связывает с особенностями ее интерпретации композитором.

В результате музыковед обозначает следующие этапы: «становление» жанра связано с созданием симфоний №1, №2, №3, №4; «поиски в сфере архитектоники и развития музыкального материала» – период создания симфоний №5, №6, №7, №8, №9, №10; интенсивные новации в области трактовки жанра – программные симфонии №11, №12, №13, №14; Пятнадцатую симфонию исследователь причисляет ко второму периоду [3].

3. Список сочинений Д. Д. Шостаковича

Ор. 1. Скерцо для оркестра. 1919;

Ор. 2. Восемь прелюдий для фортепиано. 1919 – 1920;

Ор. 3. Тема с вариациями для оркестра. 1921 – 1922;

Ор. 4. Две басни Крылова для голоса с оркестром. «Стрекоза и Муравей», «Осел и Соловей». 1922;

Ор. 5. Три фантастических танца для фортепиано. 1922;

Ор. 6. Сюита для двух фортепиано. 1922;

Ор. 7. Скерцо для оркестра. 1923;

Ор. 8. Первое трио для скрипки, виолончели и фортепиано. 1923;

Ор. 9. Три пьесы для виолончели и фортепиано. Фантазия, Прелюдия, Скерцо. 1923 – 1924;

Ор. 10. Первая симфония. 1924 – 1925;

Ор. 11. Две пьесы для струнного октета. Прелюдия, Скерцо. 1924 – 1925;

Ор. 12. Первая соната для фортепиано. 1926;

Ор. 13. Афоризмы. Десять пьес для фортепиано. Речитатив, Серенада, Ноктюрн, Элегия, Похоронный марш, Этюд, «Пляска смерти», Канон, «Легенда», Колыбельная песня. 1927;

Ор. 14. Вторая симфония «Посвящение Октябрю». Для оркестра и хора. 1927;

Ор. 15. «Нос». Опера в 3 действиях, 10 картинах. 1927 – 1928;

Ор. 16. «Таити-трот». Оркестровая транскрипция песни В. Юманса. 1928;

Ор. 17. Две пьесы Скарлатти. Транскрипция для духового оркестра. 1928;

Ор. 18. Музыка к кинофильму «Новый Вавилон». 1928 – 1929;

Ор. 19. Музыка к пьесе В. Маяковского «Клоп». 1929;

Ор. 20. Симфония №3 «Первомайская». Для оркестра и хора. 1929;

Ор. 21. Шесть романсов на слова японских поэтов для голоса с оркестром. «Любовь», «Перед самоубийством», «Нескромный взгляд», «В первый и последний раз», «Безнадежная любовь», «Смерть». 1928 – 1932;

Ор. 22. «Золотой век». Балет в 3 действиях. 1929 – 1930;

Ор. 23. Две пьесы для оркестра. Антракт, Финал. 1929;

Ор. 24. Музыка к пьесе А. Безыменского «Выстрел». 1929

Ор. 25. Музыка к пьесе А. Горбенко и Н. Львова «Цели-

на». 1930;

Ор. 26. Музыка к кинофильму «Одна». 1930;

Ор. 27. «Болт». Балет в 3 действиях. 1930 – 1931;

Ор. 28. Музыка к пьесе А. Пиотровского «Правь, Британия». 1931;

Ор. 29. «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»). Опера в 4 действиях, 9 картинах. 1930—1932;

Ор. 30. Музыка к кинофильму «Златые горы». 1931;

Ор. 31. Музыка к эстрадно-цирковому представлению «Условно убитый» В. Воеводина и Е. Рысса. 1931;

Ор. 32. Музыка к трагедии В. Шекспира «Гамлет». 1931 – 1932;

Ор. 33. Музыка к кинофильму «Встречный». 1932;

Ор. 34. Двадцать четыре прелюдии для фортепиано. 1932 – 1933;

Ор. 35. Первый концерт для фортепиано с оркестром. 1933;

Ор. 36. Музыка к мультипликационному фильму «Сказка о попе и о работнике его Балде». 1936;

Ор. 37. Музыка к спектаклю «Человеческая комедия» по Бальзаку. 1933—1934;

Ор. 38. Музыка к кинофильму «Любовь и ненависть». 1934;

Ор. 39. «Светлый ручей». Балет в 3 действиях, 4 картинах. 1934 – 1935;

Ор. 40. Соната для виолончели и фортепиано. 1934;

- Ор. 41. Музыка к кинофильму «Юность Максима». 1934;
Ор. 41. Музыка к кинофильму «Подруги». 1934 – 1935;
Ор. 42. Пять фрагментов для оркестра. 1935;
Ор. 43. Симфония №4. 1935 – 1936;
Ор. 44. Музыка к пьесе А. Афиногенова «Салют, Испания». 1936;
Ор. 45. Музыка к кинофильму «Возвращение Максима». 1936 – 1937;
Ор. 46. Четыре романса для голоса и фортепиано на слова Пушкина. «Возрождение», «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила». «Предчувствие», «Стансы». 1936;
Ор. 47. Пятая симфония. 1937;
Ор. 48. Музыка к кинофильму «Волочаевские дни». 1936 – 1937;
Ор. 49. Первый струнный квартет. 1938;
Ор. 50. Музыка к кинофильму «Выборгская сторона». 1938;
Ор. 51. Музыка к кинофильму «Друзья». 1938;
Ор. 52. Музыка к кинофильму «Великий гражданин» (первая серия). 1938;
Ор. 53. Музыка к кинофильму «Человек с ружьем». 1938;
Ор. 54. Шестая симфония. 1939;
Ор. 55. Музыка к кинофильму «Великий гражданин» (вторая серия). 1939;
Ор. 56. Музыка к мультипликационному фильму «Глупый мышонок». 1939;

- Ор. 57. Квинтет для фортепиано и струнного квартета. 1940;
- Ор. 58. Инструментовка оперы Мусоргского «Борис Годунов». 1939 – 1940;
- Ор. 58а. Музыка к трагедии Шекспира «Король Лир». 1940;
- Ор. 59. Музыка к кинофильму «Приключения Корзинкиной». 1940;
- Ор. 60. Седьмая симфония. 1941;
- Ор. 61. Вторая соната для фортепиано. 1942;
- Ор. 62. Шесть романсов для голоса и фортепиано на слова Ралея, Бернса и Шекспира. «Сыну», «В полях под снегом и дождем», «Макферсон перед казнью», «Дженни», «Сонет 66», «Королевский поход». 1942;
- Ор. 63. «Родной Ленинград». Вокально-оркестровая сюита в спектакле «Отчизна». 1942;
- Ор. 64. Музыка к кинофильму «Зоя». 1944;
- Ор. 65. Восьмая симфония. 1943;
- Ор. 66. Музыка к спектаклю «Русская река». 1944;
- Ор. 67. Второе трио для фортепиано, скрипки и виолончели. 1944;
- Ор. 68. Второй струнный квартет. 1944;
- Ор. 69. Детская тетрадь. Шесть пьес для фортепиано. Марш, Вальс, «Медведь», «Веселая сказка», «Грустная сказка», «Заводная кукла». 1944 – 1945;
- Ор. 70. Девятая симфония. 1945;

Ор. 71. Музыка к кинофильму «Простые люди». 1945;

Ор. 72. Две песни для голоса с фортепиано на слова М. Светлова. Колыбельная, «Фонарики». 1945;

Ор. 73. Третий струнный квартет. 1946;

Ор. 74. «Поэма о Родине» – для солистов, хора и оркестра. 1947;

Ор. 75. Музыка к кинофильму «Молодая гвардия» (две серии). 1947 – 1948;

Ор. 76. Музыка к кинофильму «Пирогов». 1947;

Ор. 77. Концерт для скрипки с оркестром. 1947 – 1948;

Ор. 78. Музыка к кинофильму «Мичурин». 1948;

Ор. 79. «Из еврейской народной поэзии». Вокальный цикл для сопрано, контральто и тенора с сопровождением фортепиано. «Плач об умершем младенце», «Заботливые мама и тетя», «Колыбельная», «Перед долгой разлукой», «Предостережение», «Брошенный отец», «Песня о нужде», «Зима», «Хорошая жизнь», «Песня девушки», «Счастье». 1948;

Ор. 80. Музыка к кинофильму «Встреча на Эльбе». 1948;

Ор. 81. «Песнь о лесах». Оратория для солистов, хора мальчиков, смешанного хора и оркестра на слова Е. Долматовского. 1949;

Ор. 82. Музыка к кинофильму «Падение Берлина». 1949;

Ор. 83. Четвертый струнный квартет. 1949;

Ор. 84. Два романса на слова Лермонтова для голоса с фортепиано. «Баллада», «Утро Кавказа». 1950;

Ор. 85. Музыка к кинофильму «Белинский». 1950;

Ор. 86. Четыре песни для голоса и фортепиано на слова Е. Долматовского. «Родина слышит, родина знает», «Любит, не любит», «Выручи меня», «Спи, мой хороший». 1951;

Ор. 87. Двадцать четыре прелюдии и фуги для фортепиано. 1950 – 1951;

Ор. 88. Десять поэм для смешанного хора без сопровождения на слова революционных поэтов конца XIX-начала XX столетия. «Смелей, друзья, идем вперед!», «Один из многих», «На улицу!», «При встрече во время пересылки», «Казненным», «Девятое января», «Смолкли залпы запоздалые», «Они победили», «Майская песнь», «Песня». 1951;

Ор. 89. Музыка к кинофильму «Незабываемый 1919-й». 1951;

Ор. 90. «Над Родиной нашей солнце сияет». Кантата для хора мальчиков, смешанного хора и оркестра на слова Е. Долматовского. 1952;

