

УДК 7

ПЕРВЫЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ Д. ШОСТАКОВИЧА: ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Андриевская Ирина Владимировна, доцент, кафедра оркестрово-инструментального исполнительства, Кемеровский государственный университет культуры и искусств (г. Кемерово, РФ). E-mail: andrievskaya67@mail.ru

Виолончельные концерты Д. Д. Шостаковича широко востребованы в исполнительской, конкурсной и учебной практике. В данной статье исследуется Концерт для виолончели с оркестром № 1 (Es-dur, соч. 107) Д. Д. Шостаковича. Автор рассматривает особенности концертного стиля Д. Шостаковича, значение Виолончельного концерта № 1 в мировой виолончельной литературе, анализирует его содержание, драматургию и музыкальную форму. В центре внимания автора статьи – проблемы исполнения и интерпретации этого сочинения, обусловленные техническими и артикуляционными трудностями солирующей партии. Автор статьи дает рекомендации по методике работы над этим произведением. Концепции концертов Шостаковича были созвучны своему времени, но важно и то, что они нашли продолжение в творческих идеях современников и последователей великого композитора. В статье также уделяется внимание вопросам трактовки жанра виолончельного концерта и влиянию концепции Первого виолончельного концерта Шостаковича на замыслы последующих поколений композиторов.

Ключевые слова: Дмитрий Шостакович, Виолончельный концерт, интерпретация, технические трудности.

FIRST CONCERTO FOR CELLO AND ORCHESTRA BY D. SHOSTAKOVICH: QUESTIONS OF INTERPRETATION

Andrievskaya Irina Vladimirovna, Docent, Chair of Orchestral Instrumental Performance, Kemerovo State University of Culture and Arts (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: andrievskaya67@mail.ru

The cello concertos of Shostakovich are widely demanded in performing, competitive and educational practice. This paper examines Shostakovich's Concerto for Cello and Orchestra № 1 (Es-dur, op. 107).

The author examines the concerto style characteristics of Shostakovich's Cello Concerto № 1, value in the global cello literature, and analyzes its content, drama and musical form. The focus of the article's author challenges the execution and interpretation of this work, due to the technical difficulties and articulation Solo party. The author gives recommendations on how to work on this piece. A concept of the Shostakovich concertos was in tune with its time, but it is important and that it was continued in the creative ideas of his contemporaries and followers of the great composer. The article also focuses on the interpretation of the genre Cello Concerto and the influence of the concept of Shostakovich's First Cello Concerto on ideas subsequent to generations of composers.

Keywords: Dmitri Shostakovich's Cello Concerto, interpretation, technical difficulties.

Дмитрий Дмитриевич Шостакович всегда чутко реагировал на трагическое несовершенство мира. Природа щедро наградила великого композитора талантом выражать в музыке мучительные размышления о добре и зле, жизни и смерти. Так, например, его Четвёртая симфония пронизана трагизмом; в Седьмой симфонии сопоставляется неумолимое, механистическое нашествие зла с животворными силами добра; в Четырнадцатой симфонии выражаются размышления о жизни и смерти (здесь можно провести параллель с философско-драматической Шестой симфонией П. И. Чайковского). Пронизан болью, тяжестью потери Седьмой струнный квартет композитора, посвящённый памяти жены. Восьмой квартет (Памяти жертв войны и фашизма) также развивает тему человеческих страданий и безысходности. Этот квартет имеет ещё одну особенность: здесь использованы цитаты из ранее написанных произведений. В частности, это до-минорная тема из финала Фортепианного трио (памяти Соллертинского), реплики Катерины Измайловой из финала одноимённой оперы (эта тема звучит в высоком регистре виолончели). В квартете использован также начальный мотив Первого виолончельного концерта. Сначала он проходит в скерцозной, вальсовой третьей части, а затем в четвёртой части воплощается в совершенно ином облике – звучит как гневное обличительное восклицание, как протестующий ответ натиску образов зла второй части.

По тематике, углублённости и выразительности к вышеперечисленным произведениям Шостаковича примыкает и его Первый виолончельный концерт (Es-dur, op. 107), написанный в течении лета 1959 года. Здесь решается важный

для искусства всех веков философский вопрос сопоставимости жизни и смерти. В этом концерте Шостакович обращается к инструменту, тембр которого, насыщенный бархатной мягкостью и глубиной, издавна привлекал его: с виолончельных пьес в юности композитор начинал своё инструментальное творчество, с такими виолончелистами как В. Кубацкий, А. Феркельман, А. Лившиц много играл в ансамблях не только собственную сонату, но и сонаты классиков.

