

Д. ШОСТАКОВИЧ. СОНАТА № 2 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ. АНАЛИЗ. ИНТЕРПРЕТАЦИИ.

Тарасова Елена Геннадьевна
Московская Государственная
консерватория имени
П.И. Чайковского
Москва, Россия

УДК: 786.2:78.071.1 Шостакович, Д.

Информативни прилог

Резюме доклада: Вторая фортепианная соната Дмитрия Шостаковича создана композитором в 1943 году после десятилетней паузы в обращении к фортепиано. Соната посвящена памяти профессора Льва Николаева. Личная исповедь Шостаковича, тяжело переживающего уход своего учителя, превращается в масштабный монолог, отражающий и настроения военного времени, и размышления о судьбах человечества. Личная и общечеловеческая трагедия становятся явлениями одного порядка.

Ключевые слова: Дмитрий Шостакович, соната, фортепиано.

История создания в датах и письмах.

11 октября 1942 года, Ташкент. Скончался Леонид Владимирович Николаев

14 октября 1942, Москва. Из письма Д. Шостаковича И. Гликману: *«Кончина Л. В. Николаева меня очень огорчила. Я его любил и мне очень жалко, что больше я его никогда не увижу. Много я размышлял о его жизни и очень мне его жаль...»*¹.

12 февраля 1943, Куйбышев. Болезнь. Из письма И. Соллертинскому: *«Когда боли меня покинули, я начал обдумывать сонату для рояля. Обдумал, сейчас понемногу записываю».*²

19 февраля 1943 года. Куйбышев. Из письма В. Шебалину: *«Оставив работу над «Игроками» принялся за фортепьянную сонату и уже написал 1-ю часть. Всего предполагается 4 части»*³.

19 февраля 1943. Куйбышев. Из письма И. Соллертинскому: *«Вчера у меня был Лева Оборин... За время болезни я сочинил первую часть сонаты для рояля. Приступаю ко второй. Как видишь, работаю. Лева вчера первую часть похвалил и предложил вымарать лишнюю страницу, что я и сделал. Музыкант он блестящий и сразу же заметил и выправил недостаток, который терзал мою совесть...»*⁴.

14 марта 1943. Архангельское. Предстоит переезд в Москву. Из письма И. Соллертинскому: *«Я страдаю графоманией. Написал*

¹ Шостакович – Гликману. Письма к другу. с.47

² Шостакович. Письма к Соллертинскому. С. 248

³ Шостакович. Письмо к В. Шебалину. (Цит. по : Якубов, 1999: Вступительная статья к изданию).

⁴ Шостакович. Письма к Соллертинскому. С. 249

*почти всю фортепианную сонату, оркестровал свои романсы, которые, возможно, тебе известны..., делаю клави́р оперы «Игроки», далеко еще не законченной и вряд ли имеющей быть законченной; продолжаю работать над партитурой упомянутой оперы и т.п. Вне работы, хотя бы чисто технической (напр., работа над клави́ром) чувствую себя скверно и буквально не нахожу себе места, хотя причин этому очень мало (нервы, т.е. плохой характер)».*⁵

17 марта 1943 года. Соната завершена.

29 марта 1943. Архангельское. Из письма И.Соллертинскому: *«Сообщаю тебе некоторые новости из моей жизни. По возвращении в Москву, я приступаю к занятиям в Московской консерватории, куда зачислен профессором. Будет у меня только 1 (один) аспирант. Закончил здесь трехчастную сонату для рояля. Квартеты в Москве пока нет. Живу в гостинице «Москва № 430...».*⁶

История создания в фактах и опровержениях

Первые упоминания об этом сочинении встречаются в февральских письмах 1943 года, где говорится, что соната обдумана за время болезни (согласно косвенным доказательствам, Д. Шостакович заболел брюшным тифом 3 или 4 января 1943 года, постепенно возвращался к деятельности с 12 февраля). Письмо Шостаковича Соллертинскому от 12 февраля 1943 года фигурирует у двух исследователей⁷ с ошибочной датировкой – 12 января, что нарушает представление о времени работы над сонатой. По телеграмме Н. В. Шостакович, письмам Д. Д. Шостаковича Е.А. Мравинскому, Л.Т.Атовмьяну, В.Я. Шебалину исследователем О. Г. Дигонской доказана ошибочность датировки письма.