Ор. 91. Четыре монолога на слова Пушкина для голоса и фортепиано. «Отрывок», «Что в имени тебе моем», «Во глубине сибирских руд», «Прощание». 1952;

Ор. 92. Пятый струнный квартет. 1952;

Ор. 93. Десятая симфония. 1953;

Ор. 94. Концертино для двух фортепиано. 1953;

Ор. 95. Музыка к документальному кинофильму «Песня великих рек». 1954;

Ор. 96. Праздничная увертюра. 1954;

Ор. 97. Музыка к кинофильму «Овод». 1955;

Ор. 98. Пять романсов для голоса и фортепиано на стихи Е. Долматовского. «День встречи», «День признаний», «День обид», «День радости», «День воспоминаний». 1954;

Ор. 99. Музыка к кинофильму «Первый эшелон». 1955 – 1956;

Ор. 100. Испанские песни для голоса и фортепиано. «Прощай, Гренада», «Звездочки», «Первая встреча», «Ронда», «Черноокая», «Сон». 1956;

Ор. 101. Шестой струнный квартет. 1956;

Ор. 102. Второй концерт для фортепиано с оркестром. 1957;

Ор. 103. Одиннадцатая симфония. 1957;

Ор. 104. Две обработки русских народных песен для смешанного хора без сопровождения. «Венули ветры», «Как меня, младшеньку, муж больно бил». 1957;

Ор. 105. «Москва, Черемушки». Музыкальная комедия в трех актах. 1958;

Ор. 106. Кинофильм «Хованщина». Музыкальная редакция и инструментовка. 1959;

Ор. 107. Концерт для виолончели с оркестром. 1959;

Ор. 108. Седьмой струнный квартет. 1960;

Ор. 109. Сатиры (картинки прошлого) – пять романсов для голоса и фортепиано на стихи Саши Черного. «Критику», «Пробуждение весны», «Потомки», «Недоразумение»,

«Крейцера соната». 1960;

Ор. 110. Восьмой струнный квартет. 1960;

Ор. 111. Музыка к кинофильму «Пять дней – пять ночей». 1960;

Ор. 112. Двенадцатая симфония. 1961;

Ор. 113. Тринадцатая симфония для солиста, мужского хора и оркестра на слова Е. Евтушенко. 1962;

Ор. 114. «Катерина Измайлова». Опера в четырех актах, девяти картинах. Новая редакция. 1963;

Ор. 115. Увертюра на русские и киргизские народные темы. 1963;

Ор. 116. Музыка к кинофильму «Гамлет». 1963 – 1964;

Ор. 117. Девятый струнный квартет. 1964;

Ор. 118. Десятый струнный квартет. 1964;

Ор. 119. «Казнь Степана Разина». Поэма для солиста, смешанного хора и оркестра на слова Е. Евтушенко. 1964;

Ор. 120. Музыка к кинофильму «Год, как жизнь». 1965;

Ор. 121. Пять романсов для голоса и фортепиано на слова из журнала «Крокодил», «Собственноручное показание», «Трудно исполнимое желание», «Благоразумие», «Иринка и пастух», «Чрезмерный восторг». 1965;

Ор. 122. Одиннадцатый струнный квартет. 1966;

Ор. 123. «Предисловие к полному собранию моих сочинений и размышление по поводу этого предисловия» – для голоса (баса) с фортепиано. 1966;

Ор. 124. Оркестровая редакция двух хоров А. Давиденко:

«Улица волнуется» и «На десятой версте». 1966;

Ор. 125. Инструментовка Концерта для виолончели Р. Шумана. 1966;

Ор. 126. Второй концерт для виолончели с оркестром. 1967;

Ор. 127. Семь романсов на стихи Александра Блока. Для голоса, скрипки, виолончели и фортепиано. «Песня Офелии», «Гамаюн – птица вещая», «Мы были вместе», «Город спит», «Буря», «Тайные знаки», «Музыка». 1967;

Ор. 128. Романс «Весна, весна» на стихи Пушкина. 1967;

Ор. 129. Второй концерт для скрипки с оркестром. 1967;

Ор. 130. Траурно-триумфальный прелюд для симфонического оркестра памяти героев Сталинградской битвы. 1967;

Ор. 131. «Октябрь». Симфоническая поэма. 1967;

Ор. 132. Музыка к кинофильму «Софья Перовская». 1967;

Ор. 133. Двенадцатый струнный квартет. 1968;

Ор. 134. Соната для скрипки и фортепиано. 1968;

Ор. 135. Четырнадцатая симфония. 1969;

Ор. 136. «Верность». Цикл баллад для мужского хора без сопровождения на слова Е. Долматовского. 1970;

Ор. 137. Музыка к кинофильму «Король Лир». 1970;

Ор. 138. Тринадцатый струнный квартет. 1970;

Ор. 139. «Марш советской милиции» для духового оркестра. 1970;

Ор. 140. Оркестровка шести романсов на стихи Ралея,

Бернса и Шекспира (сочасть 62) для баса и камерного оркестра. 1970;

Ор. 141. Пятнадцатая симфония. 1971;

Ор. 142. Четырнадцатый струнный квартет. 1973;

Ор. 143. Шесть стихотворений Марины Цветаевой для контральто и фортепиано. «Мои стихи», «Откуда такая нежность», «Диалог Гамлета с совестью», «Поэт и царь», «Нет, бил барабан», «Анне Ахматовой». 1973;

Ор. 143а. Шесть стихотворений Марины Цветаевой для контральто и камерного оркестра. 1975;

Ор. 144. Пятнадцатый струнный квартет. 1974;

Ор. 145. Сюита для баса и фортепиано на стихи Микеланджело Буонароти. «Истина», «Утро», «Любовь», «Разлука», «Гнев», «Данте», «Изгнаннику», «Творчество», «Ночь», «Смерть», «Бессмертие». 1974;

Ор. 145а. Сюита для баса и симфонического оркестра на стихи Микеланджело Буонарроти. 1974;

Ор. 146. Четыре стихотворения капитана Лебядкина. Для баса и фортепиано. Слова Ф. Достоевского. «Любовь капитана Лебядкина», «Таракан», «Бал в пользу гувернанток», «Светская личность». 1975;

Ор. 147. Соната для альты и фортепиано. 1975 [28, с. 298 – 303].

4. Шостакович и традиции

Искусство Шостаковича связано с лучшими традициями русской и мировой музыки. Обладая своеобразной интуицией, художник чутко реагировал на мировые социальные конфликты, а также конфликты психологические, этико-философские, демонстрируя в своём творчестве самые актуальные проблемы своей эпохи. Служение искусству было для него неотделимо от служения человеку, обществу и Родине. Именно отсюда исходят *общеизвестность* большинства его произведений, *публицистичность* и *гражданственность* тематики. В оценке творчества композитора ярко отражаются характерные для XX века противоречия эстетических и идеологических позиций. Создание Первой симфонии принесло автору мировую известность, Седьмая симфония по степени эмоционального воздействия сравнивалась с произведениями Бетховена. Действительно, Шостаковичу удалось возродить типично бетховенский тип симфонизма, имеющий героический пафос и философскую глубину.

Стремление к действенному влиянию на общественную жизнь, на слушателей, осознание серьёзного этического назначения музыки – все эти принципы свойственны крупнейшим зарубежным композиторам, в числе которых – П. Хиндемит, А. Онеггер, Б. Барток, К. Орф, Ф. Пуленк. Подобные тенденции в искусстве неизбежно сопровождаются опорой на классические традиции, поисками в них новых возможностей, усилением связей с народным искусством, концентрирующим нравственно-философский и эстетический

опыт человечества. Ориентир многих произведений Шостаковича на классическое искусство совпадает с аналогичными явлениями в творчестве ряда зарубежных авторов этого периода. Так, обращаясь к линии выразительных средств, формам и жанрам Баха, Шостакович оказался в сфере явлений современного западного музыкального искусства 20 – 30-х годов XX века (среди западных композиторов этого периода следует особо отметить творчество Хиндемита). Некоторые классические тенденции стиля Шостаковича перекликаются с искусством Гайдна и Моцарта. Эти же стилевые аспекты отчётливо проявились в творчестве Прокофьева. В целом «традиционализм» Шостаковича имеет свои стадии эволюции и индивидуальные предпосылки.

Главные линии преемственности в творчестве Шостаковича-симфониста отчётливо прослеживаются, прежде всего, через творчество Чайковского и Малера, как крупнейших представителей послебетховенского симфонизма. Первая симфония Шостаковича дала обновлённую интерпретацию жанра, представив *психологическую драму*, классические образцы которой представил Чайковский. Именно этот аспект в дальнейшем будет играть важную роль в симфонизме Шостаковича. Четвёртая симфония с её сложной философско-трагедийной концепцией, особыми масштабами формы, остротой контрастов свидетельствует о продолжении традиций Малера. Характерно присутствие в музыке Шостаковича трагикомического начала и использование

им бытовых жанров (в этом плане показательны Фортепианные прелюдии ор. 34, партитура оперы «Катерина Измайлова», в которых использованы разнообразные выразительные эффекты, исходящие из банальных ритмоинтонаций и жанров – от юмора до трагического гротеска). Следует отметить, что Чайковский также часто прибегал к этой области музыкального искусства, но в иной форме – без использования многопланового контекста, иронии и смещения эстетических плоскостей. Подобно Чайковскому и Малеру, для Шостаковича вопрос оригинальности средств не имеет самодовлеющего значения.