Непосредственным импульсом к сочинению Виолончельного концерта, как указывал автор, явилось ознакомление с Симфонией-концертом для виолончели с оркестром Сергея Прокофьева. Шостакович говорил, что произведение это весьма заинтересовало его и вызвало желание попробовать свои силы в этом жанре. Но в этом произведении сказалось родство не столько с сочинением Прокофьева, сколько с предшествующим Скрипичным концертом самого Шостаковича (написанным раньше в 1948 году), вплоть до интонационной близости некоторых тем. Здесь также решались специфические задачи соотношения партий солиста и оркестра, их контраста и слитности. Очень развернута и масштабна каденция Первого виолончельного концерта. Как и в Скрипичном концерте, это монолог, демонстрирующий богатые виртуозные возможности виолончели. Стремясь к цельности композиции, Шостакович все части цикла насыщает интонационно родственными материалами. Кроме того, он объединяет вторую, третью части и финал в контрастное целое, звучащее без перерыва.

Отметим некоторые особенности этого концерта, вошедшего в сокровищницу произведений для виолончели. Первый концерт написан в фор-

ме четырехчастного цикла, что более характерно для жанра симфонии. Ведь концерты по традиции трехчастны. Однако желание Шостаковича обратиться к четырехчастному циклу обусловлено не только стремлением к симфонической концепционности. Композитор задумал сделать каденцию отдельной частью. Решение это пришло не сразу – в первоначальном варианте каденция отсутствовала, и концерт был трёхчастным. Трактовка каденции как отдельной части в Первом виолончельном концерте Шостаковича в дальнейшем повлияла на замыслы композиторов последующих поколений. Появляются самостоятельные сочинения под названием «Каденция»: Каденция для виолончели соло В. Екимовского (1970) и Каденция для альты соло К. Пендерецкого (1984). Под впечатлением от Первого виолончельного и Первого скрипичного концертов Шостаковича был написан Виолончельный концерт Р. Щедрина, тоже четырехчастный с III частью «*Scherzo-cadenza*» для виолончели соло, которая полностью решена как каденция.

Шостакович использовал здесь не традиционный, а камернизированный состав оркестра: исключил трубы, тромбоны, но оставил и развернул партию одной валторны, нередко органично сочетая её тембр с тембром солирующей виолончели, которая почти везде доминирует. Традиционно виолончель выступает как певучий, мелодический инструмент. Шостакович использует эту певучесть, но добавляет «остроту», «колючесть». Он также широко применяет звучание кантилены в верхних регистрах, выявляя тем самым новое качество инструмента.

О Концерте никак нельзя сказать, что он «не характерен» для Шостаковича. Композитор создал музыку во всех отношениях «свою», но широко использовал тембровые, регистровые, технические качества инструмента в новом освещении. Концерт занял почётное место в репертуаре выдающихся виолончелистов всего мира, наряду с концертами Боккерини, Гайдна, Шумана, Дворжака, «Вариациями на тему рококо» Чайковского. Впервые Концерт Шостаковича прозвучал 4 октября 1959 года в Ленинграде в исполнении Мстислава Ростроповича, которому и посвящён. Впоследствии Первый виолончельный концерт

наряду с Ростроповичем исполняли такие выдающиеся виолончелисты XX века как Наталья Гутман, Александр Ивашкин, Миша Майский, Йоханнес Мозер и др. Произведение широко используется в учебном репертуаре.

При интерпретации сочинения возникают специфические технические, аппликатурные трудности (это во многом связано с тем, что Шостакович сам не был виолончелистом и не знал всех особенностей и тонкостей виолончельного исполнительства). Поэтому исполнять произведение может музыкант, находящийся на достаточно высоком уровне подготовленности, хорошо владеющий техническими навыками и приёмами игры на виолончели. Концерт можно включать в репертуар продвинутым учащимся на старших курсах музыкального училища и в консерватории. В зависимости от этого подход к работе над произведением, решаемые задачи в каждом из данных случаев будут различны. В музыкальных училищах исполняется в основном первая часть, так как по степени технической сложности она наиболее доступна.

Взяв в работу концерт в учебном заведении, необходимо предварительно подобрать инструктивный материал, направленный на усвоение и закрепление какого-либо технического навыка применительно к каждому сложному эпизоду, встречающемуся в произведении. Прежде всего, это этюды современных композиторов: например, «Избранные этюды для виолончели» в двух тетрадах (под редакцией А. Никитина). Концерт насыщен полифонией. Для понимания полифонических эпизодов учащийся, безусловно, должен пройти некоторые сюиты Баха. Желательно, чтобы учащимся уже были пройдены такие произведения, как Концерт № 2 А. Ромберга, концерты К. Давыдова, что поможет при работе над Виолончельным концертом Д. Шостаковича, в частности, над приемами интонирования и способом игры на ставке (в том числе кантилены). Предварительно изученная виолончельная Соната Шостаковича поможет получить представление о стиле композитора и трактовке цикла.