О. Г. Дигонской опровергнута общепринятая версия о первых эскизах сонаты в тональности *cis-moll*, существующих в описи ГЦММК имени Глинки под названием «Дмитрий Шостакович. Соч. 63. Соната № 2 для ф-п.»⁸. Данные эскизы относятся к будущему циклу Прелюдий и фуг ор. 87 и являются «черновым» вариантом прелюдии и фуги *cis-moll* (Дигонская, 2007).

В письме Шебалину от 19 февраля 1943 года Шостакович сообщал о предполагающейся четырехчастной форме сочинения; завершенная месяцем позже соната написана в трехчастной форме⁹. М. Я. Якубов высказывает предположение, что выбор тональности сочинения связан с

⁵ Шостакович. Письма к Соллертинскому. с. 251

⁶ Шостакович. Письма Соллертинскому. С. 253.

⁷ Речь идет о публикациях Л.В. Михеевой и М.Я. Якубова

⁸ ГЦММК, ф. 32, ед. хр. 268, л. 1 и 2. (черновой эскиз).

⁹ Две части сонаты написаны в Куйбышеве, третья в Архангельском.

одночастной фортепианной сонатой h-moll, созданной Шостаковичем в 1924 году и сожженной вместе с другими сочинениями в период творческого кризиса в 1926. Ценны комментарии исследователя относительно интонационного родства с композиторским творчеством Л.В. Николаева. Якубов отмечает, что терцовый мотив главной партии первой части сонаты является почти цитатой главной партии финала Квартета № 2, ставшего последним сочинением Николаева; начальный квинтовый мотив финала сонаты находится в интонационном родстве с первой из цикла трех пьес Николаева (*Moderato*, h-moll) и с фугой четвертой части его Сюиты для двух фортепиано.

Шостакович не случайно выбирает форму финала сонаты – это отмечает и С. М. Хентова. В студенческие годы Шостакович участвовал в исполнении «Вариаций на тему четырех нот» Николаева. Учитель неоднократно советовал своему ученику изучать вариационную форму. Одним из первых крупных сочинений Шостаковича была Тема с вариациями для фортепиано ор. 3.

Подобные параллели с творчеством Николаева указывают на то, что соната создавалась с мыслью об учителе, и посвящение сочинения было определено до начала работы. Однако этот вопрос вызывает полемику Якубова, для которого появление сонаты связано с откликом на уход профессора, и Дигонской, которая ссылается на отсутствие доказательств этого факта, отмечая также, что осень 1942 года стала для композитора временем утрат. О замысле Второй сонаты или о посвящении какого-либо сочинения Николаеву в письмах не говорится. О самом факте посвящения сонаты своему учителю Шостакович заговорит лишь через месяц после ее окончания.

Премьерные исполнения Второй фортепианной сонаты прошли в Комитете по делам искусств (12 апреля 1943 года), в Доме Композиторов (15 апреля) и Совинформбюро (начало мая). Открытая премьера сонаты состоялась 6 июня 1943 года в Малом зале консерватории на авторском вечере Шостаковича¹⁰.

С. М. Хентова в монографии «Шостакович. Жизнь и творчество» говорит о сдержанности музыкантов по отношению к этому сочинению, однако М. Якубов в предисловии к изданию сонаты (Якубов, 1999: Предисловие к изданию) отмечает: Хентовой приведены лишь негативные высказывания, в то время как А. Алексеев, используя те же источники цитирования отзывов, пишет, что «большинство оценивало произведение высоко».

Спустя несколько дней после открытой премьеры, 13 июня 1943 года, была подписана корректура издания. Осенью соната была

¹⁰ В программу авторского вечера наряду с сонатой был включен фортепианный квинтет g-moll и премьерное исполнение Шести романсов для баса и фортепиано, посвященных В. Шебалину.

опубликована в Москве под опусом 64. Здесь необходимо отметить следующее:

- Шостакович никогда не придавал особого значения последовательной нумерации опусов. Из-за приблизительного составления композитором списков сочинений хронология их создания была нарушена. Самый первый эскиз сонаты был отмечен Шостаковичем как opus 63 (это следующий опус после Шести романсов opus 62), опубликован как opus 64, а сейчас соната существует под opus'ом 61 – так по просьбе Шостаковича отметил это сочинение Е. Садовников при составлении справочника. Из этого могло бы следовать, что соната написана до романсов, а между ней и Симфонией № 8 была написана музыка к спектаклю «Отчизна» и фильму «Зоя», но истинный порядок иной.
- Якубов предполагает, что между чистовиком и подписанным к печати экземпляром есть еще одна рукопись. Это предположение возникло при сопоставлении этих двух экземпляров: были выявлены разночтения, наличие которых могло бы быть в некоем промежуточном тексте. К тому же, существовали еще страницы с записью фрагментов сонаты (в частности, две страницы, подаренные Шостаковичем М. Шагинян – этот факт известен из ее дневника).

