

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
УЗБЕКИСТАНА**

МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ УЗБЕКИСТАНА

Государственная консерватория Узбекистана

Кафедра “Оркестровых инструментов”

5150700 – Инструментальное исполнительство (Труба)

Мухаммадиев Шохжахон Дилмурадович

**“Роль концерта для трубы и фортепиано с
оркестром Д.Д. Шостаковича”**

Для получения степени бакалавра

Выпускная квалификационная работа

Научный руководитель:
Абдуллаев Фарход Рустамович

Ташкент-2018

Содержание

	ВВЕДЕНИЕ	3
I глава	Творческий путь и черты стиля Д.Д. Шостаковича	6
1.1.	Вехи творческого пути	7
1.2.	Черты музыкального стиля	18
II глава	Роль концерта для трубы и фортепиано с оркестром Д.Д. Шостаковича	27
2.1.	История создания музыкального инструмента трубы и особенности его исполнения	27
2.2.	Особенности жанра и формы	40
2.3	Исполнительский анализ концерта для трубы и фортепиано с оркестром	46
	ЗАКЛЮЧЕНИЕ	57
	СПИСОК использованной литературы	59

Введение

Музыкальная культура Узбекистана переживает сегодня период возрождения. Важную роль в этом играет не только национальное наследие, но и высокие художественно ценные образцы, мирового классического искусства, заключающие в себе духовное богатство, и соответственно огромное притяжение. «Мы мобилизуем все силы и возможности нашего государства и общества для того, - подчеркнул Президент нашей страны Шавкат Мирзиёев – чтобы наша молодёжь обладала самостоятельным мышлением, высоким интеллектуальным и духовным потенциалом, ни в одной сфере не уступала своим сверстникам из других стран была счастлива и уверена в своём будущем.»¹.

Узбекское музыкально – исполнительское искусство, и в частности, на трубе в жесткой конкурентной борьбе на престижных занимают призовые места на Международных конкурсах, не в чём не уступая своим сверстникам из других стран. Чтобы занять достойное место в мировом музыкальном сообществе, необходимо глубоко знать произведения, которые принадлежат мировым композитором – исполнителям. В ряд таких музыкантов следует отнести русского композитора, пианиста, дирижёра и педагога Дмитрия Дмитриевича Шостаковича (1906 – 1975), в частности его оркестрово-инструментальные сочинения, а также Концерт для трубы и фортепиано с оркестром.

Цель исследования – раскрыть духовное содержание оркестрово-инструментальное творчество и Концерта для трубы и фортепиано с оркестром, предложить способы индивидуального художественного исполнения этого сочинения на основе личного опыта. Сформулированная цель определила задачи исследования:

¹ Мирзиёев Ш. Мы все вместе построим свободное, демократическое и процветающее государство Узбекистан. Т. 2016 с.40.

- ✓ Изучить творческий путь композитора;
- ✓ Разобрать Концерт для трубы и фортепиано с оркестром;
- ✓ Найти художественно убедительные исполнительские средства звукового воплощения Концерт для трубы и фортепиано с оркестром;
- ✓ Ознакомиться с научной литературой о творчестве композитора;
- ✓ Проанализировать аудио и видео записи исполнителей Концерт для трубы и фортепиано с оркестром;
- ✓ Обобщить результаты работы в выводах и рекомендациях.

Объект использования: оркестрово-инструментальное творчество и Концерт для трубы и фортепиано с оркестром Шостаковича, как артефакт мировой музыкальной культуры.

Предмет исследования: исполнительский анализ Концерт для трубы и фортепиано с оркестром, в аспекте звукового воплощения художественной идеи Шостаковича, актуализация его музыки для современного слушателя в широком его понимании.

Научная разработанность проблематики находится в стадии своего становления, хотя высокая духовность и интеллектуализм музыки этого гения требуют осмысления и глубокого научного изучения. Ценным источником исследования послужили труды музыковедов Л. О. Акопян, С. Волков, Т. Н. Грум-Гржимайло, Л. В. Данилевич, О. Дворниченко, Д. В. Житомирский, Н. С. Миловидова, Л. В. Михеева, Г. А. Орлов, В. О. Петров, М. Сабина, С. М. Хентова. Опираясь на суждения о музыке Шостаковича, автор стремился создать свою собственную концепцию работы, для которой требовалась обратиться к сочинениям композитора.

Из отбора источников очевидно, что творчество Шостаковича, характеризуется глубокой внутренней целостностью стиля и взаимосвязью сочинений разных форм и жанров. В связи с этим возникла необходимость погружения в события творческой жизни композитора, раскрытия тайны

художественного процесса, и, соответственно, выбора следующей структуры работы, включающий Введение, две главы, Заключение, список литературы.

В первой главе «Творческий путь и черты стиля Д.Д. Шостаковича», содержащей две взаимосвязанных раздела «Вехи творческого пути», «Черты музыкального стиля», выявляются особенности творческой личности и раскрываются принципы и условия его тяготения к высоким художественным ценностям, к проблеме нравственных и этической сфере человеческой личности.

Во второй главе наше внимание сконцентрировано на Концерт для трубы и фортепиано с оркестром. В этой главе имеется три раздела. Первый – «История создания музыкального инструмента трубы и особенности исполнения» рассказывает об истории создания музыкального инструмента и исполнения. Второй раздел именуется «Особенности жанра и стиля» освещает интересы композитора в его отношении в данному жанру. Третьей раздел называется «Исполнительский анализ концерта для трубы и фортепиано с оркестром», в нём анализируется Концерт, изучается музыкальный язык, форма своеобразие жанра, соотношения солиста и оркестра, предлагаются несколько рекомендации на основе личного опыта.

В работе применяются исторически сложившиеся методы исследования, такие как сравнительно – типологический, структурный, комплексный. Это помогло создать целостное представление о Концерта для трубы и фортепиано с оркестром, как одном из ярких достижений мировой музыкальной культуры и действенным средством духовного воспитания и развития личности современного музыканта – исполнителя и слушателя. В этом выражается научное и практическое значение настоящего исследования.

ГЛАВА 1. ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ И ЧЕРТЫ СТИЛЯ Д.Д. ШОСТАКОВИЧА

Д. Шостакович — классик музыки XX в. Ни один из ее великих мастеров не был так тесно связан с трудными судьбами своей родной страны, не сумел с такой силой и страстью выразить кричащие противоречия своего времени, оценить его суровым нравственным судом. Именно в такой сопричастности композитора боли и бедам своего народа и заключено основное значение его вклада в историю музыки века мировых войн и грандиозных социальных потрясений, каких дотоле не знало человечество.

Шостакович по своей природе — художник универсального дарования. Нет ни одного жанра, где он не сказал своего веского слова. Вплотную соприкоснулся он и с тем родом музыки, который порой высокомерно третировался серьезными музыкантами. Он — автор ряда песен, подхваченных массами людей, и поныне восхищают его блестящие обработки популярной и джазовой музыки, которой он особенно увлекался в пору становления стиля — в 20-30-е гг. Но главной областью приложения творческих сил для него стала симфония. Не потому, что ему вовсе были чужды остальные жанры серьезной музыки — он был наделен непревзойденным талантом истинно театрального композитора, а работа в кинематографе доставляла ему основные средства существования. Но грубый и несправедливый разнос, учиненный в 1936 г. в редакционной статье газеты «Правда» под заглавием «Сумбур вместо музыки», надолго отбил у него охоту заниматься оперным жанром — предпринимавшиеся попытки (опера «Игроки» по Н. Гоголю) остались незавершенными, а замыслы не перешли в стадию воплощения.

1.1. Вехи творческого пути

Прадед Дмитрия Дмитриевича Шостаковича по отцовской линии - ветеринарный врач Пётр Михайлович Шостакович (1808-1871) в документах причислял себя к крестьянам; в качестве вольнослушателя окончил Виленскую медико-хирургическую академию. В 1830-1831 годах он участвовал в польском восстании и после его подавления вместе с женой, Марией-Юзефой Ясинской, был выслан на Урал, в Пермскую губернию. В 40-х годах супруги жили в Екатеринбурге, где 27 января 1845 года у них родился сын - Болеслав-Артур.

В Екатеринбурге Пётр Шостакович дослужился до чина коллежского асессора; в 1858 году семья переселилась в Казань. Здесь ещё в гимназические годы Болеслав Петрович сблизился с деятелями «Земли и воли». По окончании гимназии, в конце 1862 года, он отправился в Москву, вслед за казанскими «землевольтцами» Ю. М. Мосоловым и Н. М. Шатиловым; работал в управлении Нижегородской железной дороги, принял активное участие в организации побега из тюрьмы революционера Ярослава Домбровского. В 1865 году Болеслав Шостакович вернулся в Казань, но уже в 1866-м был арестован, препровождён в Москву и привлечён к суду по делу Н. А. Ишутина - Д. В. Каракозова. После четырёх месяцев пребывания в Петропавловской крепости он был приговорён к ссылке в Сибирь; жил в Томске, в 1872-1877 годах в Нарыме, где 11 октября 1875 года у него родился сын, названный Дмитрием, затем в Иркутске, был управляющим местного отделения Сибирского торгового банка. В 1892 году, в то время уже почётный гражданин Иркутска, Болеслав Шостакович получил право повсеместного проживания, но предпочёл остаться в Сибири.

Дмитрий Болеславович Шостакович (1875-1922) в середине 90-х годов отправился в Петербург и поступил на естественное отделение физико-математического факультета Петербургского университета, по окончании которого, в 1900 году, был принят на работу в Палату мер и весов, незадолго

до того созданную Д. И. Менделеевым. В 1902 году он был назначен старшим поверителем Палаты, а в 1906 году - заведующим Городской поверочной палаткой. Участие в революционном движении в семье Шостаковичей к началу XX века стало уже традицией, и Дмитрий не был исключением: по семейным свидетельствам, 9 января 1905 года он участвовал в шествии к Зимнему дворцу, а позже в его квартире печатали прокламации.



Дед Дмитрия Дмитриевича Шостаковича по материнской линии, Василий Кокоулин (1850-1911), родился, как и Дмитрий Болеславович, в Сибири; окончив городское училище в Киренске, он в конце 1860-х годов переселился в Бодайбо, куда многих в те годы влекла «золотая лихорадка», и в 1889 году стал управляющим приисковой конторой. Официальная пресса отмечала, что он «находил время вникать в нужды служащих и рабочих и удовлетворять их потребности»: он ввёл страхование и медицинское обслуживание рабочих, установил для них торговлю удешевленными

товарами, выстроил тёплые бараки. Его жена, Александра Петровна Кокоулина, открыла школу для детей рабочих; о её образовании сведений нет, но известно, что в Бодайбо она организовала самодеятельный оркестр, широко известный в Сибири.

