

Неровная Татьяна Евгеньевна

ФОРМИРОВАНИЕ СТИЛЕВЫХ ОРИЕНТИРОВ В ЮНОШЕСКОМ ТРИО ДМИТРИЯ ШОСТАКОВИЧА

Предлагаемая статья посвящена исследованию одного из ранних и практически забытых произведений Д. Шостаковича в контексте его художественного стиля. Анализ Первого фортепианного трио позволил убедительно проследить истоки и претворение важнейших для композитора стилизованных ориентиров: тяготение к афористичности и скерцозности, графику письма и театральную пластику музыкальной материи, специфику лирики. В целом определение стилизованных векторов в раннем творчестве Шостаковича рельефно доказывает (на примере юношеского Трио) неразрывность связи позднеромантических традиций и идей нового искусства.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/3-2/37.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 3 (29): в 2-х ч. Ч. II. С. 152-155. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/3-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 78; 7.03

Искусствоведение

Предлагаемая статья посвящена исследованию одного из ранних и практически забытых произведений Д. Шостаковича в контексте его художественного стиля. Анализ Первого фортепианного трио позволил убедительно проследить истоки и претворение важнейших для композитора стилевых ориентиров: тяготение к афористичности и скерцозности, графику письма и театральную пластику музыкальной материи, специфику лирики. В целом определение стилевых векторов в раннем творчестве Шостаковича рельефно доказывает (на примере юношеского Трио) неразрывность связи позднеромантических традиций и идей нового искусства.

Ключевые слова и фразы: Дмитрий Шостакович; фортепианное трио; русская музыка 20-х годов XX века; афористичность; скерцозность; театральность.

Неровная Татьяна Евгеньевна

Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

tat-nerovnaya@yandex.ru

**ФОРМИРОВАНИЕ СТИЛЕВЫХ ОРИЕНТИРОВ
В ЮНОШЕСКОМ ТРИО ДМИТРИЯ ШОСТАКОВИЧА[©]**

Обращение к Первому фортепианному трио Д. Шостаковича далеко не случайно. Прежде всего, хотелось бы восстановить некое историческое равновесие, поскольку в поле внимания исполнителей, исследователей и любителей музыки всегда находилось и остается Второе трио «Памяти И. И. Соллертинского» ор. 67, написанное композитором в 1944 году и посвященное близкому другу, крупнейшему музыкальному критику и просветителю. На самом же деле, почти забытое сочинение Шостаковича (напомним, что фортепианное Трио до-мажор ор. 8, 1923 г. было создано композитором в возрасте семнадцати лет с посвящением Т. И. Гливленко) представляет собой своеобразную вершину петербургской ветви эволюции жанра, охватывающей 1900-1930 годы XX века. Наконец, – и это главное – в достаточно скромной, на первый взгляд, юношеской партитуре сконцентрированы важнейшие качества как раннего, так и зрелого стиля композитора.

В первую очередь обратим внимание на одночастную композицию Трио до-мажор, что само по себе связывает его с позднеромантической традицией, в частности с жанром симфонической поэмы. Заметим, что форма каждого из разделов предельно сжата и афористична.

Благодаря этому важной отличительной особенностью произведения является сплав одночастной камерности, в силу временной локализации, театральности начала (пластическая выразительность интонационного материала) и знаков симфонизации, нашедших преломление в сочетании одночастной и циклической форм, а также в целом комплексе приемов внутреннего развития.

Совершенно очевидно, что в Трио ор. 8 формируются признаки симфонического мышления Шостаковича, что позволяет определить это сочинение как прототип его Первой симфонии ор. 10 (1924-1925). Их сближает опора на романтическую традицию, рельефность образных соотношений в сонатном *Allegro*. Как и в симфонии, в фортепианном Трио за юношеской простотой, по мнению Г. Арановского, «скрывается достаточно сложный внутренний мир, который обнаруживает себя в резких контрастах агрессивного и интимно-лирического, молодого задора и углубленной задумчивости» [2, с. 343].