В сентябре 1943 года состоялась встреча Д. Шостаковича и И. Соллертинского¹¹. Соната произвела на Соллертинского сильное впечатление; он отметил, что данное сочинение *«бесконечно выше всей остальной фортепианной музыки, которую он писал»* (Цит. по: Якубов, 1999: Предисловие к изданию). Однако, в целом картина отзывов этого полугодия весьма контрастна. *«Музыка тощая, ... почти голодная»*¹², *«не открывает новой грани личности Шостаковича»*, *«...суровый стиль сонаты требует звука большей звучности, нежели фортепианный»*¹³, *«Произведение подтверждает общее представление, что Шостакович – большой мастер. Форма – и какая прекрасная! – зримо возникает со страниц и просто ошеломляет Вас... Я не знаю ни одного композитора, который мог бы сравниться с Шостаковичем в разнообразии и великолепии музыки»*¹⁴. Э.Г. Гилельс в обсуждении сочинения отметил: *«двухголосная соната свидетельствует больше об удивительной технике Шостаковича, чем о глубине мысли, которая так характерна*

¹¹ Соллертинский прибыл в Москву 21 сентября 1943 года и остановился у Шостаковича.

¹² Одна из первых американских рецензий. Генри Саймонд, сентябрь 1943 года. В сентябре 1943 года Вторая соната прозвучала в Америке в исполнении Веры Бродской.

¹³ Отзыв о сонате в «Нью-Йорк геральди триб'юн», 30 ноября 1943 года.

¹⁴ Р. Бэгар, «Уорлд телеграм». (Цит. По: Якубов, 1999: Предисловие к изданию).

для его последних симфоний», однако, позднее соната вошла в его репертуар и была записана.

Особую и, возможно, решающую роль в дальнейшей судьбе сочинения сыграла М.В. Юдина, которая сразу же включила сонату в свои концертные программы, и впоследствии дважды записала ее¹⁵.

Анализ

Сосредоточенное, вдумчивое, скорбное сочинение, «...не рассказ, а разговор с самим собой; чувство высказано вполголоса и как будто больше для себя, чем для слушателя»¹⁶. Целое произрастает из начального тематического «ядра» – из терцового мотива d – h, элемента главной партии первой части. В свою очередь, первая часть становится «ядром» для цикла в целом. Второй части отведена роль интермеццо. Финал сонаты становится философской вершиной цикла.

Главная партия первой части выкристаллизовывается из терцовых мотивов трех звеньев секвенции, заложенных во вступительных тактах сонаты: на каждую долю внутри этого трехтакта попадает пониженная первая ступень тональности звена секвенции и тоника каждого звена. Таким образом, в мелодическом соотношении этих долей наблюдается терцовая интонация – b-g, fis-dis, d-h. Повторение последней терцовой интонации двумя октавами ниже – начало главной партии. В рамках заданной трехдольности мы можем услышать двудольные мотивы.

Некоторые исследователи сонаты характеризуют главную партию первой части как лирическую. На мой взгляд, здесь господствуют строгость, воля, затаенный импульс, скрытая энергия, маршевость (в дальнейшем она проявится более ярко и станет основой развития всей части). В сопровождении темы можно наблюдать скрытое двухголосие. В. Дельсон отмечает здесь «*графичный, необахианский характер сопровождения*» (Дельсон, 1971: 111). К ладовым особенностям первой части можно отнести одновременность двух вариантов ступеней – пониженного и натурального¹⁷.

Побочная партия (репризная трехчастная форма, лидийский Es-dur) – утверждение марша. Преобладающие состояния – пронзительность, бескомпромиссность, жесткость. Средний раздел побочной партии – настороженный, приглушенный по характеру. Полутоновая линия в правой руке возникает на основе прежнего маршевого сопровождения, но аккордовое сопровождение здесь звучит более остро, коротко. При возвращении марша Es-dur возникает самостоятельная линия в басу.