Любовь к музыке унаследовала от матери младшая дочь Кокоулиных, Софья Васильевна (1878-1955): игре на фортепиано она обучалась под руководством матери и в Иркутском институте благородных девиц, а после его окончания вслед за старшим братом Яковом отправилась в столицу и была принята в Петербургскую консерваторию, где училась сначала у С. А. Малозёмовой, а затем у А. А. Розановой. Яков Кокоулин учился на естественном отделении физико-математического факультете Петербургского университета, где и познакомился со своим земляком Дмитрием Шостаковичем; сблизила их любовь к музыке. Как превосходного певца Яков представил Дмитрия Болеславовича своей сестре Софье, и в феврале 1903 года состоялась их свадьба. В октябре того же года у молодых супругов родилась дочь Мария, в сентябре 1906-го сын, названный Дмитрием, а три года спустя младшая дочь, Зоя. Дмитрий Дмитриевич Шостакович родился в доме № 2 по Подольской улице, где Д. И. Менделеев в 1906 году снял в аренду первый этаж для Городской поверочной палатки.

В 1915 году Шостакович поступил в Коммерческую гимназию Марии Шидловской, и к этому же времени относятся его первые серьёзные музыкальные впечатления: после посещения представления оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» юный Шостакович заявил о своём желании серьёзно заняться музыкой. Первые уроки игры на фортепиано давала ему мать, и по прошествии нескольких месяцев занятий Шостакович смог начать обучение в частной музыкальной школе известного в то время фортепианного педагога И. А. Гляссера.

Обучаясь у Гляссера, Шостакович достиг некоторых успехов в фортепианном исполнительстве, однако тот не разделял интерес своего

ученика к композиции, и в 1918 году Шостакович покинул его школу. Летом следующего года юного музыканта слушал А. К. Глазунов, который одобрительно отозвался о его композиторском таланте. Осенью 1919 года Шостакович поступил в Петроградскую консерваторию, где изучал гармонию и оркестровку под руководством М. О. Штейнберга, контрапункт и фугу, у Н. А. Соколова, параллельно также занимаясь дирижированием. В конце 1919 года Шостакович написал своё первое крупное оркестровое сочинение - Скерцо *fis-moll*.

На следующий год Шостакович поступил в класс фортепиано Л. В. Николаева, где среди его однокурсников были Мария Юдина и Владимир Софроницкий. В этот период сформировался «Кружок Анны Фогт», который ориентировался на новейшие тенденции западной музыки того времени. Активным участником этого кружка стал и Шостакович, он познакомился с композиторами Б. В. Асафьевым и В. В. Щербачёвым, дирижёром Н. А. Малько. Шостакович написал «Две басни Крылова» для меццо-сопрано и фортепиано и «Три фантастических танца» для фортепиано.

В консерватории учился прилежно и с особым рвением, несмотря на трудности того времени: Первая мировая война, революция, гражданская война, разруха, голод. В консерватории зимой не было отопления, плохо ходил транспорт, и многие бросали музыку, пропускали занятия. Шостакович же «грыз гранит науки». Почти ежевечерно его можно было видеть на концертах Петроградской филармонии, вновь открывшейся в 1921 году.

Тяжёлая жизнь при полуголодном существовании (консерваторский паёк был очень мал) привела к сильному истощению. В 1922 году умер отец Шостаковича, семья осталась без средств к существованию. А через несколько месяцев Шостакович перенес тяжёлую операцию, чуть не стоившую ему жизни. Несмотря на пошатнувшееся здоровье, он ищет работу и устраивается пианистом-тапёром в кинотеатр. Большую помощь и поддержку в эти годы

оказывает Глазунов, который сумел выхлопотать Шостаковичу дополнительный паёк и персональную стипендию.

В 1923 году Шостакович окончил консерваторию по классу фортепиано (у Л. В. Николаева), а в 1925 году по классу композиции (у М. О. Штейнберга). Его дипломной работой была Первая симфония. Обучаясь в аспирантуре консерватории, преподавал чтение партитур в музыкальном техникуме имени М. П. Мусоргского. По традиции, восходящей к Рубинштейну, Рахманинову и Прокофьеву, Шостакович собирался продолжить карьеру и как концертирующий пианист, и как композитор. В 1927 году на Первом Международном конкурсе пианистов имени Шопена в Варшаве, где Шостакович исполнил также сонату собственного сочинения, он получил почётный диплом. К счастью, необычный талант музыканта ещё раньше, во время своих гастролей в СССР, заметил знаменитый немецкий дирижёр Бруно Вальтер; услышав Первую симфонию, Вальтер немедленно попросил Шостаковича прислать партитуру ему в Берлин; зарубежная премьера симфонии состоялась 22 ноября 1927 года в Берлине. Вслед за Бруно Вальтером Симфонию исполняли в Германии - Отто Клемперер, в США - Леопольд Стоковский (американская премьера 2 ноября 1928 г. в Филадельфии) и Артуро Тосканини, тем самым сделав русского композитора знаменитым.

В 1927 году произошли ещё два значительных события в жизни Шостаковича. В январе в Ленинграде побывал австрийский композитор Нововенской школы Альбан Берг. Приезд Берга был обусловлен российской премьерой его оперы «Воцтек», что стало огромным событием в культурной жизни страны, а также вдохновило Шостаковича приняться за написание оперы «Нос», по повести Н. В. Гоголя. Другим важным событием явилось знакомство Шостаковича с И. И. Соллертинским, который во время своей многолетней дружбы с композитором обогащал Шостаковича знакомством с творчеством великих композиторов прошлого и настоящего.

Тогда же, в конце 1920-х и начале 1930-х гг., были написаны следующие две симфонии Шостаковича - обе с участием хора: Вторая («Симфоническое посвящение Октябрю», на слова А. И. Безыменского) и Третья («Первомайская», на слова С. И. Кирсанова). В 1928 году Шостакович знакомится с В. Э. Мейерхольдом в Ленинграде и по его приглашению некоторое время работает в качестве пианиста и заведующего музыкальной частью Театра имени В. Э. Мейерхольда в Москве. В 1930-1933 годах работает заведующим музыкальной частью Ленинградского ТРАМа (ныне-театр «Балтийский дом»).

Его опера «Леди Макбет Мценского уезда» по повести Н. С. Лескова (написана в 1930-1932 годах, поставлена в Ленинграде в 1934-м), первоначально принятая с восторгом, уже просуществовав на сцене полтора сезона, подверглась разгрому в советской печати (статья «Сумбур вместо музыки» в газете «Правда» от 28 января 1936 года).

В том же 1936 году должна была состояться премьера Четвёртой симфонии - произведения значительно более монументального размаха, чем все предыдущие симфонии Шостаковича, сочетающего в себе трагический пафос с гротеском, лирическими и интимными эпизодами, и, возможно, долженствовавшего начать новый, зрелый период в творчестве композитора. Шостакович приостановил репетиции Симфонии перед декабрьской премьерой. Четвёртая симфония была впервые исполнена только в 1961 году.

В мае 1937 года Шостакович закончил Пятую симфонию - произведение, драматический характер которого, в отличие от предыдущих трёх «авангардистских» симфоний, внешне «спрятан» в общепринятую симфоническую форму (4 части: с сонатной формой первой части, скерцо, адажио и финалом с внешне триумфальным концом) и другие «классические» элементы. Премьеру Пятой симфонии Сталин на страницах «Правды» комментировал фразой: «Деловой творческий ответ советского художника на справедливую критику».

С 1937 года Шостакович вёл класс композиции в Ленинградской консерватории. В 1939 году он стал профессором. 5 ноября 1939 года состоялась премьера его Шестой симфонии. Находясь в первые месяцы Великой Отечественной войны в Ленинграде (вплоть до эвакуации в Куйбышев в октябре), Шостакович начал работать над 7-й симфонией — «Ленинградской». Симфония была впервые исполнена на сцене Куйбышевского театра оперы и балета 5 марта 1942 года, а 29 марта 1942 года в Колонном зале московского Дома Союзов. 19 июля 1942 Седьмая симфония (впервые) прозвучала в США под управлением Артуро Тосканини (радиопремьера). И наконец, 9 августа 1942 симфония была исполнена в блокадном Ленинграде. Организатором и дирижёром выступил дирижёр Большого симфонического оркестра Ленинградского радиокомитета Карл Элиасберг. Исполнение симфонии стало важным событием в жизни сражающегося города и его жителей.

Через год Шостакович написал Восьмую симфонию (посвящена Мравинскому), в которой отдал дань неоклассицизму — III её часть написана в жанре барочной токкаты, IV — в жанре пассакалии. Эти две части как образец специфически «шостаковичевского» преломления жанра до сих пор остаются наиболее популярными в Восьмой симфонии. В 1943 году композитор переехал в Москву и до 1948 года преподавал композицию и инструментовку в Московской консерватории (с 1943 года профессор). У него обучались В. Д. Биберган, Р. С. Бунин, А. Д. Гаджиев, Г. Г. Галынин, О. А. Евлахов, К. А. Караев, Г. В. Свиридов (в Ленинградской консерватории), Б. И. Тищенко, А. Мнацакяян (в аспирантуре Ленинградской консерватории), К. С. Хачатурян, Б. А. Чайковский, А. Г. Чугаев.

Для выражения своих сокровенных идей, мыслей и чувств Шостакович использовал жанры камерной музыки. В этой области им были созданы такие шедевры как Фортепианный квинтет (1940), Второе фортепианное трио (памяти И. Соллертинского, 1944; Сталинская премия, 1946), Струнные

квартеты № 2 (1944), № 3 (1946) и № 4 (1949). В 1945 году, после завершения войны, Шостакович написал Девятую Симфонию.

В 1948 было опубликовано постановление Политбюро в котором Шостакович, наряду с другими советскими композиторами, был обвинён в «формализме», «буржуазном декадентстве» и «пресмыкательстве перед Западом». Шостакович был обвинён в профнепригодности, лишён звания профессора Московской и Ленинградской консерваторий и уволен. Главным обвинителем был секретарь А. А. Жданов. В 1948 году композитор написал вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии», но оставил его в столе (в стране в это время развернулась кампания по «борьбе с космополитизмом»)[28]. Написанный в 1948 году Первый скрипичный концерт также не был тогда опубликован. В том же 1948 году Шостакович начал писать не предназначенную для публикации сатирическую пародийную музыкальную пьесу «Антиформалистический раёк» на собственный текст, где высмеивал официальную критику «формализма» и высказывания Сталина и Жданова об искусстве.

Несмотря на обвинения, Шостакович уже в следующем после Постановления году (1949) посетил США в составе делегации всемирной конференции в защиту мира, которая проходила в Нью-Йорке, и выступил на этой конференции с продолжительным докладом, а в следующем (1950) году получил Сталинскую премию за кантату «Песнь о лесах» (написана в 1949) - образец патетического «большого стиля» официального искусства тех времён.

Пятидесятые годы начались для Шостаковича очень важной работой. Участвуя в качестве члена жюри на Конкурсе имени Баха в Лейпциге осенью 1950 года, композитор был настолько вдохновлён атмосферой города и музыкой его великого жителя - И. С. Баха, что по приезде в Москву приступил к сочинению 24 Прелюдий и Фуг для фортепиано. В 1952 году написал цикл пьес «Танцы кукол» для фортепиано без оркестра. В 1953 году после

восьмилетнего перерыва вновь обратился к симфоническому жанру и создал Десятую симфонию.