Первая часть часто воспринимается как гротескный марш. В партитуре и клавише проставлено оригинальное авторское обозначение темпа

марша «четверть равна 116». Однако первоначальное указание метронома, выписанное композитором, было с его ведома, изменено на первых исполнениях М. Ростроповичем на гораздо более быстрый темп. Современные исполнители играют эту музыку ещё быстрее в темпе «четверть равна 132».

Главная партия I части звучит в виде вопроса с очень характерными для композитора обострёнными интонациями²⁵. Значительность её подчеркнута также тем, что солирующая виолончель выступает в первом же такте без традиционной оркестровой экспозиции и tutti. Главная партия исполняется плотным маркированным деташе²⁶. Необходимо обратить внимание на характер «произношения» штриха, то есть активную атаку звука вначале и плотное проведение смычка до конца звучания каждой ноты как «вниз», так и, особенно, «вверх». Немаловажное значение здесь имеет координация движений обеих рук, то есть атака правой руки должна совпадать с чёткой постановкой пальцев левой руки и импульсивной вибрацией каждой ноты, особенно при смене струн и в переходах. В процессе развития материала главная партия динамизируется и звучит уже фортиссимо (цифра 27). В этом случае надо использовать всю длину смычка, оставляя неизменным маркированный характер штриха.

Обилие хроматических отклонений представляет определённую трудность для интонирования. Существенная сложность заключается в исполнении двойных нот (цифра 3), непросты для интонирования и чистые квинты в высоком регистре, играемые на ставке. Здесь нужно плотно прижимать пальцы левой руки к грифу и вести смычок ближе к подставке – это будет способствовать чистоте звучания.

²⁵ Анализ Концерта для виолончели с оркестром № 1 производится по изданию: Шостакович Д. Концерт для виолончели с оркестром № 1. Переложение для виолончели и фортепиано. – М.: Музыка, 1964. (Редакция партии виолончели М. Ростроповича).

²⁶ Деташе (фр. *détacher* – отделять) – на смычковых инструментах (скрипке, виолончели и др.) исполнение каждой ноты отдельным движением смычка – вверх (от конца к колодочке) или вниз (от колодочки к концу) поочередно; специального обозначения не имеет. Большое деташе (*grand detache*) – такое же исполнение, но с применением на каждую ноту всей длины смычка [2].

В 36–37-м и 39–40-м тактах появляется другой материал с более певучими четвертями и «укрупнёнными» восьмыми. Он контрастирует с акцентированными «половинками», звучащими в 35, 38 и 41-м тактах. Акценты должны быть одинаковыми при движении смычка «вниз» и «вверх». Перед каждой нотой с акцентом должна быть цезура, чтобы успеть подготовиться к одновременной атаке смычком и импульсом вибрации. Встречаются и метроритмические сложности – переменный метр, чередование размеров (4/4; 3/2; 5/4), обилие внутритактовых и межтакттовых синкоп.

Материал главной партии последовательно развивается в усилении эмоциональной напряжённости и динамики. Эмоциональная напряжённость подчёркивается двойными нотами в нюансе фортиссимо вниз смычком. Здесь и далее в аналогичных местах от исполнителя требуется хорошее владение смычком у колодки для активного переброса его к началу каждой ноты, сохраняя метрическую точность.

Побочная партия (*c-moll*) начинается с четырёхтактного мощного, ритмически подчеркнутого вступления оркестра. Затем на фоне продолжающегося остинатного движения темы вступления солирующая виолончель излагает побочную партию. Это новый музыкальный образ, исполненный драматической напряжённости. Исполнение побочной партии в концертах обычно предусматривает владение кантиленой, ощущение правой рукой всего смычка. Но в данном случае нет развитой мелодической линии. Настойчиво повторяется краткий, как бы скандированный мотив, верхнюю малую секунду которого представляется целесообразным подчеркнуть вибрацией. Динамизируя тему, Шостакович переносит её в более высокий регистр. Особенно трудно озвучивание дальнейшего изложения темы на ставке, где все сложности её исполнения увеличиваются в несколько раз. Поэтому здесь нужно уделить большое внимание работе над качественным звукоизвлечением. Это может быть достигнуто плотно прижатыми пальцами левой руки и широким ведением смычка ближе к подставке. Восьмые подлигой должны исполняться с такой артикуляцией, как при пиццикато левой рукой.