Многомерны стилистические влияния искусства Баха, Бетховена и Мусоргского в плане идентичности образных сфер и художественных замыслов. Пятая и Седьмая симфонии Шостаковича преломляют образы бетховенской героики; использование жанра марша (часто использовавшегося и у Малера), образы победного маршевого шествия также унаследованы от Бетховена. К продолжению на новом историческом этапе баховских традиций следует отнести создание Шостаковичем музыкальных образов, связанных с непреложностью нравственного долга. Это, прежде всего, хоральные эпизоды в симфонических циклах, пассакалии (антракт между 4-й и 5-й картинами «Катерины Измайловой»), выполняющие роль философского центра произведения. Пассакалии и чаканы композитор использует и в роли самостоятельных частей циклической формы или её внут-

ренных разделов (средний эпизод финала Седьмой симфонии, 4-я часть Восьмой симфонии, медленные части Фортепианного трио, Третьего квартета, Первого скрипичного концерта). В некоторых случаях полифонические образцы музыки Шостаковича выступают в синтезе с русскими песенными интонациями в условиях подголосочной фактуры (Интермеццо из Фортепианного квинтета op. 57).

Влияние Мусоргского многосторонне и усиливается за счёт собственных эпических тенденций в искусстве Шостаковича. В этой связи следует отметить вокальные, вокально-симфонические и инструментальные жанры – квартеты и концерты. В числе сочинений – симфонии №13 и №14, «Десять хоровых поэм на слова революционных поэтов», поэма «Казнь Степана Разина». Шостаковича и Мусоргского также роднит подход к русскому фольклору и выбор интонационного материала. Шостаковичу был близок сам метод Мусоргского – создателя реалистических народных характеров и народно-массовых сцен, отношение к истории народа. Как известно, Мусоргский воплощал образ народа во всей сложности. Подобная диалектичность свойственна и Шостаковичу (следует отметить дифференцированный, раскрывающий внутренние противоречия показ народа в опере «Катерина Измайлова», эпизоды из «Казни Степана Разина» и др.).

«Я благоговею перед Мусоргским, считаю его величайшим русским композитором», – писал Шостакович Мусорг-

ский во многом предопределил музыкальное мышление XX века. Черты стиля Мусоргского музыковеды отмечают уже в ранних сочинениях Шостаковича, в частности, в «Двух баснях на стихи Крылова для голоса с оркестром» (ор. 4, 1921). Принцип взаимодействия музыки и слова, который Мусоргский использует в опере «Женитьба», нашёл претворение в первой опере Шостаковича «Нос», также созданной на основе прозы Н. Гоголя, подобно «Женитьбе» Мусоргского [20].

Шостакович высоко оценивал способность Мусоргского аналитически осмысливать события русской истории (что отражалось в операх «Борис Годунов» и «Хованщина»), находить в них истоки будущих социальных и нравственных проблем.

Композитор, воспитанный на идеалах революции, стал свидетелем жестокого давления государственной машины, обезличившей людей. Эта мысль завуалирована уже во Второй симфонии («Посвящение Октябрю», 1927), где наряду с показом больших массовых сцен, типичных для первых послереволюционных лет, проступают интонационно-мелодические обороты трагических песен каторжан.

Тема манипуляции массовым сознанием, приводящая к неоправданной жестокости, также роднит Шостаковича с Мусоргским. Один из примеров – сцена ликования толпы во время расправы над народным героем в поэме «Казнь Степана Разина».

Особое место в творчестве Шостаковича занимает труд по изучению творческого наследия Мусоргского – оркестровка и редакция опер «Борис Годунов» и «Хованщина», вокального цикла «Песни и пляски смерти». Оба художника идентично иллюстрируют в своем искусстве вечную тему Смерти.

Обширны связи Шостаковича с русской классической литературой. Среди писателей следует особо отметить Гоголя (роль гротеска) и Достоевского (психологизм). Часто гротесковое начало в музыке Шостаковича образует синтез достоверных реалистических деталей с гиперболой (преувеличением). Подобные образы вырастают до масштабных психологических обобщений. Как и Гоголь, Шостакович использует приём «снижения» уровня патетики посредством привлечения откровенно грубого. Также обоих авторов сближает внимание к анализу *двойственности человеческой натуры*. Индивидуальное своеобразие стиля Шостаковича исходит из множества составляющих элементов при высокой интенсивности их синтеза.

Предметом специального исследования является использование композитором цитатного материала. Этот метод, как известно, всегда помогает «прочитать авторский замысел». На правах ассоциативных метафор композитор вводит и автоцитаты (в числе таких сочинений – Восьмой квартет). В искусстве издавна происходит процесс кристаллизации и закрепления интонаций-символов. Радиус действия

подобных тем расширяется благодаря излюбленному композитором приёму полярных перевоплощений, метаморфоз. В этом процессе активно участвует прием жанрового обобщения, но в случае обобщения элементов жанрового происхождения в какой-либо типизированной формуле, Шостакович далее свободно распоряжается ею, как характеристическим штрихом. Работа с подобными приемами максимально направлена на создание достоверной «среды».

По мнению многих исследователей, экспериментирование в области звуковой материи мало привлекает Шостаковича. Элементы сериальности и сонористики использованы крайне сдержанно. В сочинениях последних лет (в симфониях №14 и №15, последних квартетах, Сонате для альта, вокальных циклах на тексты Ахматовой и Микеланджело) встречаются двенадцатитоновые темы. В целом эволюция стиля Шостаковича в последние периоды направлена в сторону экономии выразительных средств [16, с. 81].

5. Некоторые черты стиля Д. Д. Шостаковича: мелодика, гармония, полифония

Крупнейший исследователь творчества композитора Л. Данилевич [5] пишет: «Как-то раз во время занятий Дмитрием Дмитриевичем с учениками возник спор: что важнее – мелодия (тема) или ее развитие. Некоторые из студентов ссылались на первую часть Пятой симфонии Бетховена. Тема этой

части сама по себе элементарна, ничем не примечательна, а Бетховен создал на ее основе гениальное произведение! Да и в первом Allegro Третьей симфонии того же автора главное заключено не в теме, а в ее развитии. Несмотря на эти доводы, Шостакович утверждал, что первенствующее значение в музыке имеет все же тематический материал, мелодия» [5, с. 266].

Подтверждением этих слов служит все творчество Шостаковича. К числу важных стилевых качеств композитора относится *песенность*, сочетаемая с другими тенденциями, причем этот синтез ярко проявляется и в инструментальных жанрах.

В первую очередь следует отметить влияние русского фольклора. Некоторые мелодии Шостаковича имеют ряд схожих черт с протяжными лирическими песнями, плачами и причитаниями; былинным эпосом, плясовыми наигрышами. Важно, что композитор никогда не шел по пути стилизации, он глубоко перерабатывал фольклорные мелодические обороты в соответствии с индивидуальными особенностями своего музыкального языка.

Вокальное претворение старинной народной песенности проявляется во многих сочинениях. В их числе: «Казнь Степана Разина», «Катерина Измайлова» (хоры каторжан), в партии самой Катерины исследователи находят интонации лирико-бытового городского романса первой половины XIX века. Песня «Задрипанного мужичка» («У меня была кума»)

насыщена шуточными плясовыми попевками и наигрышами.

Мелодия третьей части оратории «Песнь о лесах» («Воспоминание о прошлом»), напоминает русскую народную песню «Лучинушка». Во второй части – «Оденем Родину в леса» – в числе мелодических интонаций есть схожий оборот с одним из мотивов русской песни «Эй, ухнем»; тема финальной фуги напоминает мелодию старинной песни «Слава».

Скорбные обороты плачей и причитаний возникают, в частности, в третьей части оратории, в хоровой поэме «Девятое января», в Одиннадцатой симфонии, в некоторых фортепианных прелюдиях и фугах.

Шостакович создал множество инструментальных мелодий, связанных с жанром народной лирической песни. В их числе: темы первой части Трио, финала Второго квартета, медленной части Первого виолончельного концерта. Сфера русского народного танца раскрывается в финалах Первого скрипичного концерта, Десятой симфонии (побочная партия).

Значительное место занимает в музыке Шостаковича революционное песенное творчество. Наряду с героическими «активными» интонациями песен революционной борьбы Шостакович использовал мелодические включает характерные мелодические обороты песен каторги и ссылки – плавные триольные ходы с преобладанием нисходящего дви-

жения. Такие интонации присутствуют в хоровых поэмах. Тот же тип мелодического движения встречается в Шестой и Десятой симфониях.

Важно также отметить влияние советских массовых песен. Сам композитор плодотворно работал в этой области. В числе сочинений, обнаруживающих связь с этой мелодической сферой, следует назвать ораторию «Песнь о лесах», кантату «Над Родиной нашей солнце сияет», Праздничную увертюру.

Мелодически богатый речитатив, передающий не только разговорные интонации, но и помыслы, чувства действующих лиц, наполняет музыкальную ткань оперы «Катерина Измайлова». Цикл «Из еврейской народной поэзии» представляет множество примеров конкретных музыкальных характеристик, осуществленных при помощи вокально-речевых приемов, причем вокальная декламационность дополнена инструментальной. Эта тенденция получила развитие в поздних вокальных циклах Шостаковича.

Инструментальная «речитативность» наглядно представляет стремление композитора максимально точно передать «музыку речи», демонстрируя огромные возможности для новаторских исканий.

Л. Должанский отмечает: «Когда мы слушаем некоторые симфонии и другие инструментальные произведения Шостаковича, нам кажется, будто инструменты оживают, превращаясь в людей, действующих лиц драмы, трагедии, а ино-

гда комедии. Возникает ощущение, будто это „театр, где все очевидно, до смеха или до слез“ (слова К. Федина о музыке Шостаковича). Гневное восклицание сменяется шепотом, скорбный возглас, стон переходит в насмешливый хохот. Инструменты поют, плачут и смеются. Конечно, такое впечатление создается не только самими интонациями; исключительно велика роль тембров» [5, с. 268].