¹⁵ Годы записи - 1948 и 1960.

¹⁶ Соловцов А. (Цит. по: Данилевич, 1965: 67)

¹⁷ Дельсон отмечает родство с главной партией 5-ой симфонии – понижение восьмой ступени, принцип «несмыкания» октав. (Дельсон, 1971: 111).

Разработка – L'istesso tempo – представляет собой два раздела (некоторые исследователи определяют форму первой части как сонатную с эпизодом вместо разработки). Первый раздел – разработка материала экспозиции, второй – ложная реприза в B-dur, с возвращением трехдольности (предыдущий раздел четырехдольный). Просветленный B-dur сменяется зловецим g-moll, подготавливающим репризу.

Реприза динамизированная; охватывает большой диапазон, тема дублируется в верхних голосах, что создает ощущение борьбы и сопротивления. Кульминацией первой части является проведение побочной и главной тем в одновременном политональном звучании – каждая из тем сохраняет свою тональность (побочная тема прозвучит в Es, главная – в h). Затем вторгается F – dur, который сменяется контрастным звучанием темы среднего раздела побочной партии (Piu mosso, F-dur, piano).

Кода (поначалу она кажется новой разработкой) возвращает состояние скрытой энергии, напряжения. Это некая инерция, заставляющая вновь и вновь обращаться к элементу главной темы. Прервать, остановить это движение может лишь вторгающаяся неумолимая, «механическая» сила – акцентированные аккорды forte.

Вторая часть (простая трехчастная форма) – Largo, своеобразная интермедия цикла, постоянный процесс гармонических превращений – гибкий, естественный, причудливый. Часты авторские указания: raso accelerando, ritenuto, a tempo, piu mosso. Некоторые исследователи отмечают черты вальсовости (в частности, Дельсон проводит параллели с Шопеном в выражении скорбных раздумий средствами танцевальных структур).

В этой части мы можем обнаружить скрытые тематические связи с первой частью сонаты. Е. Овчинников отмечает: *«в фигурации сопровождения главной темы в начале ее как бы «рамкой» движения был интервал септимы, образуемый двумя восходящими квартовыми ходами. В первых тактах мелодии средней части сонаты возникают очертания, очень напоминающие...рисунок в первой части. Происходит лишь смена самого порядка в интервальном движении – ...на кварту вниз, ...на септиму вверх»* (Овчинников, 1968). В четвертом такте части можно услышать интонации вступительного мотива главной партии.

После «застывшего» эпизода **Meno mosso** (C-dur pianissimo) – возвращение в репризу, более теплую в своем колорите и более свободную в фактурном варианте. Далее – угасание, диссонирующая тоника в конце.

Третья часть – тема с вариациями. Часть музыкального материала была взята Шостаковичем из довоенных набросков к симфонии, которая должна была быть посвящена событиям в Советском Союзе в конце 30-х годов. В этой части сонаты используется монограмма DSCH. Среди

ладовых особенностей отметим фригийский лад (II пониженная), а также пониженные IV, IX ступени.

Главная тема сочетает в себе черты песенности, лирики и маршевого начала. Первое проведение темы изложено одногласно; внутри самой темы уже наблюдается вариационность: 9 тактов темы, 10 тактов вариации на тему, 11 тактов второй вариации на тему.

В первых двух вариациях тема неизменна, третья вариация (*Piu mosso*) возникает как вариант второй. Затаенная тема разделяется басом на группы из трех нот. Далее тема переходит в нижний регистр, звучит уже без пауз – ровными восьмыми *staccato*. Четвертая вариация (*Tempo I*) основана на регистровом сопоставлении элементов темы. Переменность метра, появившаяся в этой вариации, будто готовит переход от четырехдольности (предыдущие вариации) к трехдольности (*Allegretto con moto*). В пятой вариации *Allegretto con moto* тема приобретает новые черты – меняется тональность (f-moll), характер. Контрапунктом к теме, изложенной восьмыми, прозвучит фрагмент темы в увеличении, а кульминационной точкой вариации станет проведение темы в увеличении параллельными секстами. Шестая вариация строится на политональном каноне (в уменьшенную октаву) разбитой на элементы темы. Седьмая вариация *Poco meno mosso* заставляет вспомнить о первой части и тематическом «ядре» – в пунктирной линии из верхних звуков образуются малотерцовые интонации (скрытое двухголосие). Восьмая вариация *Adagio* – кульминационный раздел, охватывающий почти весь фортепианный диапазон, масштабный, неумолимый, суровый, напоминающий чакону Баха. Здесь снова возвращается трехдольность. В нижнем регистре проходит тема в увеличении, тематическая линия в правой руке взбирается ввысь, захватывая новое пространство, регистры. Первое просветление в этой части – появление Н - dur с интонациями темы в среднем голосе.