При формальных различиях между четырехчастным циклом симфонии и одночастной композицией Трио, оба сочинения связаны общими приемами письма и методами организации материала. Выделим среди них медленное вступление с тонкой тематической подготовкой темы главной партии, тональное соотношение главной и побочной партий (в Трио *c-Es*, в Симфонии *f-As*), динамичную разработку и зеркальный характер репризы с кодой. Сходство наблюдаем и в интонационном контуре обеих главных партий благодаря пониженным альтерациям и подчеркнутой артикуляционно-штриховой основе с опорой на скерцозно-цепкое *staccato*, обостряющее напряженность диссонирующей интервалики. Родственными для тематизма побочных партий Трио и Первой симфонии становятся элементы вальсовости.

Любопытно, что при подчеркнуто-лаконичных размерах Трио его сонатная форма имеет черты цикла в миниатюре, поскольку материал содержит жанровый профиль основных частей сонатно-симфонического цикла: конфликтность сонатного *Allegro*; скерцозность тем главной и связующей партий, разработки и, частично, коды; медитативное начало вступления и побочной партии и, наконец, развернутая кода, имеющая все признаки синтезирующего финала. Внимание композитора к одночастной структуре, как отмечалось выше, с одной стороны, объясняется позднеромантической традицией, уже репрезентированной в линии русского фортепианного трио (Л. Сабанеев, А. Станчинский), с другой – является индивидуальной чертой раннего стиля Шостаковича. Одновременно стремление к предельно-лаконичным формам выражения можно рассматривать как позицию искусства 20-х годов, вступившего в полемический спор с «безмерным».

В Первом трио данный принцип проявляется в особой концентрации стилистических и языковых приемов на достаточно небольших участках формы. Подтверждением этой установки служит контекст ранних сочинений, среди которых даже образцы масштабных замыслов, таких как Первая соната ор. 12 (1926), музыка к немому фильму «Новый Вавилон» (1928-1929), Вторая ор. 14 (1927) и Третья ор. 20 (1929) симфонии отличаются стремлением к сжатости формы – везде главенствует одночастность. В этом движении, по мнению Г. Григорьевой,

зложено сознательное противоречие между значительностью жанра и реальным его воплощением или проявлением, по сути, признака афористичности [4, с. 140]. Не случайно подчеркнутая локализация при заостренной характеристичности легла в основу написанного чуть позже (1927 г.) цикла фортепианных пьес «Афоризмы» ор. 13.

Вплотную к афористичности примыкает и еще одно стилиобразующее качество, характеризующее как партитуру Первого трио, так и другие инструментальные сочинения Шостаковича этого времени. Речь идет о сфере скерцозности, прорастающей в особой интонационно-ритмической пластике материала, наполняя его живостью и эксцентрикой арлекинад. Назовем в этой связи: Два скерцо *fis-moll* ор. 1 и *Es-dur* ор. 7, Восемь прелюдий ор. 2, Две басни Крылова ор. 4, Три фантастических танца ор. 5, фортепианный цикл «Афоризмы» ор. 13.

Предвосхищая создание балетной триады («Золотой век» (1930), «Болт» (1931), «Светлый ручей» (1935)), «интонация-жест» формируется уже в раннем инструментальном творчестве композитора, обогащая тематический материал камерных сочинений. Именно с причудливо-игровым характером этих образов в Первом трио связан тематизм среднего раздела вступления, тем главной и связующей партий, начального раздела коды. Артикуляционно-штриховая сторона данной образной линии, создающая эффект мелькания масок, сконцентрирована в многообразии стаккатно-прыгающих штрихов, быстрой смены *arco* и *pizzicato*, использовании графичной техники парных лиг. Интонационный ряд, воссоздавая своеобразную арлекинадную пластику, включает в себя широкие интервальные ходы в разнонаправленном движении либо характерное хроматическое сползание, сбалансированное восходящими скачками. Особое место в скерцозном тематизме занимает динамика ритма: упруго-хлесткого (тема главной партии), причудливо-подвижного (связующая партия), протяженных звучаний в теме побочной партии.