Декламационность, как особое качество инструментализма Шостаковича, во многом связана с монологичностью изложения. Инструментальные «монологи», отмеченные ритмической свободой, а иногда и импровизационностью стиля, присутствуют во всех симфониях, в скрипичных и виолончельных концертах, квартетах.

И еще одна область мелоса, в которой проявилась творческая индивидуальность Шостаковича – «чистый» инструментализм, далекий и от песенности, и от «разговорных» интонаций. Это темы, характеризующиеся присутствием «напряженных» интонаций и широких мелодических скачков (на сексту, септиму, октаву, нону). Инструментальный мелос Шостаковича порой часто ярко экспрессивен; в ряде случаев он приобретает черты моторности, нарочито «механического» движения. Примерами таких тем могут служить: тема фуги из первой части Четвертой симфонии, «тоக்கата» из Восьмой, тема фортепианной фуги **Des-dur**.

В ряде случаев Шостакович включал мелодические обороты с интонациями кварт. Это темы Первого скрипично-

го концерта (вторая тема побочной партии Ноктюрна, Скерцо, Пассакалия); тема фортепианной фуги **B-dur**; тема V части («Начеку») из Четырнадцатой симфонии; тема романса «Откуда такая нежность?» на слова М. Цветаевой и др. Шостакович по-разному трактовал эти обороты, насыщенные определенной, прошедшей сквозь века, семантикой. Квартовый ход является тематическим зерном лирической мелодии Andantino из Четвертого квартета. Аналогичные по своей структуре ходы присутствуют также в скерцозных, трагедийных и героических темах композитора, приобретая, таким образом, универсальное значение.

Особенности мелоса, гармонии и полифонии Шостаковича, образуют синтез с областью ладового мышления. Еще Римский-Корсаков справедливо указывал на одну из характерных национальных черт русской музыки – использование семиступенных ладов. Шостакович на современном историческом этапе продолжил эту традицию. В условиях эолийского лада созданы тема фуги и Интермеццо из Квинтета ор. 57; в теме из первой части Трио также присутствуют обороты фольклорного происхождения. Начало Седьмой симфонии представляет образец лидийского лада. Фуга **C-dur** из цикла «24 прелюдии и фуги» демонстрирует различные типы ладов (в этой фуге ни разу не используются черные клавиши).

У Шостаковича иногда один лад быстро сменяется другим, и происходит это в рамках одного музыкального построения, одной темы. Этот прием придает особую инди-

видуальность. Но наиболее существенным в трактовке лада является частое введение пониженных (реже повышенных) ступеней звукоряда. Так, в процессе изложения появляются новые ладовые виды, причем некоторые из них до Шостаковича не применялись. Подобные ладовые структуры проявляются не только в мелодии, но и в гармонии, во всех аспектах музыкального мышления (важную драматургическую роль играет один из таких ладов в Одиннадцатой симфонии, определивший строение основного интонационного зерна всего цикла, приобретая значение лейтинтонации).

Помимо других пониженных ступеней Шостакович вводит в обиход VIII низкую (именно в таком ладу, с участием также второй низкой ступени, создана тема главной партии первой части Пятой симфонии). VIII низкая ступень утверждает принцип несмыкания октав. Основной тон лада (в приведенном примере —звук «**d**») октавой выше перестает быть основным тоном и октава не замыкается. Подмена чистой октавы уменьшенной может иметь место применительно и к другим ступеням лада.

В некоторых случаях, композитор прибегает к битональности (одновременному звучанию двух тональностей). Подобные примеры: эпизод из первой части Второй фортепианной сонаты; один из разделов фуги во второй части Четвертой симфонии написан политонально: тут соединены четыре тональности — **d-moll**, **es-moll**, **e-moll** и **f-moll**.

Следует отметить интересные находки Шостаковича в об-

ласти гармонии. Например, в пятой картине оперы «Катерина Измайлова» (сцена с призраком) есть аккорд, состоящий из всех семи звуков диатонического ряда (к ним добавлен еще восьмой звук в басу). В конце разработки первой части Четвертой симфонии – аккорд, состоящий из двенадцати различных звуков. Гармонический язык композитора представляет примеры и очень большой сложности, и, наоборот, простоты. Функционально простые гармонии присутствуют в кантате «Над Родиной нашей солнце сияет». Интересные примеры гармонического мышления представлены в поздних произведениях, сочетающих значительную ясность, порой прозрачность, с напряженностью. Избегая сложных многозвучных комплексов, композитор не упрощает саму логику гармонического языка.

Шостакович – один из крупнейших полифонистов XX века. Для него полифония принадлежит к числу очень важных средств музыкального искусства. Достижения композитора в этой области обогатили мировую музыкальную культуру; вместе с тем, они знаменуют новый этап в истории русской полифонии.

Как известно, высшей полифонической формой является fuga. Шостакович создал много фуг – для оркестра, хора с оркестром, квинтета, квартета, фортепиано. Он вводил эту форму не только в симфонические циклы, камерные произведения, но также в балет («Золотой век»), киномузыку («Златые горы»). Признанной вершиной в области полифо-

нического мышления является создание цикла «24 прелюдии и фуги», продолжившего в XX веке традиции Баха.

Наряду с фугой, композитор использует старинную форму пассакалии (эпизод из оперы «Катерина Измайлова» – антракт между IV и V картинами). Эту старинную форму, как и форму фуги, он подчинил решению задач, связанных с воплощением современной действительности. Почти все пассакалии Шостаковича трагедийны и несут в себе большое гуманистическое содержание.

Полифония как метод проявился в способе развития многих экспозиционных разделов, разработках частей, представляющих собой сонатную форму. Композитор продолжил традиции русской подголосочной полифонии (хоровые поэмы «На улицу», «Песня», главная тема первой части Десятой симфонии).

6. «Автографическая» аккордика Д. Д. Шостаковича

В последнее время появились интересные исследования, посвящённые анализу ладогармонических средств музыки Шостаковича, а также его «автобиографической» аккордовой системе. Это явление (аккорды с линейными тонами, появляющиеся при определённых гармонических, линейно-контрапунктических и метроритмических условиях) также стало одним из характерных признаков стиля композитора.

В исследованиях, посвящённых музыкальному языку Шостаковича, особое место отведено структурному преломлению ранее сформированного материала, образующего новое качество звучания. Это связано с особыми коммуникативными свойствами музыки композитора. Ориентация на слушателя, свойственная Шостаковичу, требует от музыкальных средств семантической определённости. Начальный тематизм в процессе изложения может значительно изменяться, но, благодаря слуховой памяти, он узнаётся и служит философско-этическим средством передачи идеи сочинения.

В полной мере качество «преображения известного» проявлено и в аккордике Шостаковича. В работе Л. Саввиной «Шостакович: от монтажной гармонии к двенадцатитоновым рядам» отмечается, что «В многочисленных вариациях на аккорд Шостакович акцентирует структурную мобильность созвучий, способствующую образованию вариантной множественности аккордовых форм: они постоянно меняются, взаимопроникают, намекая друг на друга, лишаясь стабильности и устойчивости» [17, с. 140]. В этом справедливо можно усмотреть влияние полифонического комплекса средств выразительности. Общие свойства гармонии Шостаковича как полифонической неоднократно отмечались исследователями. Так, Г. Кочарова замечает, что в сочинениях Шостаковича «...При групповой координации голосов в фактуре действует основной закон полифонической гармонии – закон несовпадения точек гармонической концентра-

ции (по степени диссонирования или по функциональному смыслу). ...те кратковременные „узлы“, „унисоны“, где происходит совпадение функционального значения тонов и элементов фактуры, представляют своего рода аналогию старому типу кадансов, „аккумулировавших“ энергию движения голосов в классической полифонии» [7, с. 103]. Именно с «кадансированием» высокого порядка, акцентирования на метроритмически существенной доле связана уникальная авторская аккордика Шостаковича, которая ещё не имела в литературе детального описания. Именно эта аккордика может быть обозначена как *автографическая*.

С. Надлер отмечает: «Автографическая аккордика Шостаковича – это особое применение линейных тонов. Экспрессия, которая вкладывается в этот приём, порождает качественно иное звучание неаккордовых звуков, заставляет их существовать не просто в „ином звучании“ по сравнению с остальными звуками аккорда, а в „ином времени“. Это аккордика „невербальнословесных“ микрофункций, которые выражают отношение к местной тонике и одновременно аффицируют момент истины, момент прозрения» [10]. Многие музыковеды говорят об особом типе восприятия и подачи «времени», свойственном музыке Шостаковича.

Можно сделать вывод о том, что автографическая аккордика Шостаковича исходит из поливременной линейной природы. Как справедливо отмечает Е. Соколова, «Даже трезвучия нередко трактуются у композитора как двузвучия,

но с прибавленными тонами» [18, с. 17]. Неаккордовый звук, составляющий необходимую часть такой аккордики, трактован в двойственном временном положении.

Впервые авторская аккордика Шостаковича появляется в ранний период творчества. Она фиксируется уже в опере «Нос» в первой картине (№2, цифра 23, т. 2 – фигура струнных, очерчивающих регистровую перспективу). Смещение тонального микроцентра в этом фрагменте (со звука «а» на «es») создаёт «интонирование на расстоянии», а появление всей фигуры в начале новой фразы оттеняет значимость гармонического события. Появление авторской аккордики обусловлено здесь тем, что в этом эпизоде выявляется сложная перспектива сюжета с отдельной семантической характеристикой каждой линии. «Трагифарсовые» драматургические моменты оперы «Нос» представлены авторской аккордикой: №9 («В газетной экспедиции», цифра 191, т. 2), №11 («Квартира Ковалёва», цифра 273, т. 2; цифра 276, тт. 1 – 4). Доказательством значимости этой аккордики является её концентрация «вокруг» ключевого полифонического номера оперы: Антракта между 5-й и 6-й картинами. Противопоставление аккордики другого типа полифоническому «проникновению» в тайную суть событий очень характерно для индивидуальной полифонической поэтики Шостаковича и входит в общую систему его полифонического «слышания» мира.