Многие произведения второй половины десятилетия проникнуты оптимизмом. Таковы Шестой струнный квартет (1956), Второй концерт для фортепиано с оркестром (1957), оперетта «Москва, Черёмушки». В том же году композитор создал Одиннадцатую симфонию, назвав её «1905 год», продолжил работу в жанре инструментального концерта (Первый концерт для виолончели с оркестром, 1959). В те же годы началось сближение Шостаковича с официальными органами власти.

В 1961 году Шостакович осуществил вторую часть своей «революционной» симфонической диалогии: в пару к Одиннадцатой Симфонии «1905 год» пишет Симфонию № 12 «1917 год» - произведение «изобразительного» характера (и фактически сближающее симфонический жанр с киномузыкой).



С. Прокофьев, Д. Шостакович и А. Хачатурян

Совсем иную задачу Шостакович поставил перед собой годом позже в Тринадцатой симфонии, обратившись к поэзии Е. А. Евтушенко. Первую её часть образует «Бабий Яр» (для солиста-баса, хора басов и оркестра), за которой следуют ещё четыре части на стихи, описывающие жизнь современной России и её недавней истории. Вокальный характер композиции сближает её с жанром кантаты. Симфония № 13 впервые была исполнена в ноябре 1962 года. В том же 1962 году Шостакович посетил (совместно с Г. Н. Рождественским, М. Л. Ростроповичем, Д. Ф. Ойстрахом, Г. П. Вишневецкой и другими советскими музыкантами) Эдинбургский фестиваль, программа которого была составлена преимущественно из его сочинений. Исполнения музыки Шостаковича в Великобритании вызвали большой общественный резонанс. Его квартеты № 11 (1966) и № 12 (1968), Второй виолончельный (1966) и Второй скрипичный (1967) концерты, Скрипичная соната (1968), вокальный цикл на слова А. А. Блока, проникнуты тревогой, болью и неизбежной тоской. В Четырнадцатой симфонии (1969) - снова «вокальной», но на сей раз камерной, для двух певцов-солистов и оркестра, состоящего из одних струнных и ударных - Шостакович использовал стихи Г. Аполлинера, Р. М. Рильке, В. К. Кюхельбекера и Ф. Гарсиа Лорки, которые связаны одной темой - смертью (в них повествуется о несправедливой, ранней или насильственной смерти).

В эти годы композитором созданы вокальные циклы на стихи М. И. Цветаевой и Микеланджело, 13-й (1969-1970), 14-й (1973) и 15-й (1974) струнные квартеты и Симфония № 15, сочинение, отличающееся настроением задумчивости, ностальгии, воспоминаний. В ней Шостакович прибегнул к цитатам из известных сочинений прошлого (техника коллажа). Композитор использовал, в том числе, музыку увертюры Дж. Россини к опере «Вильгельм Телль» и тему судьбы из оперной тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга», а также музыкальные аллюзии на музыку М. И. Глинки, Г. Малера и, наконец, свою собственную прежде написанную музыку. Симфония была создана

летом 1971 года, премьера состоялась 8 января 1972 года. Последним сочинением Шостаковича стала Соната для альты и фортепиано.

В последние несколько лет своей жизни композитор сильно болел, страдая от рака лёгких. У него было очень сложное заболевание, связанное с поражением мышц ног. В 1970-1971 гг. он приезжал в город Курган три раза и в общей сложности провел здесь 169 дней на лечении в лаборатории (при Свердловском НИИТО) доктора Г. А. Илизарова. Дмитрий Шостакович умер в Москве 9 августа 1975 года и был похоронен на Новодевичьем кладбище (участок № 2).

1.2. Черты музыкального стиля

Высокий уровень композиторской техники, способность создавать яркие и выразительные мелодии и темы, мастерское владение полифонией и тончайшее владение искусством оркестровки, в сочетании с личной эмоциональностью и колоссальной работоспособностью, сделали его музыкальные произведения яркими, самобытными и обладающими огромной художественной ценностью. Вклад Шостаковича в развитие музыки XX века общепризнан как выдающийся, он оказал существенное влияние на многих современников и последователей.

Жанровое и эстетическое разнообразие музыки Шостаковича огромно, в ней сочетаются элементы музыки тональной, атональной и ладовой, в творчестве композитора переплетаются модернизм, традиционализм, экспрессионизм и «большой стиль». В ранние годы Шостакович испытал влияние музыки Г. Малера, А. Берга, И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева, П. Хиндемита, М. П. Мусоргского. Постоянно изучая классические и авангардные традиции, Шостакович выработал свой собственный музыкальный язык, эмоционально наполненный и трогаящий сердца музыкантов и любителей музыки всего мира.

В творчестве Д. Д. Шостаковича заметно влияние любимых и почитаемых им композиторов: И. С. Баха (в его фугах и пассакалиях), Л. Бетховена (в его поздних квартетах), П. И. Чайковского, Г. Малера и отчасти С. В. Рахманинова (в его симфониях), А. Берга (отчасти — наряду с М. П. Мусоргским в его операх, а также в использовании приёма музыкального цитирования). Из русских композиторов наибольшую любовь Шостакович питал к Мусоргскому, для его опер «Борис Годунов» и «Хованщина» Шостакович сделал новые оркестровки. Влияние Мусоргского особенно заметно в отдельных сценах оперы «Леди Макбет Мценского уезда», в Одиннадцатой симфонии, а также в сатирических работах.

Самыми заметными жанрами в творчестве Шостаковича являются симфонии и струнные квартеты - в каждом из них он написал по 15 произведений. В то время как симфонии писались на протяжении всей карьеры композитора, большую часть квартетов Шостакович написал ближе к концу своей жизни. Среди самых популярных симфоний - Пятая и Десятая, среди квартетов - Восьмой и Пятнадцатый.

Наиболее узнаваемая черта музыкального языка Шостаковича - гармония. Хотя в её основе всегда лежала мажорно-минорная тональность, композитор последовательно, на протяжении всей жизни использовал особые звукоряды (модализмы), которые придавали расширенной тональности в авторской реализации специфическую характерность. Российские исследователи (А.Н. Должанский, Ю. Н. Холопов и др.) описывали эту звуковысотную характерность обобщённо как «лады Шостаковича».

Тёмный, мрачно сгущённый колорит минорного лада у Шостаковича, с точки зрения техники композиции реализуется, прежде всего, в 4-ступенных звукорядах в объёме уменьшённой кварты («гемикварты»), которая символически содержится в самой монограмме Шостаковича DSCN (es1-h в d1-es1-c1-h). На основе 4-ступенной гемикварты композитор выстраивает 8- и 9-ступенные лады в диапазоне уменьшённой октавы («гемиоктавы»). Какого-либо одной, особенно предпочтительной, разновидности гемиоктавного лада в музыке Шостаковича не выделяется, поскольку автор от сочинения к сочинению изобретательно комбинирует гемикварту с разными диатоническими и миксодиатоническими звукорядами.

Общее для всех разновидностей «ладов Шостаковича» - безошибочная идентификация слухом уменьшённых кварты и октавы в контексте минорного лада. Примеры гемиоктавных ладов (разной структуры): Прелюдия для фортепиано cis-moll, II часть Девятой симфонии, тема пассакалии из «Катерины Измайловой» (антракт к 5-й картине) и мн. др.

Очень редко Шостакович прибегал также к серийной технике (как, например, в I части Пятнадцатой симфонии), использовал кластеры как средство колористики («иллюстрация» удара в челюсть в романсе «Чистосердечное признание», op. 121 № 1, тт. 59-64).

Свойства личности Шостаковича - от природы он не был склонен к открытым формам выражения протеста, легко уступал настырным ничтожествам в силу особой интеллигентности, деликатности и беззащитности перед грубым произволом. Но так было только в жизни в своем искусстве он был верен своим творческим принципам и утверждал их в том жанре, где чувствовал себя вполне свободным. Поэтому в центре исканий Шостаковича и стала концепционная симфония, где он мог открыто говорить правду о своем времени, не идя на компромиссы. Однако он не отказывался от участия в художественных предприятиях, рожденных под давлением жестких требований к искусству, предъявлявшихся командно-административной системой, таких, как кинофильм М. Чиаурели «Падение Берлина», где безудержное восхваление величия и мудрости «отца народов» дошло до крайнего предела. Но участие в такого рода киномонументах, либо иных, порой даже талантливых работах, искажавших историческую правду и творивших миф, угодный политическому руководству, не предохранило художника от грубой расправы, учиненной в 1948 г. Ведущий идеолог сталинского режима А. Жданов повторил грубые нападки, содержащиеся в давней статье газеты «Правда» и обвинил композитора вместе с другими мастерами советской музыки той поры в приверженности к антинародному формализму.

Впоследствии в пору хрущевской «оттепели» подобные обвинения были сняты и выдающиеся творения композитора, на публичное исполнение которых был наложен запрет, нашли дорогу к слушателю. Но драматизм личной судьбы композитора, пережившего полосу несправедливых гонений, наложил неизгладимый отпечаток на его личность и определил

направленность его творческих исканий, обращенных к нравственным проблемам бытия человека на земле. Это было и осталось тем основным, что выделяет Шостаковича среди творцов музыки в XX в.

Его жизненный путь не был богат событиями. Окончив Ленинградскую консерваторию с блистательным дебютом - великолепной Первой симфонией, он начал жизнь композитора-профессионала сначала в городе на Неве, затем в годы Великой Отечественной войны в Москве. Сравнительно краткой была его деятельность как преподавателя консерватории - покинул ее он не по своей воле. Но и поныне его ученики сохранили память о великом мастере, сыгравшем определяющую роль в становлении их творческой индивидуальности. Уже в Первой симфонии (1925) отчетливо ощутимы 2 свойства музыки Шостаковича. Одно из них сказалось в становлении нового инструментального стиля с присущей ему легкостью, непринужденностью состязания концертирующих инструментов. Другое проявилось в настойчивом стремлении придать музыке высшую осмысленность, раскрыть средствами симфонического жанра глубокую концепцию философского значения.

Многие сочинения композитора, последовавшие за столь блистательным началом, отразили беспокойную атмосферу времени, где новый стиль эпохи выковывался в борьбе противоречивых установок. Так во Второй и Третьей симфониях («Октябрю» (1927), «Первомайская» (1929)) Шостакович отдал дань музыкальному плакату, в них ясно сказались воздействия боевого, агитационного искусства 20-х гг. (не случайно композитор включил в них хоровые фрагменты на стихи молодых поэтов А. Безыменского и С. Кирсанова). В то же время в них проявилась и яркая театральность, которая так покоряла в постановках Е. Вахтангова и Вс. Мейерхольда. Именно их спектакли оказали воздействие и на стиль первой оперы Шостаковича «Нос» (1928), написанной по мотивам известной повести Гоголя. Отсюда идет не только острая сатиричность, пародийность,

доходящие до гротеска в обрисовке отдельных персонажей и легковерной, быстро впадающей в панику и скорой на суд толпы, но и та щемящая интонация «смеха сквозь слезы», которая помогает нам распознать человека даже в таком пошляке и заведомом ничтожестве, как гоголевский майор Ковалев.