Разработка не очень обширна. Обе темы взаимодействуют в острых, напряжённых звучаниях. Динамизируясь, они получают новое освещение. В эпизоде под цифрой 18 необходимо показать яркий контраст колючих акцентов с кантиленой. Здесь Шостакович, подобно Баху в Сюитах для виолончели соло применяет скрытую полифонию. Происходит перефразирование главной партии. И в 20-й цифре необходимо выделить мелодическую линию. Побочная партия здесь (цифра 23) приобретает гротескный, злой образ. Колючие, острые четверти должны исполняться быстрым движением всей протяжённости плотно прижатого к струне у подставки смычка.

Динамическая реприза сохраняет драматический накал, свойственный этой части. Это органичное сочетание главной и побочной партий на основе их фактурной однородности. Её развитие – «дополнительная» разработка в симметрии трёхчастности. Побочная партия на этот раз поручена валторне, а к виолончели на какое-то время переходит функция «аккомпанирующего оркестра». В связи с этим в виолончельную партию композитор вводит вкрапления главной темы, вычленения её мотивов, исполняемые двойными нотами и аккордами. Здесь могут представлять некоторую сложность переходы смычка с нижних струн на верхние. Это осуществляется активным его проведением всей правой рукой для качественного озвучивания двойных нот как в нижнем, так и в верхнем регистрах.

В коде у виолончели снова появляется тема главной партии. Негромкая динамика её проведения не снижает драматического накала. И в последних тактах части следует динамический взрыв на фортиссимо. В этом месте нужно хорошо продумать распределение смычка и скорость его ведения, чтобы сделать большое кресцэндо на ноте «си» в нюансе *ff*.

Стремясь к целостности цикла Первого виолончельного концерта, композитор насытил все части интонационно родственным материалом и объединил вторую, третью части и финал в контрастное целое. II часть концерта (*Moderato, a-moll*) составляет выразительный контраст первой. Её характер светел, наполнен душевной теплотой, прозрачностью. Здесь виолончель «поёт» лирическую тему, интонационно близкую к протяжным

русским песням. Соответственно здесь присутствуют все трудности, связанные с исполнением кантилены. Необходимо добиваться правильного распределения смычка, его мягких смен, плавного соединения звуков, следить за протяжённостью мелодической линии. Следует обратить внимание и на выпуклость фразировки, добиться красивого, качественного звучания мелодии в высоких позициях и, в связи с этим, соответственно использовать вибрацию. Необходимо заострить внимание на сменах смычка, чтобы ассиметричные и комбинированные штрихи звучали на одном большом «легатном» дыхании на протяжении всего эпизода. Так, например, с 40-й по 45-ю цифру мелодическая линия объединяется единой фразой.

Середина части интонационно связана с главной партией. Здесь суровое, плотное, напряжённое звучание (авторская ремарка «*espressivo*»). В музыкальном материале под цифрой 54 нужно обратить внимание на чистоту интонации и качество извлечения нот, играющихся попеременно на закрытых и открытых струнах. Этот эпизод исполняется на *fff* широким штрихом плотно прижатого смычка. Нельзя не отметить одного из замечательных темброво-интонационных открытий Шостаковича. В этой части он применил у виолончели технический приём игры флажолетами в очень высоком регистре (цифра 57)²⁷, тем самым приблизив её звучание к хрустальным звукам челесты. Для точного интонирования необходимо отработать постановку пальца на «узел» условного деления струны на обертоны, где наиболее ярко звучит флажолет.

III часть (*Cadenza*) представляет собой широко развёрнутый монолог-речитатив виолончели.

²⁷ Флажолет (фр. *flageolette*) – название тонов, извлекаемых посредством частичных колебаний струн у смычковых инструментов. Флажолеты имеют своеобразно свистящий, но мягкий эфирный тембр, свободный от шуршащего призвука, свойственного обычным тонам этих инструментов. Ф. применяется часто также и ради удобства в отношении особенно высоких нот; он извлекается таким образом, что слегка прикасаются концом пальца к той точке на струне, которая точно соответствует половине, трети, четверти и т. д. струны; при этом струна колеблется не по всей своей длине, а подразделенная на 2, 3, 4 и т. д. части, из коих каждая самостоятельно дает соответствующий обертон [1].