В начале 30-х годов XX века, в опере «Леди Макбет

Мценского уезда», роль авторской аккордики существенно повышается, что связано с желанием композитора быть воспринятым в открыто трагическом ключе, в противоположность раннему периоду, когда изначальный трагизм видения мира был завуалирован. Границей перемены угла зрения на события – с фарсовости на трагизм – становится цикл «Шесть романсов на стихи японских поэтов», вполне «автографический» по звучанию. В этом цикле начинают акцентироваться и другие черты стиля Шостаковича, в ранний период существовавшие в скрытом виде, а в средний период получившие доминирующее значение. Прежде всего, это активная «монологизация» музыкальной мысли и акцент на свободное метрическое развитие мысли. Эти свойства связаны с общим изменением настроения композитора. В это время заостряются не просто речевые качества музыкального повествования, а возрастает значение трагической речи как способа обращения к слушателю.

В средний период авторская аккордика станет главным «автографом» вертикали Шостаковича. В качестве примера можно привести цепь кадансирующих аккордов коды финала «пограничной» между ранним и средним периодами творчества Четвёртой симфонии (цифры 243 – 245). Усиление удельного веса такого рода аккордики связано с общей экстравертизацией стиля в музыке Шостаковича 30-х – 50-х годов (вершиной этого периода исследователи считают создание Восьмой симфонии).

За счёт такой аккордики мгновенно узнаётся авторский акцент многих произведений. Исключения составляет, в частности, неоконченная опера «Игроки», где эти аккорды не соответствуют общей драматургической линии и возникают в полной независимости от общего повествования. Та роль, которую ко времени создания оперы принимает на себя Шостакович («трагический поэт современности», по слову И. Соллертинского), «не позволила» воплотить фарсовый сюжет. Не случайно опера, сочинённая на треть и обладающая неоспоримыми драматургическими достоинствами и увлекательной музыкальной интригой, осталась незавершённой. Также есть сочинения 50-х годов с относительно меньшей ролью авторской автографической аккордики. Например, первая часть Симфонии №11 (перед цифра 1). Аккордика в этом фрагменте, по мнению исследователей, лишена особой энергетики, свойственной музыке Шостаковича и обычно связанной с обострённым звучанием. И всё же в этой части (в цифре 17) обретается авторское качество музыкального выражения с катарсическим смыслом («авторский» аккорд в цифре 18).

В ещё большей степени «ослабление» автографической аккордики свойственно Симфонии №12. Особая автографичность звучания свойственна вертикали музыки Шостаковича в течение последних 15-ти лет. Существенное изменение позднего стиля касается именно авторизованной аккордики. Во все предыдущие периоды она активно ис-

пользовалась. Появляясь достаточно часто, гармонические «автографы», будучи различны по функциям и акустическим звучностям, имели то общее, что безошибочно выделялось слухом как характерный авторский акцент: активность и инициальность аккорда в точке времени. Это проявлялось в фактуре таким образом, что авторский аккорд действовал в «незанятом» контрапунктическом пространстве. Он словно пронизывал всю ткань, становился вертикальным срезом фактуры. В поздний период такой аккорд становится нечастым явлением. При появлении он становится пассивным, поскольку место в пространственно-временном континууме использовано с позиции иного драматургического смысла.

Таким образом, авторская аккордика Шостаковича – один из самых существенных признаков стиля. Проявившись в ранних сочинениях, она претерпевает изменения, аналогичные другим средствам выразительности. Несмотря на стилевые преобразования, это качество стиля на протяжении всего творчества выполняет свою главную роль, индивидуализируя музыкальную речь Шостаковича.

6. Некоторые черты сонатной формы

Шостакович – автор ряда сонатных циклов, симфонических и камерных (симфонии, концерты, сонаты, квартеты, квинтет, трио). Эта форма приобрела для него особо важное значение. Она в наибольшей степени соответствовала

сущности творчества, давала широкие возможности показать «диалектику жизни». Симфонист по призванию, Шостакович прибегал к сонатному циклу для воплощения своих главных творческих концепций.

Сонатность для Шостаковича менее всего являлась схемой, связывающей композитора академическими «правилами». Он по-своему трактовал структуру сонатного цикла и его составных частей.

Многие исследователи отмечают особую роль медленных темпов в первых частях сонатных циклов. Неспешное развертывание музыкального материала следует наряду с постепенной концентрацией внутренней динамики, приводящей к эмоциональным «взрывам» в последующих разделах. Так, вследствие использования медленного темпа «зона» конфликта в первой части Пятой симфонии переносится на разработку. Интересный пример – Одиннадцатая симфония, в которой нет ни одной части, написанной в сонатной форме, но логика её развития присутствует в самой схеме четырёхчастного цикла (первая часть – *Adagio* —выполняет роль *пролога*).

Следует отметить особую роль вступительных разделов. Вступления есть в Первой, Четвертой, Пятой, Шестой, Восьмой, Десятой симфониях. В Двенадцатой симфонии тема вступления является также темой главной партии. Контраст между темами экспозиции у Шостаковича часто еще не раскрывает основной конфликт. Важнейший диалектиче-

ский элемент предельно обнажен в разработке, эмоционально противостоящей экспозиции. Часто темп ускоряется, музыкальный язык приобретает большую интонационно ладовую остроту. Развитие становится очень динамичным, драматически напряженным.

Иногда Шостакович использует необычные типы разработок. Так, в первой части Шестой симфонии разработка представляет собой протяженные соло, как бы импровизации духовых инструментов. В первой части Седьмой симфонии разработка образует самостоятельный вариационный цикл (эпизод нашествия).

Композитор обычно динамизирует репризные разделы, представляя образы на более высоком эмоциональном уровне. Часто начало репризы совпадает с зоной генеральной кульминации.

Скерцо у Шостаковича представляет разнообразную трактовку жанра – традиционную (жизнерадостную, юмористическую, иногда с оттенком иронии). Другой тип более специфичен: жанр трактуется композитором не в прямом, а в условном его значении; веселье и юмор уступают место гротеску, сатире, мрачной фантастике. Художественная новизна заключена не в форме, не в композиционной структуре; новыми являются содержание, образность, приемы «подачи» материала. Яркий пример скерцо такого рода – третья часть Восьмой симфонии; скерцозность такого рода «проникает» и в первые части циклов Четвертой, Пятой, Седьмой,

Восьмой симфоний.

Трагедийность и скерцозность – но не зловещую, а, напротив, жизнеутверждающую – Шостакович смело сочетает в Тринадцатой симфонии.

Соединение столь различных и даже противоположных художественных элементов – одно из существенных проявлений новаторства Шостаковича.

Медленные части, расположенные внутри сонатных циклов, созданных Шостаковичем, представляют разнообразные образы. Если скерцо часто отображают негативную сторону жизни, то в медленных частях раскрываются позитивные образы добра, красоты, природы, величия человеческого духа. Это определяет этическое значение музыкальных раздумий композитора – иногда печальных и суровых, иногда просветленных.

Проблему финальных частей Шостакович решал по-разному. Некоторые его финалы обнаруживают неожиданную трактовку (в частности, в Тринадцатой симфонии первая и предпоследняя части – трагедийные, а в финале звучит смех, причём этот эпизод очень органичен в общей логике цикла).

Следует отметить несколько основных типов симфонических и камерных финалов Шостаковича. Прежде всего – финалы героического плана, замыкающие некоторые циклы, в которых раскрывается героико-трагедийная тематика. Такой тип финальной части наметился уже в Первой симфо-

нии. Наиболее типичные его образцы – в Пятой, Седьмой, Одиннадцатой симфониях. Финал Трио всецело относится к области трагического. Такова же и лаконичная финальная часть в Четырнадцатой симфонии.

Есть у Шостаковича жизнерадостные праздничные финалы, далекие от героики. В них отсутствуют образы борьбы, преодоления препятствий; господствует безграничное веселье. Таково последнее Allegro Первого квартета, финал Шестой симфонии; к той же категории следует отнести финалы некоторых концертов, хотя они решены по-разному. В финале Первого фортепианного концерта преобладают гротеск, буффонада; Бурлеска из Первого скрипичного концерта представляет картину народного празднества.

Особо следует отметить лирические финалы. Так, в финале Квинтета op. 57, Шестого квартета лирические пасторальные образы причудливо сочетаются с бытовыми танцевальными элементами. Необычные типы финалов основаны на воплощении противоположных эмоциональных сфер, когда композитор намеренно сочетает «несочетаемое». Таковы финалы Пятого и Седьмого квартетов; финал Пятнадцатой симфонии «запечатлел» *полярность* бытия.

Излюбленный приём Шостаковича – возвращение в финалах к известным темам из предыдущих частей. Такие эпизоды часто представляют собой кульминационные зоны. В числе подобных сочинений – финалы Первой, Восьмой, Десятой, Одиннадцатой симфоний.

Во многих случаях форма финалов – сонатная или рондо-соната. Как и в первых частях циклов, он свободно трактует эту структуру (наиболее свободно – в финалах Четвертой и Седьмой симфоний).

Шостакович по-разному строит свои сонатные циклы, меняет количество частей, порядок их чередования. Он объединяет смежные, исполняющиеся без перерыва части, создавая цикл внутри цикла. Тяготение к единству целого побуждало Шостаковича в Одиннадцатой и Двенадцатой симфониях вообще отказаться от цезур между частями. В Четырнадцатой симфонии композитор отступает от общих закономерностей формы сонатно-симфонического цикла, заменяя их другими конструктивными принципами.