Стиль Шостаковича не только воспринял воздействия, исходящие из опыта мировой музыкальной культуры (здесь наиболее важны для композитора были М. Мусоргский, П. Чайковский и Г. Малер), но и впитал в себя звучания тогдашнего музыкального быта - той общедоступной культуры «легкого» жанра, которая владела сознанием масс. Отношение к ней у композитора двойственное - он порой утрирует, пародирует характерные обороты модных песен и танцев, но в то же время облагораживает их, поднимает до высот настоящего искусства. Такое отношение с особенной четкостью сказалось в ранних балетах «Золотой век» (1930) и «Болт» (1931), в Первом фортепианном концерте (1933), где достойным соперником фортепиано наряду с оркестром становится солирующая труба, а позднее в скерцо и финале Шестой симфонии (1939). Блестящая виртуозность, вызывающая дерзость эксцентрики сочетаются в этом сочинении с проникновенной лирикой, удивительной естественностью развертывания «бесконечной» мелодии в первой части симфонии.

И наконец, нельзя не сказать о другой стороне творческой деятельности молодого композитора - он много и упорно работал в кинематографе, сначала как иллюстратор при демонстрации немых фильмов, затем как один из создателей советского звукового кино. Его песня из кинофильма «Встречный» (1932) обрела всенародную популярность. Вместе с тем воздействие «молодой музы» сказалось и на стиле, языке, композиционных принципах его концертно-филармонических сочинений.

Стремление воплотить острейшие конфликты современного мира с его грандиозными потрясениями и ожесточенными столкновениями противоборствующих сил особенно сказались в капитальных работах мастера периода 30-х гг. Важным шагом на этом пути стала опера «Катерина Измайлова» (1932), написанная на сюжет повести Н. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». В образе главной героини раскрыта сложная внутренняя борьба в душе по-своему цельной и богато одаренной от природы натуры — под гнетом «свинцовых мерзостей жизни», под властью слепой, нерассуждающей страсти она идет на тяжкие преступления, за которыми следует жестокая расплата.

Однако наибольшего успеха композитор добился в Пятой симфонии (1937) - наиболее значительном и принципиальном достижении в развитии советского симфонизма 30-х гг. (поворот к новому качеству стиля наметился в написанной ранее, но тогда не прозвучавшей Четвертой симфонии - 1936). Сила Пятой симфонии заключена в том, что переживания ее лирического героя раскрыты в теснейшей связи с жизнью людей и шире всего человечества в канун величайшего потрясения, когда-либо пережитого народами мира, второй мировой войны. Это и определило подчеркнутый драматизм музыки, присущую ей обостренную экспрессию - лирический герой не становится в этой симфонии пассивным созерцателем, он судит происходящее и предстоящее высшим нравственным судом. В равнодушии к судьбам мира и сказалась гражданская позиция художника, гуманистическая направленность его музыки. Ее можно ощутить и в ряде других работ, относящихся к жанрам камерного инструментального творчества, среди которых выделяется фортепианный Квинтет (1940).

В годы Великой Отечественной войны Шостакович стал в первые ряды художников - борцов против фашизма. Его Седьмая («Ленинградская») симфония (1941) была воспринята во всем мире как живой голос сражающегося народа, вступившего в схватку не на жизнь, а на смерть во имя

права на существование, в защиту высших человеческих ценностей. В этом произведении, как и в созданной позднее Восьмой симфонии (1943), антагонизм двух противостоящих друг другу лагерей нашел прямое, непосредственное выражение. Никогда еще в искусстве музыки силы зла не были обрисованы столь рельефно, никогда еще не была с такою яростью и страстью обнажена тупая механичность деловито работающей фашистской «машины уничтожения». Но столь же рельефно представлена в «военных» симфониях композитора (как и в ряде других его работ, например, в фортепианном Трио памяти И. Соллертинского - 1944) духовная красота и богатство внутреннего мира человека, болеющего бедами своего времени.

В послевоенные годы творческая деятельность Шостаковича развернулась с новой силой. По-прежнему ведущая линия его художественных исканий была представлена в монументальных симфонических полотнах. После несколько облегченной Девятой(1945), своего рода интермеццо, не лишено, однако, явственных отзвуков недавно завершившейся войны, композитор создал вдохновенную Десятую симфонию (1953), в которой была поднята тема трагической судьбы художника, высокой меры его ответственности в современном мире. Однако новое во многом стало плодом усилий предшествующих поколений - вот почему композитора так привлекли события переломного времени отечественной истории. Революция 1905 г., отмеченная кровавым воскресеньем 9 января, оживает в монументальной программной Одиннадцатой симфонии (1957), а свершения победоносного 1917 г. вдохновили Шостаковича на создание Двенадцатой симфонии (1961).

Раздумья над смыслом истории, над значением дела ее героев отразились также в одночастной вокально-симфонической поэме «Казнь Степана Разина» (1964), в основу которой положен фрагмент из поэмы Е. Евтушенко «Братская ГЭС». Но и события современности, вызванные крутыми переменами в жизни народа и в его мироощущении, возвещенные ХХ

съездом КПСС, не оставили равнодушным великого мастера советской музыки - их живое дыхание ощутимо в Тринадцатой симфонии (1962), также написанной на слова Е. Евтушенко. В Четырнадцатой симфонии композитор обратился к стихам поэтов различных времен и народов (Ф. Г. Лорки, Г. Аполлинера, В. Кюхельбекера, Р. М. Рильке) его привлекла тема скоротечности человеческой жизни и вечности творений истинного искусства, перед которыми отступает даже всевластная смерть. Эта же тема легла в основу замысла вокально-симфонического цикла на стихи великого итальянского художника Микеланджело Буонарроти (1974). И наконец, в последней, Пятнадцатой симфонии (1971) вновь оживают образы детства, воссоздающиеся перед взором умудренного жизнью творца, познавшего поистине неизмеримую меру человеческих страданий.

При всем значении симфонии в послевоенном творчестве Шостаковича она далеко не исчерпывает всего наиболее значительного, что было создано композитором в завершающее тридцатилетие его жизненного и творческого пути. Особенное внимание он уделял концертным и камерно-инструментальным жанрам. Им были созданы 2 скрипичных (1948 и 1967), два виолончельных концерта (1959 и 1966), Второй фортепианный (1957). В лучших сочинениях этого жанра воплощены глубокие концепции философского значения, сравнимые с теми, что с такой впечатляющей силой выражены в его симфониях. Острота столкновения духовного и бездуховного, высших порывов человеческого гения и агрессивного натиска пошлости, нарочитого примитива ощутима во Втором виолончельном концерте, где простенький, «уличный» мотивчик преобразуется до неузнаваемости, обнажая свою антигуманную сущность.

Однако и в концертах, и в камерной музыке раскрывается виртуозное мастерство Шостаковича в создании композиций, открывающих простор для свободного соревнования музицирующих артистов. Здесь основным жанром, привлечшим внимание мастера, стал традиционный струнный квартет (их

написано композитором столько же, сколько и симфоний¹⁵). Квартеты Шостаковича поражают разнообразием решений от многочастных циклов (Одиннадцатый-1966) до одностанных композиций (Тринадцатый-1970). В ряде своих камерных произведений (в Восьмом квартете-1960, в Сонате для альты и фортепиано-1975) композитор возвращается к музыке прежних своих сочинений, придавая ей новое звучание.

Среди произведений других жанров можно назвать монументальный цикл Прелюдий и фуг для фортепиано (1951), навеянный баховскими торжествами в Лейпциге, ораторию «Песнь о лесах» (1949), где впервые в советской музыке поднята тема ответственности человека за сохранение окружающей его природы. Можно назвать также Десять поэм для хора а cappella (1951), вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» (1948), циклы на стихи поэтов Саши Черного («Сатиры»-1960), Марины Цветаевой (1973).

Продолжалась в послевоенные годы и работа в кинематографе - широкую известность приобрела музыка Шостаковича к кинофильмам «Овод» (по роману Э. Войнич-1955), а также к экранизациям трагедий В. Шекспира «Гамлет» (1964) и «Король Лир» (1971).

Шостакович оказал значительное воздействие на развитие советской музыки. Оно сказалось не столько в прямом влиянии стиля мастера, характерных для него художественных средств, сколько в стремлении к высокой содержательности музыки, ее связи с коренными проблемами жизни человека на земле. Гуманистическое по своей сути, истинно художественное по форме творчество Шостаковича завоевало всемирное признание, стало явственным выражением того нового, что дала миру музыка Страны Советов.

ГЛАВА 2. Роль концерта для трубы и фортепиано с оркестром

Д.Д. Шостаковича

2.1. История создания музыкального инструмента трубы и особенности исполнения

Труба - медный духовой музыкальный инструмент альтово-сопранового регистра, самый высокий по звучанию среди медных духовых. В качестве сигнального инструмента натуральная труба использовалась с древнейших времён, примерно с XVII века вошла в состав оркестра. С изобретением механизма вентилей труба получила полный хроматический звукоряд и с середины XIX века стала полноценным инструментом классической музыки. Инструмент обладает ярким, блестящим тембром, используется как сольный инструмент, в симфоническом и духовом оркестрах, а также в джазе и других жанрах.

Звонкий призывный голос трубы известен с древнейших времен пастухам, охотникам, воинам. Задолго до нашей эры трубу знали египтяне, греки, римляне. В средние века труба активно участвовала в рыцарских церемониях, играх и турнирах, в походе, на отдыхе в бою. Впервые в оперный оркестр трубы ввел итальянский композитор К. Монтеверди, когда в 1607 г. сочинил фанфару из 5 самостоятельных партий труб в увертюре к своей первой опере «Орфей».

Чтобы понять, как устроена труба, обратимся к ее историческому собрату, хорошо знакомому нам пионерскому горну, непременному участнику всех сборов, слетов и лагерной жизни. Он отличается простотой устройства. Это металлическая трубка (ствол), дважды свернутая в вытянуто-овальную форму для того, чтобы инструмент было удобнее держать. Две трети канала ствола – цилиндрические, а треть, постепенно расширяясь, переходит в «колокол» - раструб.

На таком инструменте можно извлекать всего 5-6 звуков. Поэтому он и называется натуральной трубой. В основе современной трубы лежит то же устройство. Но в отличие от натуральной у нее особый вентильный механизм, позволяющий получать все ступени хроматической гаммы 33-35 звуков. Большую роль при извлечении звука на трубе играет наконечник - мундштук. Хорошие его игровые качества в такой же мере важны, как и высокие игровые возможности самого инструмента.

Трубач не имеет перед собой клавиатуры, как, например, пианист. Он должен представить ее в своем воображении, соответствующим образом сформировать губы, подкрепить напором дыхания четкие согласованные действия языка и пальцев. Только после долгих систематических занятий инструмент становится послушным, и музыкант может исполнять на нем любое одноголосное, доступное по регистру произведение.