Очевидно, что в данной специфике материала сказались огромная увлеченность Шостаковича балетом и его пристрастие к цирку. Впечатления особым образом переплавлялись в интонационной структуре инструментальных сочинений. Так, в теме вступления (см. Пример 1), из которой прорастает весь последующий материал Трио (см. Примеры 2, 3), закладывается пластическая подвижность театральной природы. Театральное начало лежит и в основе диалогичности пластических образов, выстроенной на тематически свободной вопросно-ответной структуре голосов струнного дуэта (темы вступления и побочной партии), а также во введении в ансамблевую ткань монолога виолончели, в котором жестикулирующая пластика пантомимы образует изменение направления интонационного движения и варьированием ритмических формул.

Частая смена темповых условий внутри лаконичной формы Трио близка смене театральных сцен, персонажных характеристик или даже кадров немого кино. Это гибкие линии балетного *Adagio* в темах вступления и побочной партии, клоунадная эксцентрика темы главной партии и среднего раздела вступления, кружение темы связующей партии. Такого рода пластическая калейдоскопичность свидетельствует об обращении Д. Шостаковича к традиции М. Мусоргского. (Достаточно вспомнить «Картинки с выставки» или цикл «Детская»).

Семантическим контрастом скерцозной театральной выступает в Трио сфера проникновенной «чистой» лирики. Именно на образном противопоставлении этих двух начал выстроена драматургия сонатного *Allegro*. Кантиленное начало тематизма, обогащенное зримостью жеста, вновь (как и в других «петербургских» трио) позволяет увидеть в этом сплаве жанровые черты хореографической пластики. При индивидуализации интонационного контура тем вступления и побочной партии объединяющим является театральная выразительность восходящих линий с последующей длимостью верхних звуков, напоминающей дуэтно-танцевальную поддержку.

Кроме того, мелодические линии обеих тем изобилуют мягко-легатым разнонаправленным движением – ямбическими взлетами и, как противовес, плавно-хореическими спадами. Именно такой тип пластической выразительности станет прообразом «оазиса» чистой лирики в «Adagio» Дивы из балета «Золотой век» и основой мелодики медленных частей последующих инструментальных сочинений композитора. Не случайно в этой связи и то, что тема побочной партии (см. Пример 3) содержит черты будущей зрелой лирики Шостаковича – ясную диатоничность, чистоту гармонического ряда, пространственную широту дыхания (6/4).

Основной принцип организации музыкального пространства по отношению к Первому трио можно определить скорее как «внеромантический». Его характеризует графическая ясность партитуры, акустическая рассредоточенность, освобожденная от густой аккордики, преобладание коротких, характерно-рельефных инструментальных штрихов. Признаки камерности подчеркивает также взаимодействие инструментов, а именно доминирование в партитуре дуэтного изложения материала, основанного на сольном высказывании скрипки или виолончели в ансамбле с фортепиано.

К тембровым находкам Трио отнесем также образцы виолончельных тем-монологов (эпизод перед побочной партией в экспозиции) – прообразы «одиноких тем-мыслей», звучащих в напряженной тишине, характерные для зрелых симфоний композитора. Анализ многочисленных партитур трио первой трети XX века показывает, насколько важным для русских композиторов являются именно виолончельные монологи. Укажем в этой связи на соответствующие фрагменты из Трио Павла Юона (Второе – I часть, Третье – II часть) и Четвертого трио Николая Рославца (III часть). Возможно, этот прием отчасти связывает камерные произведения XX века с симфониями Бетховена и привносит в них характер философско-сосредоточенного, мужественного откровения.

Говоря о роли фортепиано в партитуре Первого трио, отметим его художественно-техническую универсальность. Богатство темброво-регистровых и артикуляционно-штриховых возможностей расширяет его способности к воплощению конкретно-пластических образов. Это хрустальная чистота аккордов верхнего регистра, дополняющих ощущение парения в теме побочной партии и создание ее пространственно-звуковой объемности. Кроме того, инструмент берет на себя основную функцию в динамическом нагнетании и образовании масштабных кульминационных зон. Важную роль в них играет ударная (антиромантическая) трактовка фортепиано, усиливающая звуковую экспрессию. Мощные аккордовые комплексы помогают достичь в звучании камерного ансамбля предельного накала эмоциональной температуры.