Единство целого выражается у Шостаковича также в сложной, разветвленной системе лейтмотивно-интонационных связей.

7. Некоторые принципы оркестровки

Важно отметить мастерство Шостаковича в области тембровой драматургии. Шостакович тяготел не к тембровой «живописи», а к выявлению эмоционально-психологической сущности тембров, которые он связывал с человеческими чувствами и переживаниями. В этом отношении оркестровый стиль Шостаковича имеет черты сходства с методами оркестрового письма Чайковского, Малера, Бартока.

Оркестр Шостаковича — прежде всего оркестр трагедийный, в котором экспрессия тембров достигает величайшего накала. Симфоническая и оперная музыка дает много примеров тембрового воплощения драматических конфликтов с помощью медных духовых и струнных. Есть такие примеры и в творчестве Шостаковича. Он часто связывал «коллективный» тембр медной духовой группы с образами зла, агрессии, натиска вражеских сил. Такова главная тема первой части Четвертой симфонии, порученная медным духовым — двум трубам и двум тромбонам в октаву. Их дублируют скрипки, но тембр скрипок поглощается могучим звучанием меди. Особенно четко выявлена драматургическая функция медных (а также ударных) в разработке. Динамичная fuga подводит к кульминации: тема звучит у восьми валторн в унисон, потом вступают четыре трубы и три тромбона. Весь эпизод следует на фоне батального ритма, порученного четырем ударным инструментам.

Тот же драматургический принцип использования медной духовой группы раскрывается в разработке первой части Пятой симфонии. Медные и здесь отражают негативную линию музыкальной драматургии. Ранее, в экспозиции, преобладал тембр струнных. В начале разработки переосмысленная главная тема, ставшая теперь воплощением зла, поручена валторнам, далее тема переходит к трубам в низком регистре. В кульминации три трубы исполняют ту же тему, трансформированную в марш. Приведенные примеры показыва-

ют, в частности, драматургическую роль различных тембров и регистров: один и тот же инструмент может иметь разное, даже противоположное драматургическое значение.

Медная духовая группа иногда выполняет иную функцию, становясь носителем позитивного начала. Подобный пример – две последние части Пятой симфонии. После Largo первые такты финала, знаменующие изменение в симфоническом действии, отмечены вступлением медных духовых, которые воплощают в финале сквозное действие, утверждая волевые оптимистические образы.

Как и другие крупнейшие симфонисты, Шостакович обращался к струнным, когда музыка должна была передать сильные чувства. Но бывает и так, что струнные инструменты выполняют у него противоположную драматургическую функцию, воплощая, подобно медным духовым, негативные образы. Звучание становится холодным, жестким. Примеры такой звучности есть и в Четвертой, и в Восьмой, и в Четырнадцатой симфониях. Так ярко проявляется приём «очуждения»: несоответствие образа или ситуации и его музыкального «оформления».

Очень ответственна у Шостаковича роль ударных инструментов. Они являются источником драматизма, вносят в музыку чрезвычайную внутреннюю напряженность. Тонко чувствуя выразительные возможности отдельных инструментов этой группы, Шостакович поручал им важнейшие соло. Так, уже в Первой симфонии он сделал соло литавр генеральной

кульминацией всего цикла. Эпизод нашествия из Седьмой симфонии связан с ритмом малого барабана. В Тринадцатой симфонии звучание колокола стало лейттембром. Также есть групповые и сольные эпизоды ударных в Одиннадцатой и Двенадцатой симфониях.

8. Творчество Д. Шостаковича в контексте современного музыкального искусства

В стилистически многомерном искусстве Шостаковича представлена музыкальная «летопись», характеризующаяся глубоким музыкально-философским исследованием внешнего и внутреннего миров – в исторических, социальных и психологических ракурсах. Постоянное идеологическое давление, вызывавшее протест и возмущение художника, находили выход, как известно, во многих острейших музыкальных пародиях, впоследствии обвиняемых в «формализме», «сумбуре» и т. д. Нигилистическое отношение Шостаковича к тоталитарной системе, во многом определившее содержание музыки, особый образный строй выражения, обусловили работу автора главным образом в области симфонического и камерно-инструментального жанров. Важно, что при всей критической настроенности и концентрации трагического в музыке, Шостакович был неразрывно связан с традициями «серебряного века» – прежде всего, романтической верой в преобразующую силу искусства. Наследуя гротеско-

вость, идею музыкального «двойничества», психологизм романтической эпохи, он никогда не преступил грань *художественного*.

Одной из исторических заслуг Шостаковича-Гражданина является то, что он, силком затянутый в партию, стал в конце концов сильнейшей фигурой, сумевшей «вывести с линии огня» целое следующее поколение композиторов.

Обращение Шостаковича к цитатному материалу (в том числе к барочному и классическому) имеет не только художественный, но особый и этический смысл. Творец, пребывая в духовном «изгнании», обращался к музыкальной традиции. Именно эту созидательную задачу музыкальной «рефлексии» впоследствии продолжили композиторы-неоромантики во второй половине XX века, восполнив этим глубокие изъяны в духовной и личностной сферах.

Современный музыковед Л. Птушко пишет: «...Прецедент намеренно двойственной подачи содержания музыкального произведения также принадлежит Шостаковичу. Широко используя семантическую бинарность музыкальных структур, смысловую трансформацию „тем-оборотней“, композитор представил идею „двойничества“ – негласный принцип советской жизни, главную „болезнь“ общества – нравственную амбивалентность сталинского „театра“ смерти, в котором подобная подмена ролей происходила с дьявольской виртуозностью» [13, с. 60]. И этот протест композитора дилетантизму в искусстве, деградации культуры

и подлинной «смерти автора» явился, как известно, важнейшей темой музыки Шостаковича.

Образная эстетическая *категория смерти*, ставшая особым символом постмодерна и соединившая начало и конец века, в творчестве Шостаковича заняла одно из центральных мест. Этой теме посвящены симфонии №8, №11, №13, №14; «Казнь Степана Разина» и многие другие сочинения. В них автор словно предсказал грядущие трагедии обществу, поправшему свою духовность и позволившему дойти до массовой личностной девальвации. Отстаивая гуманистические позиции искусства, композитор до конца жизни утверждал его созидательную силу, направляя музыкально-философское мышление в область экзистенциализма (направление в современной философии и литературе, изучающее человеческое существование и утверждающее интуицию в качестве основного метода постижения действительности).

Творческий путь композитора, по мнению ряда исследователей, направлен от *объективного* к *субъективному* и усилению интровертного начала, в конце жизни художник осознаёт творчество как *смысл бытия*. В качестве подтверждения может служить обращение композитора в поздних вокальных циклах к вечным темам в поэзии М. Цветаевой, А. Блока, Микеланджело. О многом свидетельствует также символика музыкальных элегий «золотого» пушкинского-глинкинского века, возникших в «тихих» смысловых кульминациях Четырнадцатой и Пятнадцатой симфо-

ний. Эти фрагменты раскрывают глубину экзистенциально-го бытия композитора, которая возносит его музыкальные размышления над хаосом настоящего в мир прекрасного.

Композитор проповедовал *глубину истинности в искусстве*, соединяющую эпохи, времена и пространства. Духовной зоркостью, правдой, намеренным юродством, непокорностью насилию отмечены жизнь и творчество многих великих художников XX века – А. Ахматовой, М. Зощенко и др. Сублимируя специфику русской культуры, её религиозно-нравственную суть, проповедуя истину и высшую справедливость через наивную простоту и аскетичность высказывания, на стыке трагического и комического раскрывается настоящее искусство.

В настоящей работе представлены некоторые аспекты творческого стиля великого русского композитора XX века Д. Д. Шостаковича – обозначены его идеологическая и мировоззренческая позиции; особенности ладогармонического, полифонического мышления, принципы оркестровки, особенности сонатной формы, роль традиций. Также даны эстетические обоснования применения автобиографической аккордики композитора. Работа включает также полный список сочинений автора.

Вопросы по теме: «Творчество Д. Д. Шостаковича. Некоторые этапы творческого стиля»

1. Отметить основные принципы метроритмической организации музыки Д. Д. Шостаковича.

Исследователи полагают, что ведущей тенденцией в музыке композитора является не периодичность и экономия ритмических фигур, а их непрерывное варьирование, изменение, создающее богатое разнообразие ритмических форм. У Шостаковича представлены многочисленные примеры, где ритм выступает носителем развития, а развертывание темы во времени следует параллельно с изменением её ритма. Ритм у Шостаковича – подвижный, изменяемый элемент музыки, неотделимый от музыкальной драматургии целого. Эту характерную черту ритмики Шостаковича можно считать одной из важных черт стиля композитора.

Часто выразительность темы следует из напряженного глубокого философского размышления. Процесс развития отличается непрерывным изменением ритмическим мотивов. Этот принцип имеет ряд схожих черт с выразительностью человеческой речи, причём *прозы*, не организованной с помощью стихотворной рифмы и регулярных строфических ударений.

В условиях музыкального тематизма, близкого каким-либо бытовым танцевальным жанрам (исключение составляет «чистый» танцевальный жанр, как, например, балетная сюита), Шостакович часто создает большое ритмическое разнообразие вследствие постоянного обновления ритмических

фигур. Например, в главной теме Скерцо Пятой симфонии на протяжении 16-ти тактов образуются 9 разных тактовых ритмических мотивов.

Разнообразие ритмических рисунков способно привести к ослаблению или даже исчезновению периодических ударений на сильных долях. Разнообразный ритм у Шостаковича обычно связан с тем, что мелодия, не обладая энергией регулярных акцентов (которой наделены, например, чёткие, «волевые» мелодии Бетховена), приобретает изменчивый характер.