Наиболее распространенным типом трубы является труба в строе си-бемоль (in B), звучащая на тон ниже, чем написаны её ноты. В американских оркестрах нередко также используется труба в строе до (in C), нетранспонирующая и обладающая чуть более ярким, открытым звуком, чем труба in B. Применяемый объем действительного звучания трубы - от е (ми малой октавы) до с³ (до третьей октавы), в современной музыке и джазе возможно извлечение и более высоких звуков. Ноты пишутся в скрипичном ключе, как правило, без ключевых знаков, на один тон выше действительного звучания для трубы in B, и в соответствии с действительным звучанием для трубы in C. До появления механизма вентилей и некоторое время после этого существовали трубы буквально во всех возможных строях: in D, in Es, in E, in F, in G и in A, каждая из которых предназначалась для облегчения исполнения музыки в определенной тональности. С повышением мастерства трубачей и усовершенствованием конструкции самой трубы необходимость в таком количестве инструментов исчезла. В нашей музыке во всех тональностях исполняется или на трубе in B, или на трубе in C.

Среди других разновидностей трубы: Альтовая труба in G или in F, звучащая на чистую кварту или квинту ниже написанных нот и предназначенная для исполнения звуков в низком регистре (Рахманинов-Третья симфония). В настоящее время используется крайне редко, а в сочинениях, где предусмотрена её партия, применяется флюгельгорн.

Басовая труба in B, звучащая на октаву ниже обычной трубы и на большую нону ниже написанных нот. Вышла из употребления ко второй половине XX века, в настоящее время её партию исполняют на тромбоне - инструменте, схожем с ней по регистру, тембру и строению.

Труба-пикколо (малая труба). Разновидность, сконструированная в конце XIX века, в настоящее время переживает новый подъём в связи с возродившимся интересом к старинной музыке. Используется в строе си-бемоль (in B) и имеет возможность перестройки в строй ля (in A) для диэзных тональностей. В отличие от обычной трубы, имеет четыре вентиля. Многие трубачи используют для малой трубы мундштук меньших размеров, что, однако, влияет на тембр инструмента и его техническую подвижность. Среди выдающихся исполнителей на малой трубе - Уинтон Марсалис, Морис Андре, Хокен Харденбергер.

В группе медных духовых инструментов симфонического оркестра труба - самый высокий по диапазону инструмент. Ее голос мы слышим обычно тогда, когда внутреннее напряжение музыки достигает наивысшей точки. Именно она придает звучанию оркестра удивительную торжественность, приподнятость. Труба участвует во многих острых, драматических моментах, в создании героических, волевых и мужественных образов, без нее не обходится ни один батальный эпизод. В то же время труба может играть и очень тихо, мягко. Ее динамический диапазон - от чуть слышного до потрясающе мощного звучания.

В духовом оркестре трубе отводится ведущая роль. Она обычно исполняет первый голос-мелодию. Солистом труба является в эстрадном оркестре, в джазе, в вокально-инструментальных ансамблях. Выразительные и технические возможности трубы настолько велики, что многие композиторы прошлого и современности посвятили ей концертно-виртуозные сочинения. Это концерты для трубы с оркестром Й. Гайдна, И. Гуммеля, А. Ф. Гедике, С. Н. Василенко, А. Г. Арутюняна, А. Н. Пахмутовой.

Труба - один из древнейших музыкальных инструментов. Упоминания о самых старых инструментах подобного типа датируются приблизительно 3600 лет до н. э. Трубы существовали во многих цивилизациях в Древнем Египте, Древней Греции, Древнем Китае и др., и использовались как сигнальные инструменты. Такую роль труба играла в течение многих столетий вплоть до XVII века.

В Средневековье трубачи были обязательными членами войска, только они могли с помощью сигнала быстро передать приказ командующего другим частям армии, находившимся на расстоянии. Искусство игры на трубе считалось «элитным», ему обучали только особо отобранных людей. В мирное время трубы звучали на праздничных шествиях, рыцарских турнирах, в крупных городах существовала должность «башенных» трубачей, которые извещали о прибытии высокопоставленной персоны, смене времени суток (таким образом, выполняя роль своеобразных часов), приближении к городу вражеского войска и других событиях.

На рубеже Средневековья и Возрождения благодаря совершенствованию технологии изготовления труб интерес к этим инструментам значительно возрос. В эпоху барокко композиторы начинают включать партии труб в оркестр. Появляются виртуозные исполнители, обладавшие искусством «кларино» (исполнение диатонического звукоряда в верхнем регистре трубы с помощью передувания). Период барокко можно с полным правом назвать «золотым веком натуральной трубы». С приходом

классицизма и романтизма, основополагающим принципом которых был мелодизм, натуральные трубы, неспособные исполнять мелодические линии, уходят на второй план и в оркестрах употребляются лишь в tutti для исполнения основных ступеней звукоряда.

Механизм вентилей, изобретённый в 1830-е годы и давший трубе хроматический звукоряд, первое время не получил широкого распространения, так как не все хроматические звуки были интонационно чисты и одинаковы по тембру. Верхний голос в группе медных духовых с этого времени всё чаще стал поручаться корнету - родственному трубе инструменту с более мягким тембром и более совершенными техническими возможностями. Корнеты (наряду с трубами) были постоянными инструментами оркестра до начала XX века, когда улучшение конструкции инструментов и совершенствование мастерства трубачей практически свели на нет проблему беглости и тембра, и корнеты исчезли из оркестра. В наше время оркестровые партии корнетов исполняются, как правило, на трубах, хотя иногда используется и оригинальный инструмент.

В наше время труба широко используется как сольный инструмент, в симфоническом и духовом оркестрах, а также в джазе, фанке, ска и других жанрах. Среди выдающихся сольных трубачей различных жанров - Морис Андре, Луи Армстронг, Диззи Гиллеспи, Тимофей Докшицер, Майлз Дэвис, Уинтон Марсалис, Сергей Накаряков, Георгий Орвид, Эдди Кэлверт.

Труба - один из древнейших музыкальных инструментов. Упоминания о самых старых инструментах подобного типа датируются приблизительно 3600 лет до н. э. Трубы существовали во многих цивилизациях в Древнем Египте, Древней Греции, Древнем Китае и др., и использовались как сигнальные инструменты. Такую роль труба играла в течение многих столетий, вплоть до XVII века. В Средневековье трубачи были обязательными членами войска, только они могли с помощью сигнала быстро передать приказ командующего другим частям армии, находившимся на расстоянии.

Искусство игры на трубе считалось «элитным», ему обучали только особо отобранных людей. В мирное время трубы звучали на праздничных шествиях, рыцарских турнирах, в крупных городах существовала должность «башенных» трубачей, которые извещали о прибытии высокопоставленной персоны, смене времени суток (таким образом, выполняя роль своеобразных часов), приближении к городу вражеского войска и других событиях.

На рубеже Средневековья и Возрождения благодаря совершенствованию технологии изготовления труб интерес к этим инструментам значительно возрос. В эпоху барокко композиторы начинают включать партии труб в оркестр. Появляются виртуозные исполнители, обладавшие искусством «кларино» (исполнение диатонического звукоряда в верхнем регистре трубы с помощью передувания). Период барокко можно с полным правом назвать «золотым веком натуральной трубы». С приходом классицизма и романтизма, основополагающим принципом которых был мелодизм, натуральные трубы, неспособные исполнять мелодические линии, уходят на второй план и в оркестрах употребляются лишь в tutti для исполнения основных ступеней звукоряда.

Механизм вентилей, изобретённый в 1830-е годы и давший трубе хроматический звукоряд, первое время не получил широкого распространения, так как не все хроматические звуки были интонационно чисты и одинаковы по тембру. Верхний голос в группе медных духовых с этого времени всё чаще стал поручаться корнету - родственному трубе инструменту с более мягким тембром и более совершенными техническими возможностями. Корнеты (наряду с трубами) были постоянными инструментами оркестра до начала XX века, когда улучшение конструкции инструментов и совершенствование мастерства трубачей практически свели на нет проблему беглости и тембра, и корнеты исчезли из оркестра. В наше время оркестровые партии корнетов исполняются, как правило, на трубах, хотя иногда используется и оригинальный инструмент.

В наше время труба широко используется как сольный инструмент, в симфоническом и духовом оркестрах, а также в джазе, фанке, ска и других жанрах. Среди выдающихся сольных трубачей различных жанров - Морис Андре, Луи Армстронг, Диззи Гиллеспи, Тимофей Докшицер, Клиффорд Браун, Майлз Дэвис, Чет Бейкер, Фредди Хаббард, Уинтон Марсалис, Сергей Накаряков, Георгий Орвид, Эдди Кэлверт, Артуро Сандоваль.

Натуральная, или старинная, труба является исторически первой разновидностью собственно музыкальной трубы - то есть применявшейся не для практических, а для эстетических целей. Её отличительные особенности - преимущественно цилиндрическое сечение, довольно поздно переходящее в коническое, а также относительно небольшие раструб и мундштук. В общей сложности труба этого рода была весьма длинной (примерно вдвое длиннее современной хроматической трубы) и относилась к числу инструментов с узкой мензурой, что позволяло без особых усилий воспроизводить с её помощью широкий спектр звуков в принципе, при желании, путём сочетания различных строев на ней можно было получить практически полный хроматический звукоряд. Однако композиторы классического периода не пользовались всем спектром её возможностей, поскольку в этот период трубы, равно как и ударные инструменты, применялись в оркестрах изредка и эпизодически, зачастую для воспроизведения некоторых отдельных звуков или несложных мелодических оборотов. В связи с невозможностью пользоваться закрытыми звуками партии труб того времени были менее богатыми, нежели, к примеру, партии валторн, однако это отчасти компенсировалось спецификой собственно их звучания. Ноты для натуральной трубы, так же, как и для валторны, писались в ключе «соль»; в силу её конструктивных особенностей исполнитель не мог менять изначальную высоту звуков, поэтому композиторам приходилось ориентироваться только на звуки, естественным образом производимые самой трубкой инструмента.

Звук в старинной трубе извлекался свободно и с высокой степенью точности, поэтому даже при употреблении довольно ограниченного набора вспомогательных приёмов играть на ней можно было вполне быстро. В период стиля *clarino*, или, как его называют альтернативно, во времена полифонистов, техника игры на натуральной трубе получила определённое развитие, однако впоследствии исполнительский стиль вновь возвратился преимущественно к воспроизведению несложных мелодических построений или простых гармоний. Классический оркестр в то время пользовался, как правило, двумя трубами в их сочетании с литаврами и валторнами, однако встречались и более многочисленные вариации в зависимости от специфики конкретных произведений. В более поздние периоды, по мере возрастания силы оркестра, количество труб также увеличивалось: к примеру, Р. Вагнер в «Марше рыцарей» из оперы «Тангейзер» применил сразу 12 труб.

Труба с кулисой - один из образцов переходного периода. По мере того, как музыкантами осознавалась принципиальная ограниченность натуральной трубы, предпринимались разнообразные попытки по её совершенствованию и применению новых конструктивных решений. Полученные в результате этих поисков разновидности труб имели сугубо временное значение в истории оркестрового исполнительства, однако сыграли свою роль в процессе развития инструмента и обретения им своего нынешнего облика. Обобщение и систематизация спектра предлагавшихся вариантов позволяют говорить о том, что в общей сложности было сделано три попытки разной степени успешности.