Кода финала (*Moderato*, но не такое, как в начале, более обреченное и сдержанное в смысле темпа (♩ – 104, а не 120) – своеобразная арка к первой части.

Интерпретации

Можно говорить, что история интерпретации сонаты начинается с М.В. Юдиной – Личности, определившей во многом судьбу этого сочинения и сразу включившей сонату в свой репертуар.¹⁸ Концептуальные решения своей интерпретации сонаты, записанной в 1948 году, пианистка доводит до своего рода апогея в исполнении 1965 года, представляя сочинение как единое целое, в котором торжествуют глубокая

¹⁸ Также в 1943 году соната исполнялась в Америке Верой Бродской.

философия, суровость и аскетизм. Именно поэтому я предложу рассмотреть подробно запись 1965 года.

В интерпретации М. Юдиной поражает единство развития и замкнутость цикла внутри своеобразной «арки», выстроенной исполнительницей. Музыкальный материал коды третьей части сонаты (Moderato \downarrow - 104), напоминающий по фактуре первую часть, предстает в интерпретации Юдиной возвращением к «исходной точке» развития сочинения. Она намеренно меняет авторское указание темпа (это зафиксировано в интерпретациях и 1948, и 1965 годов) на более быстрый. Авторское пожелание Moderato \downarrow – 104 для коды финала заменено исполнительницей на \downarrow – 155 – на темп, превышающий авторское указание темпа даже в первой части (Allegretto \downarrow – 144).

Главная партия первой части представляется слушателю как единое, иногда неумолимое движение, в котором сопровождению из шестнадцатых нот отведена роль «путеводной нити», а все тематические события происходят как бы вокруг нее. Динамические изменения минимальны, однако складывается ощущение неотвратимого приближения катастрофы.

Во второй части сонаты Юдина отказывается от авторского указания педали – это снова выявлено в обеих интерпретациях. В первых тактах этой части она не использует педаль. Гибко показывая альтерированные изломы линий, она подводит нас к эпизоду *Meno mosso C-dur*, который становится в этой части центральным – светлым, масштабным, объемным, почти невесомым, и тонально определенным. Кажется, что все предыдущее развитие причудливых линий, наконец, приводит слушателя к гармонии, примирению, успокоению. Реприза второй части зазвучит *molto rubato*, постепенно угасая и растворяясь.

Начало финала сонаты метро-ритмически свободно, тема появляется будто бы из тишины. Юдина подчеркивает болезненность главной темы, возникающие мелодические вершины *es* и *h*. В первой вариации появляется строгость, во второй тема становится сродни «навязчивой мысли», подсказывая слушателю дальнейшую перспективу развития – ожидание катастрофы. Третья вариация *Piu mosso* вызывает вопрос о выборе темпа. Предложенный Юдиной темп иногда скрывает штрихи *staccato*, превращая три восьмых ноты в более длинные по штриху, почти *legato*. Тот же вопрос относительно темпа и штриха возникнет и в вариации *f – moll (Allegretto con moto)*. В этой же вариации *f-moll* мы встретим неожиданное прочтение проведения темы в *C-dur* (с секстами в левой руке). Юдина акцентирует третью долю (сексту) в левой руке, хотя автор предполагал акцент на второй доле (бас) такта, о чем свидетельствуют указания в нотах.

В кульминационной вариации *Adagio* исполнительница выбирает подвижный темп. При авторском указании *Adagio* \downarrow – 72, Юдина выбирает \downarrow – 85, подчеркивая в этом темпе трехдольность. Вероятно,

она руководствовалась желанием сохранить целостность формулы в партии левой руки. Особенная проникновенность в сочетании с мерностью движения найдена Юдиной при появлении *Н – dur* с интонациями темы в среднем голосе. Выбранный в коде темп (\downarrow – 155, вопреки авторскому указанию 104) выдержан почти до конца. Последние пять тактов финала представляют собой *Meno mosso*. Художественное впечатление, производимое данной интерпретацией, огромно.