Ритмика многоголосной музыкальной ткани в произведениях Шостаковича подчинена принципу, противостоящему ритмической свободе. Как известно, в условиях активности всех голосов обычно возникает непрерывное движение, отличающееся очень большой размеренностью. Эта непрерывность и, одновременно, размеренность движения, соответствующая равномерному отсчету времени по долям такта, достигается с помощью так называемой дополняющей (комплементарной) ритмики. У Шостаковича это старинное средство, существующее уже несколько веков, играет очень важную роль.

Интересным образцом полифонии, организованной по принципу дополняющей ритмики, может послужить главная тема Largo из Пятой симфонии. В этом спокойном лирическом Largo голоса развиваются свободно и непринужденно, как в русской народной песне, и вместе с тем, они под-

чинены строгой мерности.

В многообразном творчестве Шостаковича встречается применение периодически повторяемых остигатных ритмов. Для создания художественного образа композитор использует особый приём. Повторяемость, как бы механичность движения лежит в основе образа в знаменитом «эпизоде нашествия» из первой части Седьмой симфонии, воспринятого слушателями как конкретный образ вражеского нашествия.

В искусстве Шостаковича обнаруживается влияние бытовых и танцевальных жанров – марша, польки, галопа, вальса. Однако танцевальная стихия никак не является основой всей музыки Шостаковича, как, например, она главенствует в творчестве Равеля.

С точки зрения устойчивости или переменности размера у Шостаковича обнаруживаются все три возможных типа метра: строгий, регулярно-переменный и свободно-переменный.

Строгий метр Шостакович применяет в произведениях, основанных на повторениях одной темы (пассакалья из Восьмой симфонии, пассакалья из Трио, прелюдия **gis-moll** из «24 прелюдий и фуг», op. 87).

Образцом *свободной перемены* размера и непрерывной изменемости ритмических рисунков, уравновешенных строгой размеренностью движения, может служить I часть (Ноктюрн) из Концерта для скрипки: метр меняется часто (3/4;

4/4; 3/2), но сохраняется неизменный темп, и на протяжении всей части на каждой доле такта в каком-либо из голосов возникает очередной звук, вследствие чего не прекращается движение по долям такта.

В произведениях Шостаковича можно отметить три важнейшие группы образов, воплощению которых способствует *регулярно-переменный* метр. К первой группе относятся характерные для крупных симфоний Шостаковича образы зла, разрушения, нашествия: центральный эпизод первой части Седьмой симфонии; марш **F-dur** в разработке первой части Пятой симфонии; эпизод Allegro в разработке первой части Восьмой симфонии; «эпизод расстрела» в Одиннадцатой симфонии.

Другая сфера образов, для воплощения которых большую роль играет метрически активный ритм, прямо противоположна первой – это танцевальные скерцозные эпизоды.

Третью группу составляют образы возвышенно-прекрасного. В этой группе не так важна акцентность метра, как его ровность, размеренность, плавность. Например, пассакалия из Восьмой симфонии отличается тем, что она основана на оstinатном повторении тактового ритма темы [25].

2. Эстетика некоторых музыкальных «портретов» в творчестве Д. Д. Шостаковича

В конце творческого пути композитор создаёт два музыкальных символических «портрета» творцов: псевдопо-

эта и псевдофилософа капитана Лебядкина, разрушителя истинного и прекрасного («Четыре стихотворения капитана Лебядкина для баса и фортепиано», сл. Ф. Достоевского, ор. 146, 1975) и Микеланджело – символа духовного величия художника («Сюита для баса и фортепиано на стихи Микеланджело Буонарроти», ор. 145, 1974). Таким образом, Шостакович представил дальнейшее противостояние духовного и бездуховного, предвидел «антимир» искусства конца XX века, связав русский модернизм с неоромантической «ветвью» постмодернистского сознания.

Список использованных источников

1. Акопян Л. Д. Шостакович: опыт феноменологии творчества. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2004. – 474 с.
2. Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. – М.: «Советский композитор», 1961. – 257 с.
3. Бочарнинова В. К проблеме периодизации квartetов Д. Шостаковича. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-periodizatsii-kvartetov-d-shostakovicha>
4. Григорьева Г. Особенности тематизма и формы в сочинениях Шостаковича 60-х годов / О музыке. Проблемы анализа / Сост. В. П. Бобровский, Г. Л. Головинский. – М.: «Советский композитор», 1974. – С. 246 – 271.

5. Данилевич Л. Дмитрий Шостакович Жизнь и творчество. – М.: «Советский композитор», 1980. – 303 с.
6. Должанский А. О ладовой основе сочинений Шостаковича / Черты стиля Д. Шостаковича. Сборник теоретических статей. – М.: «Советский композитор», 1962. – С. 24 – 43.
7. Кочарова Г. Особенности гармонического языка Д. Д. Шостаковича / Вопросы теории музыки. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Выпуск XXX. Ред.-сост. Т. Лейе. – М.: «Музыка», 1977. – С.101 – 115.
8. Кузьмина Н. О квартетном творчестве Шостаковича / Анализ, концепции, критика: Статьи молодых музыковедов / Отв. ред. Л. Г. Данько. Л.: «Музыка», 1977. – С. 5 – 18.
9. Мазель Л. Этюды о Шостаковиче. – М.: «Советский композитор», 1986. – 176 с.
10. Надлер С. Автобиографическая аккордика Д. Шостаковича / Вестник Адыгейского Государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». Выпуск 4. – Майкоп: изд-во АГУ. – 2010. – С. 206 – 210.
11. Назайкинский Е. Шостакович и художественные тенденции XX века / Кёльнские музыковедческие исследования. Выпуск 150. – Кельн: Изд-во «Густав Боссе», 1985. – С. 439 – 453.
12. Протопопов В. Вопросы музыкальной формы в произведениях Д. Шостаковича / Черты стиля Д. Шостаковича. Сборник теоретических статей. – М.: «Советский композитор», 1962. – С. 87 – 126.

13. Птушко Л. История советской музыки: Учебное пособие. – Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2010. – 112 с.
14. Раппопорт Л. О некоторых особенностях оркестровки симфоний Д. Шостаковича / Черты стиля Д. Шостаковича. Сборник теоретических статей. – М.: «Советский композитор», 1962. – С. 254 – 283.
15. Сабина М. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. М.: «Музыка», 1976. – 477 с.
16. Сабина М. Шостакович / Музыка XX века. Очерки. Часть II. Книга IV. – М.: «Музыка», 1984. – С. 75 – 115.
17. Саввина Л. Шостакович: от монтажной гармонии к двенадцатитоновым рядам / Творчество Д. Д. Шостаковича в контексте мирового художественного пространства. / Ред-сост. В. Петров. – Астрахань: Астраханская государственная консерватория, 2007. – С.138 – 146.
18. Соколова Е. Аккордика и линейность в гармонии позднего творчества Шостаковича / Вопросы теории музыки. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Выпуск XXX. Ред. сост. Т. Лейе. – М.: «Музыка», 1977. – С. 116 – 131.
19. Сокольский М. Мусоргский – Шостакович Статьи. Рецензии. – М.: «Советский композитор», 1983. – 143 с.
20. Спиридонова Л. Д. Шостакович – М. Мусоргский: параллели творчества / Статьи и материалы: Всероссийская научно-практическая конференция, посвященная творчеству С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича. – Ред-сост. И. П. Никитина. – Псков: «ЛОГОС», 2016. – С. 67 – 71.

21. Третьякова Л. Дмитрий Шостакович – М.: «Советская Россия», 1976. – 240 с.
22. Хентова С. Шостакович Тридцатилетие 1945 – 1975. – Л.: «Советский композитор», 1981. – 416 с.
23. Хентова С. Шостакович Жизнь и творчество. Том I. – Л.: «Советский композитор», 1985. – 544 с.
24. Хентова С. Шостакович Жизнь и творчество. Том II. – Л.: «Советский композитор», 1986. – 624 с.
25. Холопов Ю. Гармонический анализ. В 3-х частях. Часть II. – М.: Музыка, 2001. – 190 с.
26. Холопова В. Несколько наблюдений над ритмикой Шостаковича (о многообразии типов метроритмической организации) / Черты стиля Д. Шостаковича. Сборник теоретических статей. – М.: «Советский композитор», 1962. – С. 283 – 309.
27. Шостакович Д. О времени и о себе. – М.: «Советский композитор», 1976. – 375 с.
28. Шостакович Д. Статьи и материалы. – М.: «Советский композитор», 1976. – 336 с.
29. Щедрин Р. Большая жизнь музыканта / Дмитрий Шостакович Статьи и материалы / Сост. и ред. Г. М. Шнеерсон. – М.: «Советский композитор», 1976. – С. 32 – 36.

Методическая разработка на тему: «Д. Д. Шостакович. Симфонии №1, №5, №7»

Цель урока: знакомство с некоторыми симфониями Д. Шостаковича, созданными в разные периоды творчества.

План урока:

1. Симфоническое творчество Д. Д. Шостаковича

Первая симфония, ор. 10, **f-moll** (1925), премьера состоялась в Ленинграде, 12 мая 1926 г. Исполнитель – Оркестр Государственной академической филармонии, дирижер Н. Малько.

Четыре части: I часть – Allegretto. Allegro non troppo, II часть – Allegro, III часть – Lento, IV часть – Lento. Allegro molto.

Вторая симфония «Посвящение Октябрю», ор. 14, **H-dur** (1927), премьера состоялась в Ленинграде, 6 ноября 1927 г. Исполнитель – Оркестр Государственной академической филармонии, дирижер Н. Малько.

Симфония одночастная, с заключительным хором на слова А. Безыменского.