Первой попыткой, которая датируется примерно XVIII веком, явилось намерение применить к трубе приём «закрытых звуков». Эта техника была разработана незадолго до того момента и использовалась при игре на валторне; исполнитель вводил руку в раструб инструмента, добиваясь тем самым иного звучания. Чтобы обеспечить играющему возможность совершить такое действие, была спроектирована натуральная труба полуовальной формы,

внешним видом напоминающая полумесяц (в связи с чем во Франции, например, она получила соответствующее наименование - фр. *trompette demi-lune*). Основным для неё был крон «фа», имелась также возможность перевести звукоряд в «ми-бемоль» или «ре». Раструб, соответственно, при игре был направлен вбок. Хотя такой дизайн действительно позволял извлекать закрытые звуки, овалный изгиб отрицательно сказался на окраске звучания инструмента, а полученные в результате исполнительские эффекты оказались практически аналогичны закрытым звукам валторны за исключением того, что последние были сильнее. Указанные недостатки стали причиной того, что уже в первой четверти XIX века труба-полумесяц полностью вышла из употребления.

Итогом второй попытки, которая также была совершена в конце XVIII века, стала так называемая клапанная труба. Хотя этот вид инструмента получил определённое распространение в военных ансамблях, в симфонической музыке указанная труба практически никогда не использовалась (исключением явилась лишь опера «Роберт-Дьявол» Дж. Мейербера). Как следует из её наименования, эта труба имела четыре или пять клапанов, и во время игры требовала применения обеих рук; нововведённое устройство, с одной стороны, ликвидировало свойственные натуральной трубе особенности звучания, а с другой - стало причиной нестройности при извлечении звуков (что, собственно, и обусловило её непопулярность).

Третьей вариацией на соответствующую тему стала труба с кулисой, которая широко распространилась, к примеру, в Великобритании и оставалась там популярной вплоть до второй половины XIX века. По конструкции она была схожа с тромбоном, с той разницей, что её кулиса выдвигалась не вперед, а назад. Для этой трубы были характерны натуральный звукоряд и четыре возможных строя: «фа», «ми», «ми-бемоль» и «ре».

Окончательное завершение эпохи натуральной трубы связано с изобретением вентильного механизма, принципиально схожего с

современным. Тем не менее, переходный процесс не был одномоментным и в различных странах мира проходил по-разному к примеру, во Франции в течение довольно длительного периода времени был популярен корнет-а-пистон с вентильным механизмом, а в России в середине XIX века последние нередко использовались в сочетании с вентильными трубами (в частности, такие варианты характерны для Даргомыжского или Чайковского). При этом многие композиторы и после создания новых труб продолжали активно пользоваться натуральными, и лишь со временем хроматическая труба современного типа получила должное распространение. На протяжении переходного этапа распространение имела также «старинная хроматическая» - натуральная труба, но с вентильным механизмом, настроенным на тон, полутон и малую терцию, который позволял заполнить пробелы между основными ступенями.

Современная хроматическая труба - это, в сущности, укороченный инструмент, появление которого в определённой степени обусловлено стремлением композиторов ко всё более высоким по звучанию оркестровым партиям. Её устройство, для которого, в частности, характерны преимущественно коническая мензура и чашеобразный мундштук средней глубины, вызвало утрату полноты звучания, характерной для старинных труб, однако добавило инструменту ясности, звонкости и некоторой резкости.

Трубы делают из латуни или меди, реже - из серебра и других металлов. Уже в античности существовала технология изготовления инструмента из одного цельного листа металла. По сути своей труба представляет собой длинную трубку, которая изгибается исключительно для компактности. Она слегка сужается у мундштука, расширяется у раструба, а на остальных участках имеет цилиндрическую форму. Именно такая форма трубки придаёт трубе её яркий тембр. При изготовлении трубы важен предельно точный расчёт как длины самой трубки, так и степени расширения раструба - это кардинальным образом влияет на строй инструмента.

Основным принципом игры на трубе является получение гармонических созвучий путём смены положения губ и изменение длины столба воздуха в инструменте, достигаемое с помощью механизма вентиля (клапанов). На трубе применяется три клапана, понижающих звук на тон, полтона и полтора тона. Одновременное нажатие двух или трёх клапанов даёт возможность понизить общий строй инструмента до трёх тонов. Таким образом, труба получает хроматический звукоряд. На некоторых разновидностях трубы (например, на трубе-пикколо) есть также четвёртый клапан (квартвентиль), понижающий строй на чистую кварту (пять полутонов).

Труба — правосторонний инструмент: при игре клапаны нажимают правой рукой, левая рука поддерживает инструмент. Отличаясь большой технической подвижностью, труба блестяще выполняет диатонические и хроматические пассажи, простые и ломаные арпеджио и т. д. Расход дыхания на трубе сравнительно небольшой, поэтому на ней возможно исполнение широких, яркого тембра и большой протяжённости мелодических фраз в legato.

Стаккатная техника на трубе блестящая и стремительная (за исключением самых крайних регистров). Одинарное, двойное и тройное стаккато получаются с предельной отчётливостью. На современных трубах хорошо получается большинство вентильных трелей.

Сурдина на трубе применяется достаточно часто, при необходимости изменить силу звука (чашечная сурдина-грибок, букет, планжеры и шляпки) или чаще тембр (обычная груша). Сурдина для классической трубы (груша) - грушеобразная болванка из никеля, вставляющаяся в раструб. forte звучит резко и гротескно благодаря звенящему призвуку, создаваемому дрожанием стенки трубы, где сурдина почти перекрывает выход воздуха (сходный прием на валторне застопоривание), а Piano с такой сурдиной даёт эффект звучания в отдалении, при этом сохраняется типичная трескучесть звука, так же в современной музыке используется чашка для грушеобразной сурдины

(сурдина целиком грибок) она придаёт мягкий, слегка плаксивый звук. Джазовые трубачи используют самые разнообразные типы сурдин для создания всевозможных звуковых эффектов - рычания, кваканья и т. п.

Наиболее распространенным типом трубы является труба в строе си-бемоль (in B), звучащая на тон ниже, чем написаны её ноты. В американских оркестрах нередко также используется труба в строе до (in C), нетранспонирующая и обладающая чуть более ярким, открытым звуком, чем труба in B. Применяемый объём действительного звучания трубы — от е (ми малой октавы) до с3 (до третьей октавы), в современной музыке и джазе возможно извлечение и более высоких звуков. Ноты пишутся в скрипичном ключе, как правило, без ключевых знаков, на один тон выше действительного звучания для трубы in B, и в соответствии с действительным звучанием для трубы in C. До появления механизма вентиля и некоторое время после этого существовали трубы буквально во всех возможных строях: in D, in Es, in E, in F, in G и in A, каждая из которых предназначалась для облегчения исполнения музыки в определённой тональности. С повышением мастерства трубачей и усовершенствованием конструкции самой трубы необходимость в таком количестве инструментов исчезла, а сама трубка инструмента стала короче и толще (её строй изменился на октаву, хотя тесситура осталась той же). В наше время музыка во всех тональностях исполняется или на трубе in B, или крайне редко на трубе in C.

Альтовая труба in G или in F, звучащая на чистую кварту или квинту ниже написанных нот и предназначенная для исполнения звуков в низком регистре (Рахманинов - Третья симфония). В настоящее время используется крайне редко, а в сочинениях, где предусмотрена её партия, применяется флюгельгорн. Басовая труба in B, звучащая на октаву ниже обычной трубы и на большую нону ниже написанных нот. Вышла из употребления ко второй половине XX века, в настоящее время её партию исполняют на тромбоне - инструменте, схожем с ней по регистру, тембру и строению.

Труба-пикколо (малая труба). Разновидность, сконструированная в конце XIX века, в настоящее время переживает новый подъём в связи с возродившимся интересом к старинной музыке. Используется в строе си-бемоль (in B) и имеет возможность перестройки в строй ля (in A) для диэзных тональностей. В отличие от обычной трубы, имеет четыре вентиля. Многие трубачи используют для малой трубы мундштук меньших размеров, что, однако, влияет на тембр инструмента и его техническую подвижность. Среди выдающихся исполнителей на малой трубе - Уинтон Марсалис, Морис Андре, Хокен Харденбергер.

Много было и маленьких мастерских, вручную производивших небольшое количество инструментов. Исторически областью, где процветало такое производство, была Саксония. Особенно местечки Маркнёкирхен и Клингенталь. Первое упоминание о производстве духовых инструментов здесь датируется 1755 годом. Совсем недалеко от этих мест, но на территории нынешней Чехии расположен город Краслице (на немецкий манер - Граслиц), также связанный с производством духовых. Здесь находилась фабрика «Червени и сын». Другим очень известным мастером был Й.Лидл в Брно. В 1922 году в Мюнхене открыл мастерскую молодой Й.Монке. Все описываемые выше фабрики и мастера выпускали, в основном, роторные инструменты, которые до сих пор являются основными используемыми инструментами в Германии и Австрии. Для роторных труб характерно более компактное звучание, они лучше сливаются с деревянными духовыми в оркестровом tutti, атака звука более устойчивая. Обычно роторные трубы имеют более широкий раструб, а мензура голосовой машинки уже помповой: 11.00-11.5 мм.

2.2 Особенности жанра и стиля

Произведение для многих исполнителей, в котором меньшая часть участвующих инструментов или голосов противостоит большей их части или всему ансамблю, выделяясь за счёт тематической рельефности музыкального материала, красочности звучания, использования всех возможностей инструментов или голосов. С конца 18 века наиболее распространены Концерт для одного солирующего инструмента с оркестром, реже встречаются концерты для нескольких инструментов с оркестром - "двойной", "тройной", "четверной". Особые разновидности составляют Концерт для одного инструмента (без оркестра), Концерт для оркестра (без строго определённых сольных партий), К. для голоса (голосов) с оркестром, К для хора a cappella. В прошлом были широко представлены вокально-полифонический Концерт и concerto grosso. Важными предпосылками возникновения Концерт были многохорность и сопоставление хоров, солистов и инструментов, впервые получившие широкое применение у представителей венецианской школы, выделение в вокально-инструментальных сочинениях сольных партий голосов и инструментов. Самые ранние Концерты возникли в Италии на рубеже 16-17 веках в вокально полифонической церковной музыке (Concerti ecclesiastici для двойного хора А. Банкьери, 1595; Мотеты для 1-4-голосного пения с басом "Cento concerti ecclesiastici" Л. Виаданы, 1602-11). В таких концертах применялись различные составы - от больших, включавших многочисленные вокальные и инструментальные партии, до насчитывавших лишь несколько вокальных партий и партию генерал-баса. Наряду с наименованием concerto сочинения того же типа нередко носили наименования motetti, motectae, cantios sacrae и другие. Высшую стадию развития церковного вокального Концерта полифонического стиля представляют возникшие в 1-й половине 18 века кантаты И. С. Баха, которые сам он называл concerti.

