

НОВЫЙ ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ Д. ШОСТАКОВИЧА

В. ВАСИНА-ГРОССМАН

А между тем, барин, здесь есть и
з л о б а...
(Глинка, в беседе с Серовым)

Новое сочинение Д. Шостаковича — Второй концерт для фортепиано с оркестром — можно назвать юношеским концертом не только потому, что он написан для исполнения юным пианистом, но и потому, что характер музыки определяют образы юности, или, пожалуй, отрочества — переходной поры от детства к юности. В музыке Концерта много детского, мальчишеского задора и озорства, а наряду с этим слышишь, как возникают и первые серьезные раздумья.

Автору этих строк уже приходилось писать о том, какое важное место в творчестве Д. Шостаковича занимают образы детства и юности, как их ясность и чистота освещают самые серьезные и даже трагические произведения композитора. Напомню детский хор из «Песни о лесах», финал Десятой симфонии, фугу ля-мажор с ее блестящей полифонической разработкой мотивов пионерского горна, две колыбельные — трагическую и забавную — из цикла «Еврейских песен» и другие подобные произведения.

Но Второй фортепианный концерт — это первое (не считая Концертино) крупное произведение Д. Шостаковича, целиком посвященное образам юности, и уже по одному этому оно заслуживает особого внимания. Оно подтверждает, что эта тема далеко не случайна в творчестве композитора.

В этом концерте Д. Шостаковичу удалось решить одну из самых трудных проблем — проблему создания доступного для массового слушателя произведения. Эти задачи ставились им в ряде произведений последних лет, и пожалуй, всего очевиднее в цикле романсов на слова Е. Долматовского. Но их простота оставляет впечатление некоторой нарочитости; и уж очень они не похожи на другие произведения Д. Шостаковича! В сущности, только в одном романсе «День обид» мы ясно ощущаем ярко-индивидуальные черты творчества композитора.

Простота Второго фортепианного концерта гораздо органичнее. Это вполне доступное для слушателей и молодых исполнителей

произведение; думается, что юные пианисты будут играть его с большим удовольствием. Доступность Концерта обусловлена прежде всего яркостью и жанровой определенностью его музыкальных образов. Каждая тема рождает вполне ясные ассоциации, каждую можно «назвать по имени»: марш, танец — медленный или стремительный, лирический ноктюрн... И при этом индивидуальность композитора чувствуется в каждом «повороте» музыкальных тем, в их разработке, в гармонии, во всем. И когда внимательно вслушиваешься в эту, как будто бы такую простую по тематизму, по форме музыку, в ней обнаруживается много своеобразного, нового.

Форма Концерта трактована, действительно, предельно просто. Никаких отступлений от классической трехчастной композиции, от установленных для каждой части композиционных принципов. А в то же время трактовка каждого раздела и их взаимосвязи вполне индивидуальна и обусловлена содержанием Концерта, характером его музыкальных образов.

Нет никаких сложностей и в соотношении партий солиста и оркестра; очень ясное разделение их функций, очень четкое разграничение тематического материала и сопровождения. Так, например, проводя ту или иную тему в партии фортепиано, композитор почти всегда излагает ее в октаву правой и левой рукой, нарочито отделив от оркестрового аккомпанемента. Такое выделение, подчеркивание тематического материала весьма облегчает задачу ансамблевого исполнения, что особенно важно в тех случаях, когда исполнитель не имеет еще большого опыта игры с оркестром. А ведь именно для таких новичков-концертантов и написано это произведение.

Зато в Концерте есть иные трудности. Исполнителю надо услышать, понять и донести до слушателя «логику неожиданностей»: острых столкновений то тут, то там поблескивают в Концерте и, надо сказать, используются композитором с большим чувством меры и с полным пониманием возможностей юных музыкантов. Преодолев трудности такого рода, пианист приобретает навыки, необходимые для исполнения современной музыки.

*

Очень простые, очень веселые и немножко наивные темы первой части Концерта весьма близки классическим образам «музыки для детей и о детях». Так, тема главной партии своей решительной, но по-детски легкой поступью напоминает миниатюрные марши в произведениях Шумана, Бизе, Чайковского.



Маршеобразность подчеркнута здесь и оркестровкой (деревянные духовые). Совсем как сигнал пионерского горна звучит тема связующей партии:



Но уже в дальнейшем развитии связующей появляются довольно острые звучания, в особенности при проведении главной темы в новой и неожиданной гармонизации.



Вся первая часть — это непрерывное, очень разнообразное движение, в котором слышна то пружинистая «спортивная» поступь марша, то просто веселая ребячья беготня. Но вдруг (именно «вдруг», без подготовки) возникает песенная тема побочной партии. Это единственный и очень краткий момент раздумья в первой части.