Интерпретация Эмиля Гилельса поражает цельностью, выстроенностью, масштабностью, трагедийной силой. Кажется, с первых тактов сонаты ощущается некий вектор развития, который неумолимо ведет к кульминационной точке всего цикла в финале сонаты. Выбранный Гилельсом темп первой части может показаться весьма подвижным, но Эмиль Григорьевич знал авторскую интерпретацию, и, полагаю, был близок к ней.

Побочная партия является итогом предыдущего развития – во многих же других исполнениях побочная партия выглядит новым эпизодом, в котором меняется темп и характер. Весьма интересна в интерпретации Гилельса разработка сонаты, симфоничная, разнообразная в тембровом отношении и точная в штриховом. Подготовка репризы и кульминационная точка первой части в интерпретации Гилельса напоминают масштабное трагическое звучание динамизированной репризы I части Седьмой симфонии Шостаковича.

Вторая часть интересна контрастом главной темы – свободной, естественной, нереальной, сохранившей черты вальсовости – и более объективного эпизода *Meno mosso*, пугающего застывшим, «неживым» состоянием.

Финал сонаты – гибкое, естественное сочетание маршевости и лирического начала. Гилельс подчеркивает ладовые особенности темы, показывает скрытое двухголосие. Он объединяет вариации в несколько блоков, каждый из которых лишь готовит кульминацию, но не приводит к кульминационной точке – этот «надлом» каждый раз становится новой точкой отсчета в подготовке главной кульминации. Восьмая вариация передает зыбкое состояние, состояние «перед событием»; она не становится состоянием забвения (как, в частности, в интерпретации Ашкенази), чем еще больше скрепляет цикл вариаций – ведь именно она приводит к кульминационному разделу. *Adagio* – жестокое изложение факта, без эмоций, без пафоса. Возникающий следом *Н – dur* – противопоставление нечеловеческому.

Интерпретация Валерия Воскобойникова произвела на меня большое впечатление. Его взгляд на это сочинение будто бы отрицает сложившиеся традиции исполнения сонаты. Кажется, что исполнитель не пытается выстроить концепцию, а все происходящее в этой музыке рождается само и является столь же логичным, сколь привычный мыслительный процесс. Он не ищет контрастов между партиями и

эпизодами, не расцвечивает графику композитора многообразием красок. Главные средства выразительности – ровность и строгость, ясность линий, минимальное использование педали, единое (во всем цикле) эмоциональное состояние. Возникает ощущение состояния рефлексирующего человека, полностью отрешенного, погруженного в себя. Подобная рефлексия воспринимается скорее как отсутствие «контакта» с окружающим миром. Трактовка некоторых эпизодов сонаты вызвала ассоциации с образом Юродивого из оперы Мусоргского – «неконтактного» человека, существующего в своем пространстве.

В первой части, на мой взгляд, сопровождение темы могло бы быть всегда на нюанс тише. Иногда фактура становится более привлекательной для внимания слушателя, нежели сама тема. Однако исполнитель делает это намеренно – во всех проведениях баланс темы и сопровождения именно такой. Иногда Воскобойников приносит в жертву авторские указания смены динамических нюансов. К примеру, в эпизоде *Roso più mosso* (побочная партия) вторая побочная тема звучит не *piano*, как просит автор, а примерно в том же нюансе, что и предыдущий музыкальный материал. Вероятно, это сделано с намерением «оттенить» заключительную партию, в которой возникает особый мечтательный колорит (особую краску здесь добавляет правая педаль – ведь это этого весь главный раздел звучит достаточно сухо, педаль почти не используется). Кстати, и изменения темпа в эпизоде *Roso più mosso* по отношению к главному разделу не наблюдается.

Разработка (*L'istesso tempo*) выглядит очень целостной и интересной. Экономное использование педали на протяжении всей части придает в ее финале особую краску. Единственный такт, в котором педализация вызвала вопрос – третий такт от конца. Авторский замысел, о котором можно судить из указаний в нотах (аккорды *staccato* на каждую долю, выписанные восьмыми) разрушают связанные педалью аккорды на второй и третьей доле этого такта.