Жанр Концерта нашёл широкое применение в русской церковной музыке (с конца 17 века) - в многоголосных произведениях для хора a cappella,

относящихся к области партесного пения. Теория "творения" таких Концертов была разработана Н. П. Дилецким. Русские композиторы очень развили многоголосную технику церковных Концертов (произведения на 4, 6, 8, 12 и более голосов, вплоть до 24-голосных). В библиотеке Синодального хора в Москве насчитывалось до 500 Концертов 17-18 века, написанных В. Титовым, Ф. Редриковым, Н. Бавыкиным и другие. Развитие церковного концерта было продолжено в конце 18 века М. С. Березовским и Д. С. Бортнянским, в творчестве которых преобладает мелодически-ариозный стиль.

В 17 веке, первоначально в Италии, принцип "соревнования", "состояния" нескольких солирующих ("концертирующих") голосов проникает в инструментальную музыку - в сюиту и церковную сонату, подготавливая появление жанра инструментального Концерта (*Balletto concertata* Р. Мелли, 1616; *Sonata concertata* Д. Кастелло, 1629). На контрастном сопоставлении ("соревновании") оркестра (*tutti*) и солистов (*solo*) или группы солирующих инструментов и оркестра (в *concerto grosso*) основаны возникшие в конце 17 века, первые образцы инструментального Концерта (*Concerti da camera a 3 con il cembalo* Дж. Бонончини, 1685; *Concerto da camera a 2 violini e Basso continuo* Дж. Торелли, 1686). Однако концерты Бонончини и Торелли были лишь переходной формой от сонаты к Концерту, который фактически сложился в 1-й половине 18 века в творчестве А. Вивальди. Концерты этого времени представлял собой трёхчастную композицию с двумя быстрыми крайними частями и медленной средней частью. Быстрые части обычно основывались на одной теме (реже на 2 темах); тема эта проходила в оркестре в неизменном виде как рефрен-ритурнель (монотемное *allegro* рондального типа). Вивальди были созданы как *concerti grossi*, так и сольные Концерты - для скрипки, виолончели, виоль-д'амур, различных духовых инструментов. Партия солирующего инструмента в сольных Концертах вначале выполняла преимущественно связующие функции, но по мере эволюции жанра приобретала всё более ясно выраженный концертный характер и тематическая

самостоятельность. Развитие музыки строилось на противопоставлении tutti и solo, контрасты которых подчёркивались динамическими средствами. Преобладала фигурационная фактура ровного движения чисто гомофонного или полифонизированного склада. Концертирование солиста, как правило, имело характер орнаментальной виртуозности. Средняя часть писалась в ариозном стиле (обычно патетическая ария солиста на фоне аккордового аккомпанемента оркестра). Такой тип К. получил в 1-й половины 18 века всеобщее распространение. К нему принадлежат и клавирные К., созданные И. С. Бахом (некоторые из них представляют обработки собственных скрипичных концертов и скрипичных концертов Вивальди для 1, 2 и 4 клавиров). Эти сочинения И. С. Баха, как и К. для клавира и оркестра Г. Ф. Генделя, положили начало развитию фортепианного концерта. Гендель является также родоначальником органного К. В качестве солирующих инструментов, кроме скрипки и клавира, применялись виолончель, виола, дьямур, гобой (который часто служил заменой скрипки), труба, фагот, поперечная флейта и др.

Во 2-й половине 18 века сформировался классический тип сольного инструментального Концерта, чётко откристилизовавшийся у венских классиков.

В Концерте утвердилась форма сонатно-симфонического цикла, однако в своеобразном преломлении. Концертный цикл, как правило, насчитывал только 3 части, в нём отсутствовала 3-я часть полного, четырёхчастного цикла, то есть менуэт или (впоследствии) скерцо (позднее скерцо иногда включается в Концерты - вместо медленной части, как, например, в 1-м Концерте для скрипки с оркестром Прокофьева, или в составе полного четырёхчастного цикла, как, например, в концертах для фортепиано с оркестром А. Лигети, И. Брамса, в 1-м Концерте для скрипки с оркестром Шостаковича). Установились и некоторые особенности в построении отдельных частей К. В 1-й части применялся принцип двойной экспозиции -

сначала темы главной и побочной партий звучали в оркестре в основном тональности, и лишь после этого во 2-й экспозиции они излагались при главенствующей роли солиста - главная тема в той же основной тональности, а побочная - в другой, отвечающей схеме сонатного *allegro*. Сопоставление, соревнование солиста и оркестра проходило преимущественно в разработке. Сравнительно с доклассическими образцами существенно изменился сам принцип концертирования, которое стало более тесно связанным с тематическим развитием. В Концертах предусматривалась импровизация солиста на темы сочинения, каденция, которая располагалась на переходе к коде. У Моцарта фактура Концерта, оставаясь преимущественно фигурационной, мелодизирована, прозрачна, пластична, у Бетховена исполнена напряжения в соответствии с общей драматизацией стиля. Как Моцарт, так и Бетховен избегают какого-либо штампа в построении своих Концертов, зачастую отходя от охарактеризованного выше принципа двойной экспозиции. Концерты Моцарта и Бетховена составляют высочайшие вершины развития этого жанра.

В эпоху романтизма наблюдается отход от классического соотношения частей в Концертах. Романтики создали одночастный Концерты двух типов: малой формы - концертштюк (позднее и под назв. концертино), и крупной формы, соответствующей по построению симфонической поэме, в одночастности претворяющей черты четырёхчастного сонатно-симфонического цикла. В классических Концертах интонационные и тематические связи между частями, как правило, отсутствовали, в романтических Концертах монотематизм, лейтмотивные связи, принцип "сквозного развития" приобрели важнейшее значение. Яркие образцы романт. поэмого одночастного К. создал Ф. Лист. Романт. иск-во 1-й половине 19 века выработало особый род красочно-декоративной виртуозности, ставшей стилевым признаком всего течения романтизма (Н. Паганини, Ф. Лист и др.).

После Бетховена наметились две разновидности (два типа) Концерта - "виртуозный" и "симфонизированный". В виртуозном Концертах инструментальная виртуозность и концертное исполнение составляют основу развития музыки; на 1-й план выступает не тематическая разработка, а принцип контраста кантлены и моторики, различных типов фактуры, тембров и так далее. Во многих виртуозных Концертах тематическая разработка вообще отсутствует (концерты Виотти для скрипки, концерты Ромберга для виолончели) или занимает подчинённое положение (1-я ч. 1-го концерта Паганини для скрипки с оркестром). В симфонизированном К. развитие музыки основано на симфонической драматургии, принципах тематической разработки, на противопоставлении образно-тематических сфер. Внедрение симфонической драматургии в Концерты обуславливалось его сближением с симфонией в образно-художественном, идейном смысле (концерты И. Брамса). Оба типа Концерта различаются по драматургической функции основных компонентов: для виртуозного Концерта характерна полная гегемония солиста и подчиненная (аккомпанирующая) роль оркестра; для симфонизированного Концерта - драматургическая активность оркестра (развитие тематического материала осуществляется совместно солистом и оркестром), приводящая к относительному равноправию партии солиста и оркестра. В симфонизированном Концерте виртуозность стала средством драматического развития. Симфонизация охватила в нем даже такой специфически-виртуозный элемент жанра, как каденция. Если в виртуозном К. каденция предназначалась для показа технического мастерства солиста, в симфонизированном она включилась в общее развитие музыки. Уже со времени Бетховена каденции начали писать сами композиторы; в 5-м фортепианном концерте Бетховена каденция становится органической частью формы произведения.

Чёткое разграничение виртуозного и симфонизированного Концерт не всегда представляется возможным. Большое распространение получил тип

Концерта, в котором концертность и симфоничность выступают в тесном единении. Наприме́р, в концертах Ф. Листа, П. И. Чайковского, А. К. Глазунова, С. В. Рахманинова симфоническая драматургия сочетается с блестящим виртуозным характером сольной партии. В 20 в. преобладание виртуозной концертности характерно для концертов С. С. Прокофьева, Б. Бартока, преобладание симфонических качеств наблюдается, напимер, в 1-м скрипичном концерте Шостаковича.

Оказав значительное влияние на Концерте, симфония, в свою очередь, испытала влияние К. В конце 19 в. возникла особая "концертная" разновидность симфонизма, представленная произведениями Р. Штрауса ("Дон Кихот"), Н. А. Римского-Корсакова ("Испанское каприччо"). В 20 веке появилось также довольно много концертов для оркестра, основанных на принципе концертирования (напимер, в современной музыке – азербайджанского композитора С. Гаджибекова, эстонского композитора Я. Ряэтса и др.).

Практически Концерты созданы для всех европейских инструментов - фортепиано, скрипки, виолончели, альты, контрабасы, деревянных и медных духовых. Р. М. Глиэру принадлежит пользующийся большой популярностью Концерт для голоса с оркестром. Современными композиторами написаны Концерты для народных инструментов - балалайки, домры (К. П. Барчунова и др.), армянского тара (Г. Мирзоян), латвийского коккле (Я. Мединь) и так далее. В современной музыке жанр Концерта получил огромное распространение в различных типовых формах и широко представлен в творчестве многих композиторов (С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, А. И. Хачатуряна, Д. Б. Кабалевского, Н. Я. Мясковского, Т. Н. Хренникова, С. Ф. Цинцадзе и др.).

2.3 Исполнительский анализ Концерта для трубы и фортепиано с оркестром

Концерт для трубы и фортепиано с оркестром написан в 1933 году (6 марта – 20 июля). Премьера состоялась 15 октября 1933 в Большом зале Ленинградской филармонии. Партию фортепиано исполнил автор; дирижер – Ф. Штидри. “Какова основная художественная тема этого концерта? Я считаю совершенно излишним следовать примеру ряда композиторов, идущих по линии наименьшего сопротивления и пытающихся всегда расшифровать содержание своих произведений в посторонних определениях, заимствованных из какой-либо смежной области искусства. Я не могу рассказать о содержании своего концерта иными средствами, кроме тех, которыми написан сам концерт... Я советский композитор. Нашу эпоху я воспринимаю как эпоху героическую, бодрую, исключительно жизнерадостную. Это я и хотел передать в своем концерте. Насколько мне это удалось будут судить слушатели и, наверное, музыкальные критики”².

“Я хочу отвоевать законное право на смех в так называемой “серьезной музыке”. Когда слушатель громко смеется в моем симфоническом концерте, меня это несколько не шокирует, напротив – радует”³. Концерту предшествовали Двадцать четыре прелюдии для фортепиано соч. 34 (завершены 2 марта 1933), а одновременно с ним начата работа над музыкой к мультипликационному фильму “Сказка о попе и работнике его Балде”, соч.36.