В целом фортепианная партия и ее фактурно-тембровое разнообразие с множеством технических приемов игры выдают в Шостаковиче блестящего пианиста, досконально знающего природу и специфические возможности инструмента.

В истории музыки известны случаи, когда творческий и исполнительский дар выступают в нерасторжимом единстве (А. Скрябин, С. Рахманинов, С. Прокофьев). Как и в указанных примерах, в раннем творчестве Шостаковича рояль становится главным инструментом самовыражения. Об этом свидетельствует число сочинений, написанных для фортепиано или с его участием.

В заключение еще раз подчеркнем обилие связей юношеского Трио Д. Шостаковича с его симфониями, балетами и другими камерно-инструментальными сочинениями раннего периода. Отметим также некоторые стилистические качества партитуры, объединяющие ее с образцами данного жанра, созданными русскими композиторами-петербуржцами (С. Юферовым, В. Золотаревым, И. Крыжановским) в предшествующие десятилетия XX века. Именно петербургский «облик» Первого трио Шостаковича, проявивший себя в целом комплексе свойств: зеркальности формы, театральной пластике и, безусловно, особом эстетизме музыкального материала, рельефно доказывает преэминентность особенностей раннего и зрелого стилей композитора.

The image shows the first system of a musical score for three instruments: Violino, Violoncello, and Piano. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of ♩ = 92. The Violino part has a dynamic marking of *p* and the instruction 'P espress.'. The Violoncello part also has a dynamic marking of *p* and 'P espress.'. The Piano part starts with a dynamic marking of *ppp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic changes.

Пример 1. Тема вступления

The image shows the second system of a musical score for three instruments: Violino, Violoncello, and Piano. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of ♩ = 116. The Violino part has a dynamic marking of *p*. The Violoncello part has a dynamic marking of *[P]*. The Piano part has a dynamic marking of *[P]*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic changes.

Пример 2. Тема главной партии

7 Andante [♩ = 69]

[p] *express.*

[p]

103

8

107

p

110

Пример 3. Тема побочной партии

Список литературы

1. Акопян Л. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 473 с.
2. Арановский М. Симфония и время // Русская музыка и XX век: русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / Государственный институт искусствознания; ред.-сост. М. Арановский. М.: Государственный институт искусствознания, 1997. 874 с.
3. Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича: исследование. М.: Советский композитор, 1961. 260 с.
4. Григорьева Г. Из наблюдений над ранним стилем Шостаковича // Проблемы музыкальной науки: сб. статей. М.: Советский композитор, 1973. Вып. 2. С. 133-150.
5. Дельсон В. Молодой Шостакович (о Шостаковиче – пианисте 20-х и 30-х гг.) // Вопросы музыкально-исполнительского искусства: сборник статей. М.: Музыка, 1969. Вып. 5. С. 193-228.
6. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи: исслед. М.: Музыка, 1991. 166 с.
7. Сапожников С. Шостакович Д. Собрание сочинений. М.: Музыка, 1982. Т. 37. Соч. 8. Трио № 1 // Советская музыка. 1983. № 2. С. 90-91.

STYLISTIC GUIDELINES FORMATION IN DMITRII SHOSTAKOVICH'S YOUTHFUL TRIO

Nerovnaya Tat'yana Evgen'evna

*Nizhnii Novgorod State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka
tat-nerovnaya@yandex.ru*

The author researches one of the earliest and almost forgotten works by D. Shostakovich in the context of his artistic style, tells that the analysis of the First Piano Trio allows tracing convincingly the origins and implementation of the stylistic guidelines that are the most important for the composer: inclination to aphoristic nature and scherzo, the graphics of writing and the theater plasticity of music material, the specificity of lyrics; and concludes that in general the determination of stylistic vectors in Shostakovich's early creative works vividly proves (by the example of youthful Trio) an inextricable link between late-romantic traditions and the ideas of modern art.

Key words and phrases: Dmitrii Shostakovich; piano trio; Russian music of the 1920s; aphoristic nature; scherzo; theatricality.