И в скрипичном, и в виолончельном концертах Шостакович часто пользовался возможностями сольного инструмента, обращая порой к сложным виртуозным приёмам. Богато использована техника солирующего инструмента – широкий мелодический диапазон, двойные ноты, аккорды, блестящие пассажи, пиццикато левой рукой. Каденция (III часть) является смысловым центром цикла Концерта и разработкой всех его тем, которые проходят в зеркальном порядке: сначала темы II части, причём также в обратном порядке, затем темы I части. При развитии тематизма второй части композитором применяется приём скрытой полифонии. Здесь нужно следить за ровностью звучания обоих голосов. III часть – соло виолончели – по смысловому наполнению непосредственно вытекает из второй части и поначалу продолжает развивать мелодические образы сосредоточенного, неторопливого раздумья. Затем, во втором разделе каденции темп постепенно ускоряется (*Allegretto*, *accelerando* к *Allegro*). Таким образом подготавливается энергичный характер четвёртой части.

IV часть, финал концерта (*Allegro con moto*) написан в форме рондо. Слышащиеся здесь интонации главной темы первой части придают ему решительный, мужественный характер. И, благодаря тематизму, финал обретает не формальное, но смысловое значение заключительной части, обобщающей художественное содержание цикла. Финал изобилует многообразием штриховых приёмов: сотиёе (*sautiller*)²⁸, спиккато (*spiccato*)²⁹. Мелодическая линия как бы заполняется мелкими длительностями, она интонационно усложняется

²⁸ Сотиёе (фр. *sautiller* – припрыгивать, подпрыгивать) – штрих смычковых струнных инструментов, относящийся к группе «прыгающих» штрихов. Этот штрих выполняется быстрыми и мелкими движениями смычка, лежащего на струне и лишь слегка отскакивающего вследствие эластичности и пружинящих свойств трости смычка. Принципиальное отличие сотиёе от спиккато заключается в том, что штрих идет от струны, а не бросок на струну. Также *sautillé* возможно только в быстром темпе и при небольшой силе звучания (*pp-mf*).

²⁹ Спиккато (итал. *spiccato*) – музыкальный штрих, используемый на струнных смычковых инструментах. Извлекается броском смычка на струну; получается короткий отрывистый звук.

хроматизмами. IV часть насыщена аккордами *pizzicato* и *arco* (цифра 76), пассажными взлётами (цифра 81), широчайшими интервалами (цифра 82). Аккорды должны быть яркими, резонирующими (этому помогает наличие в них открытой струны), полётными с чёткой атакой звука. Одновременное звучание трёх струн требует интонационной чистоты. Все пассажи должны быть озвученными, исполняться крепкими твёрдыми пальцами.

Драматическая кульминация завершается стремительной кодой. Здесь Шостаковичем используется следующий приём: хроматическое опевание верхнего голоса накладывается на тянущийся звук нижнего голоса в очень широком интервальном расположении (цифра 82), что способствует представлению об исполнении как бы на двух инструментах. Стремительность развития подчёркивается повторяющимися ритмическими фигурациями (восьмая и две шестнадцатые) на постоянно меняющемся метроритме (цифра 83). Нехарактерная для виолончели фактура аккордов необычно, но единственно верно выписывается на двух строчках. Исполнение этой фигуры «дважды вниз» помогает подчеркнуть динамичный характер музыки.

Кода в её стремительном движении и жизнеутверждающем характере, рассматриваемая в контексте всего концерта, способствует целостности представления о концепции произведения, приближающейся к концепциям «от мрака к свету» симфонических полотен Бетховена.

В педагогическом процессе Первый виолончельный концерт Шостаковича является бесценным материалом, на котором воспитывается мышление музыканта в плане претворения современной содержательности посредством использования всех выразительных возможностей, в том числе технического арсенала виолончели. Несмотря на то, что Концерт создан более полувека назад, он остается репертуарным произведением актуальным и в наши дни, произведением, повествующим о том, что волнует современного человека. И это повествование выражается всем комплексом композиторской техники нашего времени, требующим адекватной инструментальной выразительности.

Литература

1. Бадалбейли А. Толковый монографический словарь [Электронный ресурс]. – URL: <http://lugat.musigi-dunya.az/ru/data.pl?id=1046&lang=ru>.
2. Яндекс словари. Музыкальный словарь. Флажолет [Электронный ресурс]. – URL: <http://slovari.yandex.ru/~книги/Музыкальный%20словарь/Флажолет/>

References

1. Badalbeyli A. Tolkovyy monograficheskiy slovar' [Explanatory monographic dictionary]. Available at: <http://lugat.musigi-dunya.az/ru/data.pl?id=1046&lang=ru>.
2. Yandeks slovari. Muzykal'nyy slovar'. Flazholet [Yandex dictionaries. Music Dictionary. Flageolet]. Available at: <http://slovari.yandex.ru/~книги/Muzykal'nyy%20slovar'/Flazholet/>