Третья симфония «Первомайская», ор. 20, **Es-dur**

(1929), премьера состоялась в Ленинграде, 6 ноября 1931 г. Исполнитель – Оркестр Ленинградской филармонии, дирижер А. Гаук.

Симфония одночастная, с заключительным хором на слова А. Кирсанова.

Четвертая симфония, ор. 43, **c-moll** (1936), премьера состоялась в Москве, 30 декабря 1961 г. Исполнитель – Оркестр Московской филармонии, дирижер К. Кондрашин.

Три части: I часть – Allegretto poco moderato, II часть – Moderato con moto, III часть – Largo. Allegretto.

Пятая симфония, ор. 47, **d-moll** (1937), премьера состоялась в Ленинграде, 21 ноября 1937 г. Исполнитель – Оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Е. Мравинский.

Четыре части: I часть – Moderato, II часть – Allegretto, III часть – Largo, IV часть – Allegro non troppo.

Шестая симфония, ор. 54, **h-moll** (1939), премьера состоялась в Ленинграде, 5 ноября 1939 г. Исполнитель – Оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Е. Мравинский.

Три части: I часть – Largo, II часть – Allegro, III часть – Presto.

Седьмая симфония, ор. 60, **C-dur** (1941), посвящается Ленинграду, премьера состоялась в Куйбышеве, 5 марта 1942 г. Исполнитель – Оркестр Большого театра СССР, дирижер С. Самосуд.

Четыре части: I часть – Allegretto, II часть – Moderato (poco allegretto), III часть – Adagio, IV часть – Allegro non

troppo.

Восьмая симфония, ор. 65, **c-moll** (1943), посвящается Е. А. Мравинскому, премьера состоялась в Москве, 4 ноября 1943 г. Исполнитель – Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер Е. Мравинский.

Пять частей: I часть – Adagio. Allegro non troppo, II часть – Allegretto, III часть – Allegro non troppo, IV часть – Largo, V часть – Allegretto.

Девятая симфония, ор. 70, **Es-dur** (1945), премьера состоялась в Ленинграде, 3 ноября 1945 г. Исполнитель – Оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Е. Мравинский.

Пять частей: I часть – Allegro, II часть – Moderato, III часть – Presto, IV часть – Largo, V часть – Allegretto.

Десятая симфония, ор. 93, **e-moll** (1953), премьера состоялась в Ленинграде, 17 декабря 1953 г. Исполнитель – Оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Е. Мравинский.

Четыре части: I часть – Moderato, II часть – Allegro, III часть – Allegretto, IV часть – Andante. Allegro.

Одиннадцатая симфония «1905 год», ор. 103, **g-moll** (1957), премьера состоялась в Москве, 30 октября 1957 г. Исполнитель – Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер Н. Рахлин.

Четыре части: I часть – «Дворцовая площадь», Adagio, II часть – «9-е января», Allegro. Adagio. Allegro, III часть – «Вечная память», Adagio, IV часть – «Набат», Allegro non

troppo. Adagio. Allegro.

Двенадцатая симфония, ор. 112, **d-moll** (1961), посвящается памяти В. И. Ленина, премьера состоялась в Москве, 15 октября 1961 г. Исполнитель – Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер К. Иванов.

Четыре части (без перерыва): I часть – Moderato, II часть – Allegro. Adagio, III часть – Allegretto, IV часть – Listesso tempo.

Тринадцатая симфония, ор. 113, **b-moll** (1962), для солиста, хора басов и оркестра, стихи Е. Евтушенко. Премьера состоялась в Москве, 18 декабря 1962 г. Исполнители – Республиканская русская хоровая капелла, самодеятельный хор Института им. Гнесиных, оркестр Московской филармонии, дирижер К. Кондрашин, солист В. Громадский.

Пять частей: I часть – «Бабий яр». Allegro, II часть – «Юмор». Allegretto, III часть – «В магазине». Adagio, IV часть – «Страхи». Largo, V часть – «Карьера», Allegretto.

Четырнадцатая симфония, ор. 135 (1969), посвящается Б. Бриттену. Для сопрано, баса и камерного оркестра. Слова Ф. Лорки, Г. Аполлинера, В. Кюхельбекера, Р.-М. Рильке. Премьера состоялась в Москве, 6 октября 1969 г. Исполнители – Московский камерный оркестр, дирижер Р. Баршай, солисты Г. Вишневская, М. Решетин.

Одиннадцать частей: I часть – «De profundis». Adagio, II часть – «Малагенья». Allegretto, III часть – «Лорелея». Allegro molto, IV часть – «Самоубийца». Adagio, V часть –

«Начеку». Allegretto, VI часть – «Мадам, посмотрите». Adagio, VII часть – «В тюрьме Санте». Adagio, VIII часть – «Ответ запорожских казаков константинопольскому султану». Allegro, IX часть – «О Дельвиг, Дельвиг». Andante, X часть – «Смерть поэта». Largo, XI часть – «Заключение». Moderato.

Пятнадцатая симфония, ор. 141 (1971), премьера состоялась в Москве, 8 января 1972 г. Исполнитель – Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и телевидения, дирижер М. Шостакович

Четыре части: I часть – Allegretto, II часть – Adagio, III часть – Allegretto, IV часть – Adagio [15, с. 470 – 472].

Мастерство Шостаковича-симфониста позволяет использовать стилевые элементы, как самостоятельно найденные, впервые демонстрируемые в рамках большого искусства, так и заимствованные из музыкальной «истории». Эти элементы взаимосвязаны, и, таким образом, выступают в новом качестве. Творчество художника, обобщившего целый конгломерат типичных для своей эпохи средств и образов, через историческую дистанцию воспринимается как явление индивидуально-самобытное и оригинальное.

Шостакович реализовал программу развития различных типов симфонии, представив их в «чистом» виде, и в синтетическом – от героико-драматического до эпического, комического и трагического. По охвату жанров и уровню содер-

жания симфоническое творчество Шостаковича поистине универсально.

2. Первая симфония (1925)

Первая симфония была создана 19-летним композитором к окончанию Ленинградской консерватории в 1925 г. Эта дипломная работа принесла автору мировую славу – симфония прозвучала в Берлине под управлением Бруно Вальтера (1927), в Филадельфии под управлением Леопольда Стоковского (1928), затем ее исполнили Отто Клемперер и Артуро Тосканини.

Исследователи отмечали яркость тематического материала, специфическую образность, блестящую оркестровку; обозначали также и влияние величайших симфонистов мира. Впоследствии в общей концепции Первой симфонии музыковеды усматривали элементы скрытого драматизма, трагедийное начало. Со временем в этом выдающемся произведении искусства были осознаны новые грани, свидетельствовавшие о творческой индивидуальности ее автора. Строение цикла симфонии продолжало классическую традицию, но эта внешняя структура была принципиально иной. Также сама манера музыкального выражения – афористическая, подчеркнуто-сдержанная в лирических эпизодах и откровенно-юмористическая в некоторых моментах, была непривычной. Следует отметить аналогичную манеру высказы-

ния в некоторых сочинениях Прокофьева и Стравинского. Однако параллелизм явлений, обусловленный принадлежностью к одному историческому периоду развития русского музыкального искусства, сменившему поздний романтизм и импрессионизм, представивший русский адекват мировых явлений, не был подражанием. Прокофьев и Стравинский представили в музыкальном искусстве интереснейшие образцы гротеска и эксцентричности. В целом, первая симфония Шостаковича, по мнению исследователей, «с одной стороны, как бы преломленная через Прокофьева и Стравинского, а с другой – сопоставляемая с Чайковским и Скрябиным, была услышана как произведение недраматическое» [15, с. 35]. При оценке содержания симфонии музыковеды исходили из образности частей: первая часть, согласно традициям, должна содержать драматический конфликт, но он присутствует лишь в конце цикла (в третьей и четвертой частях). Впоследствии симфонизм Шостаковича как *явление* представит самые разнообразные типы драматургического соотношения частей, и первая часть не раз будет трактована как *вступление* (идентичное решение цикла – в Фортепианном квинтете op. 57, Первым скрипичном концерте, Фортепианном трио, Четвертом квартете и др.).

Стремление обогатить симфонизм ярко конкретной образностью и тем самым сделать его направленным к широкому слушателю, было исконной традицией русской музыкальной классики. Обогащение это шло через оперу и программ-

ные жанры, восходя в своих источниках к бытовому музицированию и народному творчеству. На подобном фундаменте строилась любая прогрессивная симфоническая школа, но сила и непосредственность этих связей могли быть разными, как и интенсивность воздействия со стороны оперы.

Программный симфонизм Шостаковича – органическое звено в развитии мировой, и в частности, и в особенности – русской программной музыки. Внося новое, он использует устоявшиеся закономерности жанра. Поэтому для изучения особенностей программного симфонизма Шостаковича необходимо прежде всего изложить некоторые теоретические основы этого рода музыки, сформулировать своего рода «рабочую гипотезу», с позиции которой будет произведен анализ некоторых симфоний.

Программные произведения основаны на органической связи музыкальных и внемузыкальных образов и представлений, выступающих в сознании композитора в литературной или изобразительно-живописной форме. Грань между программной и непрограммной музыкой весьма подвижна и гибка. Композиция подобных произведений может быть обозначена как несюжетная программная композиция.

Как известно, драматургия последних трех симфоний Чайковского имеет ряд схожих черт с оперной драматургией; Римский-Корсаков избирает линию программно-живописного симфонизма, расширяя тем самым границы использования театральных приемов и эффектов симфонической

музыки (по этому пути следует Рихард Штраус). Специфика симфонизма Прокофьева исходит из театральности; Стравинский, унаследовав от русской классики многие выразительные приемы, нередко обращается к стилизации.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.