Между основными темами первой части нет особенно глубокого контраста и, тем самым, как будто нет и повода для широко развернутой разработки. Но разработка, тем не менее, велика по размерам и очень динамична¹. Начинаясь внезапным *ff*, она как будто вторгается извне в навивный мир образов *Allegro*. Знакомая тема главной партии звучит настойчиво и решительно: здесь получает развитие тот ее вариант, который уже был очерчен в связующей партии (см. пример № 3). Но гармонические «повороты» здесь еще резче (особенно в последнем разделе разработки, перед каденцией солиста). Гораздо более массивной и насыщенной становится партия фортепиано, почти на всем протяжении разработки излагаемая пассажами в октавах.

На теме главной партии основана и каденция. Ее скупая «графическая» фактура необычна: по традиции, исполнитель должен показать в каденции весь свой виртуозный блеск. В Концерте Д. Шостаковича все пассажи сосредоточены в разработке, а на долю каденции осталось развитие темы в очень скромном двухголосном полифоническом изложении. Но зато после этой каденции главная партия в репризе на фоне гармонической фигурации звучит очень свежо и воспринимается не как повторение, а как новый вариант.

Вторая часть Концерта — *Andante* — представляет собой чередование двух тем (в виде двойных вариаций). Это одна из самых обаятельных лирических страниц в музыке Д. Шостаковича. Светлые мечты юности, первые раздумья и печали нашли здесь простое и трогательное выражение — без всякой «чувствительности», но с подлинным, глубоким и искренним чувством.

Первая тема, исполняемая оркестром, идет в движении сарабанлы. Мерный, тяжеловатый ритм этого танца нередко придает музыке скорб-

¹ Соотношение разделов *Allegro* здесь не совсем обычно: при большой разработке, превышающей размеры экспозиции, реприза сокращена по сравнению с экспозицией почти вдвое.

ный, траурный оттенок: именно в таком выразительном значении она использовалась в старинной музыке. Сарабанда у Баха, Генделя и других композиторов того времени — это чаще музыка печального шествия, чем танца.

Оттенок скорбного раздумья ясно слышится и в сарабанде из Концерта Д. Шостаковича. Этот оттенок усиливается строго-аккордовым, «хоральным» складом и звучанием струнной группы, постепенно спускающимся в низкий регистр.



Но на смену этому образу печали возникает светлый и чистый образ юной мечты — своего рода лирический ноктюрн, с характерной для этого жанра манерой изложения: легко парящая в верхнем регистре мелодия на фоне гармонической фигурации.



Эта мелодия, с ее светлой диатоникой, широкими интонациями и создает то впечатление чистоты, ясности и какой-то утренней свежести, которое оставляет музыка второй части Концерта и для которого очень трудно найти соответствующие слова...

Два образа — сарабанда и ноктюрн — так четко противопоставленные в первоначальном изложении, в дальнейшем сближаются. Мерный ритм сарабанды «сглаживается» триолями, перенесенными сюда из фигураций второй темы, а светлая лирическая тема ноктюрна — затуманивается, проходя в миноре. Заканчивается *Andante* отголосками печальной сарабанды.

Значение этой части в общей драматургии цикла — очень велико. Она создает необходимый контраст двум крайним частям, близким по тематизму и по принципам развития. Если бы этот контраст был менее глубок — образы юности в концерте были бы, пожалуй, представлены слишком бездумными, легковесными...

Ярчайшим контрастом настроениям *Andante* врывается безудержно-веселый финал, в музыке которого мелькают, чередуясь, две быстрые плясовые темы. Первая — очень легкая, изящная, стремительная — напояет по характеру движения галоп:

Allegro

Piано

P

Очень оригинальна вторая тема финала. Она родственна шуточным народно-танцевальным мелодиям, в ней есть и своеобразная, очень привлекательная угловатость, создаваемая несимметричным метром (7/8) и характерным «притоптыванием» на последних трех восьмых такта, и молодой задор.

Эти темы все быстрее и быстрее сменяют друг друга в разработке, в конце концов сливаясь в едином вихревом движении, как сливаются в один пестрый круг фигуры танцоров в быстрой круговой пляске. В репризе две темы финала также сближаются, как сближались темы Andante. Но на этот раз вторая тема подчиняет себе первую, «порхающий» ритм которой сменяется более твердой и чуть более тяжелой поступью.

Финал проносится стремительно, оставляя у слушателя ощущение праздничного веселья, привольной игры жизненных сил, которыми так богата молодость...

*

Эпиграфом к этим заметкам поставлены слова Глинки. Они были сказаны в беседе с Серовым по поводу романса Глинки «Люблю тебя, милая роза». Серов восхищался «грациозностью этой простенькой мелодии». А. Глинка, обратив его внимание на характерную гармоническую деталь в романсе («злобу», по его любимому выражению), добавил: «По моему мнению хорошо, чтобы каждая вещь, хоть маленькая, служила чем-нибудь в свою очередь для новых поворотов музыкального дела и его науки¹».

Думается, что эти слова в полной мере можно отнести к новому Концерту Д. Шостаковича. Не претендуя на особую значительность, оставаясь в скромных рамках «юношеского концерта», он вносит много свежего и оригинального в нашу советскую музыку.

¹ А. Серов — Избранные статьи; том. I, Музгиз, М., 1950, стр. 158.