Вторая часть сонаты звучит достаточно подвижно, но это выглядит логичным, не придает суеты и не лишает общего на весь цикл состояния рефлексии, хотя по обыкновению в интерпретациях различных исполнителей темпы выбираются более сдержанные. Главным средством выразительности в этой части Воскобойников выбирает ровность. Часто в интерпретациях второй части можно услышать отражение авторского указания *rubato* практически с первой ноты. Не всегда это выглядит убедительно и оправданно, так как «ломает» музыкальную мысль, графику мелодической линии. Соответствие авторскому указанию, которое выглядело бы убедительно, найдено, пожалуй, в единичных случаях.

Эпизод *Meno mosso* звучит очень интересно. Негаснущие октавы в верхних голосах в сопровождении коротких аккордов *staccato* создают новый, масштабный, и при этом почти невесомый образ. Линии

тридцать вторых нот в репризе (своеобразный «мост», связь между двумя разными сферами) исполнитель растягивает во времени. Воскобойников по-прежнему экономен в использовании педали.

В финале сонаты тема, на мой взгляд, звучит очень отрывисто. Уже в следующем проведении темы мера этой «отрывистости» благодаря использованию педали выглядит более органично.

Во всех известных мне интерпретациях план развития этой части выглядит несколько иначе, нежели у Воскобойникова. Вариация-интермедия, которая возникает перед главной кульминацией всего цикла, в традициях исполнения возникает как временное отступление и ожидание чего-то. Она достаточно выдержанная по своему состоянию. Воскобойников предлагает иную трактовку этой вариации, которая является следующим продолжающим звеном в цепи развития и приводящим непосредственно к кульминации. В его интерпретации этого материала возникает боязнь предстоящего события, волнение, ожидание угрозы. Следующая вариация звучит не столь ярко в динамическом отношении, но весьма разнопланово в полифоническом развитии, колоритах и тембрах. Выбор темпа для кульминационной вариации, на мой взгляд, очень убедителен. Темп не медленный, он не разрушает логику построения фраз и позволяет воспринимать кульминацию целостно.

Должна отметить, что взгляд Воскобойникова на это сочинение стал для меня во многих отношениях открытием. В обращении к этой интерпретации я вспоминала слова Марии Гринберг об игре самого Шостаковича: *«играет философски обобщенно и трагично в античном смысле слова»*.

Интерпретация Алексея Любимова представляет собой интересную концепцию. В особенности обращает на себя внимание вторая часть цикла, представленная очень хрупкой и светлой. Темп второй части достаточно подвижен, но очень естественен, не вызывает суеты. Любимов использует минимум *rubato* в начале, что позволяет слушателю охватить длинную линию, представить ее в своем сознании. Найденные звуковые краски в эпизоде *Meno mosso* поистине хрустальные, сказочны. В этом эпизоде Любимов явственно сопоставляет противоположные миры – хрупкое пространство первого восьмитакта и теплое, живое, более реальное звучание музыкального материала в последующих восьми тактах.

В первой и третьей частях сонаты найдены интересные оркестровые колориты. В главной партии первой части исполнитель предлагает большое количество событий в коротких фразах, меняя на короткое время звучание темы, придавая ему неожиданно лирическую природу, или исполняя элементы фразы более свободно. Побочная партия звучит пронзительно и остро, очень целостная и симфоничная разработка.

В финале сонаты есть ряд особенно интересных находок, в частности, облик вариации *f-moll* и политональный канон, каждая из

реплик которого имеет свой характер, свою интонацию. Интересную окраску в первой вариации приобретает второе предложение темы с выдержанным на педали басом *cis*. Мерный, масштабный образ создается исполнителем в вариации *Poco meno mosso*, который контрастирует с последующим *Adagio*, звучащим очень сухо, почти без использования педали. Темповое решение в коде соответствует темпу начала третьей части – *Moderato (con moto)* ♩- 120.

Вторая фортепианная соната Д. Шостаковича присутствует в дискографии таких музыкантов, как В. Ашкенази, Б. Берман, Э. Гилельс, Е. Королев, А. Любимов, Е. Леонская, Т. Николаева, Б. Петрушанский, В. Постникова, М. Пресслер, А. Ведерников, В. Виардо, М. Воскресенский, М. Юдина, И. Худoley. К сожалению, в рамках данной работы мы не сможем рассмотреть множества выдающихся интерпретаций. Я надеюсь лишь на то, что данный материал станет импульсом к самостоятельному постижению философского мира сонаты и дальнейшему сценическому воплощению сочинения, которое на сегодняшний момент сложно назвать репертуарным.

Список использованной литературы

- Волков С. (2005). *Шостакович и Сталин. Художник и царь*. М. 640 с.
- Воскобойников, В. (2005). «О самом любимом и дорогом. О самых любимых и дорогих (воспоминания о Генрихе Густавовиче Нейгаузе)». Сб. Волгоград-фортепиано 2004. Петрозаводск.
- Воскобойников, В. Доклад «Шостакович - пианист и его фортепианное творчество» (не опубликован).
- Дельсон, В. (1973). *Интерпретация фортепианных произведений Шостаковича*. Кн. Музыкальное исполнительство, Выпуск 8. М.
- Дельсон В. (1971). *Фортепианное творчество Д.Д. Шостаковича*. М. 247 с.
- Дигонская, О. (2007). *История одного заблуждения: о Второй сонате для фортепиано. Кн. Д. Шостакович. Исследования и материалы. Вып. 2*. М: DСH.
- Данилевич, Л. (1965). *Наш современник. Творчество Шостаковича*. М. 329 с.
- Кудряшов, А. Ю. (2006). *Теория музыкального содержания*. СПб, Лань. 432 с.
- Макаров, Е. (2001). *Дневник. Воспоминание об учителе – Д. Д. Шостаковиче*. М., 58 с.
- Мейер, К. (1998). *Шостакович. Жизнь, творчество, время*. СПб. 559 с.
- Монсенжон, Б. (2003). *Рихтер Дневники. Диалоги*. М., Классика XXI. 480 с.
- Музыкальный словарь Гроува*. (2001). М.: Практика. Объем 68,5 бум.л.
- Нейгауз, Г. (2000) *Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи*. М. 432 с.
- Овчинников, Е. (1968) *Вторая фортепианная соната Шостаковича (трактовка сонатно-циклической формы)*. Кн. *Вопросы теории музыки*, М.
- Письма к другу*. (1993). Шостакович – Гликману. М. DСH – СПб Композитор. 336 с.

Хентова, С. (1986). *Шостакович. Жизнь и творчество. Ленинград, Советский композитор.*, Т.1 - 543 с.,Т.2 – 623 с.

Шостакович, Д. (1980). *О времени и о себе*. М. 374 с.

«Шостакович-Urtext» (2006). ГММК им. Глинки. М. 571 с.

Шостакович – 100 лет со дня рождения. (2006). Буклет, подготовленный МГК им. Чайковского. М.

Юдина, М. (1997). *Дмитрий Дмитриевич Шостакович (К шестидесятилетию композитора)* «Музыкальная академия». № 4. С. 110–111.

Якубов, М. (1999). *Предисловие к изданию «Соната № 2 для рояля»*. DСH.

Д. ШОСТАКОВИЧ. СОНАТА БР. 2 ЗА КЛАВИР. ИСТОРИЈА СТВАРАЊА. АНАЛИЗА. ТУМАЧЕЊА

Тарасова Елена Геннадьевна

Дмитриј Шостакович је компоновао Другу клавирску сонату 1943. године, после десетогодишње паузе у коришћењу клавира. Соната је посвећена сјећању на професора Л. Николајева. Лична исповјест Шостаковича, који је дубоко забринут због одласка свог учитеља, претвара се у монолог великих размјера, одражавајући и расположење ратног времена и размишљања о судбини човјечанства. Личне и људске трагедије постају феномени истог реда.

Кључне ријечи: Дмитриј Шостакович, соната, клавир.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

78(082)

НАУЧНИ скуп "Савремено и традиционално у музичком
стваралаштву" (3 ; 2021 ; Источно Сарајево)

Савремено и традиционално у музичком стваралаштву. 3 :
зборник радова са научног скупа одржаног 9-11. децембра 2021.
године / [главни уредник Предраг Боковић]. - Источно
Сарајево : Музичка академија Универзитета, 2022 (Источно
Сарајево : Копикомерц). - 271 стр. : илустр., ноте ; 24 cm

На врху насл. стр.: Универзитет у Источном Сарајеву. - На насл.
стр.: Дани Војина Комадине. - Текст ћир. и лат. - Текст на срп. и
рус. језику. - Тираж 100. - Напомене и библиографске
референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978-99976-902-6-5

1. Дани Војина Комадине (3 ; 2021 ; Источно Сарајево)

COBISS.RS-ID 136885249