“Это моя первая попытка восполнить значительный пробел в советском инструментальном репертуаре, в котором отсутствуют крупные концертные сочинения”, – рассказывал Шостакович вскоре после премьеры Первого фортепианного концерта. Тогда же, в 1934 году, были “намечены: сюита для фагота в сопровождении струнного оркестра, квартет, концерт для

² Д.Д. Шостакович. “Советское искусство”, 14 декабря 1933 года

³ Д.Д. Шостакович. “Советское искусство”, 5 декабря 1934 года

скрипки с оркестром, ряд вокальных произведений, танцевальная сюита для джаза”. В 1938 году возникла идея концерта для фортепиано в сопровождении джаз-оркестра. Многие из этих замыслов реализовались в творчестве 1934 – 1939 годов: Сюита для джаз-оркестра (1934), Четыре стихотворения на слова А. Пушкина (1936), квартет № 1 (1938). Первый фортепианный концерт Шостаковича ошеломил современников. Новое сочинение не только удивляло, но и шокировало своей неслыханной новизной и чрезвычайно смелыми музыкально-художественными экстравагантностями. Поражал инструментальный концерт – неожиданный “дуэт” солирующего фортепиано и трубы с широко развитой, виртуозной партией, сопровождаемый квинтетом струнных. Необычное отсутствие в партитуре духовых и ударных инструментов композитор первоначально подчеркивал в самом жанровом заглавии произведения, обозначенного как “концерт для рояля в сопровождении струнного оркестра и трубы”.

Настораживало “странное соседство” легко узнаваемых цитат из Гайдна, Бетховена с ритмоинтонациями оперетты, джаза, легкожанровой музыки, не говоря уж о преднамеренном сопоставлении интонаций “Аппассионаты” и улично-блатного музыкального жаргона. В такой эскападе усматривали отнюдь не озорство 27-летнего композитора, но дерзкий вызов классическому искусству, эпатаж традиций и канонов прошлого. В Первом фортепианном концерте, безусловно, немало нигилизма. Автор, если и не ставит здесь своей главной задачей ниспровержение музыкальных авторитетов, то во всяком случае смело обрушивается на них, вступает с ними в открытую полемику. Шостаковический концерт антиромантичен. Он откровенно противопоставлен “индивидуалистическому принципу сольного концерта” /Соловцов/ с его пышной виртуозностью и приподнятым пафосом высказывания. Он противопоставляет романтической “эстетике чувств” новую “эстетику мюзик-холла и урбанизма” – скерцозность, эксцентрику, галопаду. Более того: композитор “последовательно и настойчиво “снижает”

жанр и весь дух произведения, приближая (его – М.М.) к бытовому музицированию” (Дельсон). Все это обнаруживает сходство Шостаковича с его старшим коллегой Сергеем Прокофьевым и композиторами французской “Шестерки”, но также и малеровские влияния.

Претворенные самостоятельно, в ином образно-смысловом ключе, они узнаются здесь в обращении композитора к площадному языку городского фольклора, в использовании приемов гротескового снижения интонационного материала. Обратной стороной антиромантизма в Первом фортепианном концерте является его неоклассичность. Очевидная неоклассическая направленность произведения прослеживается во многих чертах его стилистики. Нетрадиционный оркестровый состав концерта восходит, с одной стороны, к барочному, в частности, “баховскому” оркестру, с другой стороны, напоминает о неоклассицистском оркестре Стравинского. И если ассоциации с музыкой Баха и Генделя здесь множественны, но не конкретны, то сравнение со Стравинским вполне определено. Речь идет о Концерте для фортепиано и духовых (1924). По своему оркестровому составу полностью противоположный концерту Шостаковича, он составляет ему некую “контрастную аналогию”.

Другие неоклассицистские приметы Первого фортепианного концерта – в характерной для него трактовке солирующего фортепиано и особенностях фортепианной фактуры. Насколько полемически остро, настолько же (если не более того!) талантливо композитор в этом сочинении декларирует и новое понимание концертного жанра, и новые формы фортепианного мышления. Подобно Прокофьеву, Хиндемиту, Стравинскому, Бартоку, Шостакович отказывается от “лирического фортепиано” с его ласкающим слух декоративно-красивым звучанием. Музыкальная ткань концерта подчеркнута прозрачна, в ней нередко отсутствует регистровая наполненность, длительные педальные звучания. Фактурный рисунок – линеен, графически четок, ясен. Фортепианный язык намеренно скуп.

В своих исканиях Шостакович идет дальше Прокофьева и других современников. Его новаторство не только в создании нового фортепианного языка и пианизма, но, прежде всего, – в “небывалой широте интонационного поля, .. смелости сопоставлений и сочетаний разностильных и разножанровых элементов, в опыте внедрения в сферу строгой камерности бытующих интонаций и форм легкой и массовой музыки” (Дельсон). С непринужденностью гения молодой композитор соединяет в концерте, казалось бы несоединимое. На первый взгляд, пестрый, несочетаемый по своим слагаемым тематический материал он синтезирует в новое парадоксальное стилевое единство. Предшественниками Первому фортепианному концерту стали театральные опусы Шостаковича – его балеты и сочинения для драматического и музыкального театров. Генетические связи концерта с этими произведениями прослеживаются без труда. Ему свойственна та же суматошливо-веселая атмосфера. На многих его страницах, как в некоем “параде аттракционов”, оживают те же жизнерадостные и юмористические образы, не говоря уж о прямых тематических реминисценциях и переключках. “Здесь и типичный галоп (побочная тема I части), и откровенный вальс-бостон (во II части), и озорная, в духе эстрадного шлягера, тема трубы соло (в финале), которая переключалась сюда из музыки к “Условно убитому”, где ... характеризовала архангела Гавриила, а туда попала из финала, написанного к “Колумбу” Дресселя. Эти интенсивные творческие поиски завершит Четвертая симфония (1935 – 1936), подытожившая этап формирования музыкального языка и стиля Шостаковича. Однако философичная, лирико-трагедийная Четвертая откроет в творчестве композитора новую главу, представив “мир Шостаковича”.

Фортепианный же концерт рожден совершенно иным авторским мироощущением. В нем нет не только тени трагедии, но и даже намек на драму. В нем – шутка, шалость, озорство, откровенный юмор, как, впрочем, и вполне серьезные размышления об искусстве. “Что считать человеческой

эмоцией? Неужели только лирику, только печаль, только трагедию? Разве смех не имеет право на благородный титул?” – риторически спрашивал Шостакович в 1934 году. Возможно ли было предвидеть, что спустя всего лишь два года, композитор ответит на эти вопросы по-другому?

Несмотря на малочисленность инструментальных концертов Шостаковича в сравнении с объемом сочинений этого жанра у Хиндемита или Мийо, они концентрируют в себе традиции зарубежных и отечественных композиторских и исполнительских школ. В них отражаются творческие идеи композитора, выраженные в жанрах оперы, балета, симфонии. Как и симфонии, они раскрывают глубинные смыслы бытия, Жизни и Смерти, противоречия думающей личности и агрессивной цивилизации, соотнося их с заповедями Ветхого и Нового Заветов, философскими идеями Времени. Центральный образ концертов – образ гениального Художника-Творца, портретируемый с помощью конкретных гениальных исполнителей (М. Ростроповича и Д. Ойстраха), несущих в себе трагические конфликты судеб своего отечества, иллюзии его граждан.

Концерты Шостаковича отличает принципиальная креативность на всех уровнях циклической композиции. Характерны уникальность прочтения скрытых жанровых кодов, множественность решения проблемы цикла, переосмысление драматургические функции частей и каденции. В каждом наличествуют несколько концептуально-содержательных слоев, позволяющих новым поколениям исполнителей и музыковедов находить новые интерпретации. В работе доказано взаимодействие концертов через образно-смысловые связи, тематизм, соотношение композиционных структур.

Нами показано, что тематизм концертов потенциально полиассоциативен и по-лисемантичен в результате активного взаимодействия процессов синтеза различных интонационно-тематических составляющих.

Среди них существенное место занимают жанрово-бытовой тематизм и его трансформации, вокально-инструментальная

170 кантилена с интенсивным мелодическим развертыванием и чертами полифонического тематизма, элементы романса, а также сложно конструктивный тематизм инструментального происхождения. Это предопределяет наличие явных и скрытых смыслов, текстов и подтекстов, внешних и внутренних интонационных фабул в его сочинениях. В построении тем и в принципах развития автор использует принцип парадоксальной монтажности (тематического калейдоскопа); интонационной комбинаторики (в работе с монограммами), принципы мелодического развертывания, интенсивным и экстенсивный типы тематизма. Нами доказан факт присутствия в концертах разновидностей стилевых взаимодействий вплоть до поли стилистики, цитирование тем композиторов разных эпох, виртуозное использование своих и исполнительских монограмм. Автор осуществляет в этом жанре генезис виртуозно-концертных приемов разных эпох (необарокко, неоклассицизма, романтические и жестко современные средства).

Концерты Шостаковича ярко симфоничны, хотя, подчас, в них присутствуют черты свободной трактовки цикла и сюиты. Процессы развития характеризует особая «сцепляемость» материала как результат внутреннего интонационного прорастания мелодических составляющих, создающая единый драматический поток, устремленный к кульминации. Симфонизм концертов выражен также в целенаправленном динамическом восхождении на всех уровнях формообразования, начиная от закономерностей цикла, в целом, и кончая лейтмотивными и лейтжанровыми связями.

В концертах нашел свое яркое воплощение метод симфонического мышления Шостаковича с его тяготением к медленному неторопливому развертыванию музыкальной темы, вырастающей из одного интонационного «ядра». Это соотносится с «идеей становления»,

высказанной А. Лосевым. Осмысляя музыку как искусство временное, Лосев считал становление как «основу времени, а это значит, - размышлял философ, что оно есть и последнее основание искусства времени, то есть последнее основание самой музыки». Оно «есть прежде всего возникновение», которое Лосев связывал с понятием исчезновения, ибо «всякая точка становления в тот самый момент, когда она появляется в этот же самый момент и исчезает». Именно эта идея «становления» и определяет, по мнению Лосева, философскую сущность музыки как «процесса интонирования», согласно интонационной теории Б. Асафьева:

В прямом соотношении с мыслями Лосева и теоретико-культурологическими идеями Б. Асафьева находится присущий музыке Шостаковича принцип формирования музыкального образа, когда в процессе, развития прослеживаются все этапы-его трансформации, смыслового, преобразования и. перевоплощения. Такое образное становление и развитие ассоциируется-с процессом слушательского, восприятия. Слушатель словно погружается в звуковую стихию и неуклонно следует за композитором во всех детальнейших нюансах и оттенках развития его музыкальной мысли-идеи. Таков процесс формирования основного тезиса в Первом и Втором виолончельных концертах, в Первом скрипичном (в Ноктюрне и Пассакалье). Именно этот принцип и лежит в основе философии музыки Шостаковича, в его трактовке сонатной формы с длительным развитием тематизма в экспозиции, с постепенным темповым ускорением и усилением контрастности между разделами сонатной формы (особенно между экспозицией и разработкой), мощной динамической репризой и качественным преобразованием главного образа экспозиции, что характерно для Первого виолончельного концерта.

Шостакович - композитор-философ. Высокий интеллектуализм творческого мышления композитора с огромной пронизательностью уловил В. Мейерхольд, сказав в одном из своих интервью, что «Шостакович, как никто, умеет мыслить в звуках». Специфика философии Шостаковича

заключается не в приверженности его к каким-либо конкретным философским идеям или концепциям, как это было в творчестве А. Скрябина (в его обращенности к идеям И. Фихте, Г. Гегеля, Р. Штейнера, Е. Блаватской и мн. др.). Но, как всякий Гений, он интуитивно постиг философские основы Бытия, законы диалектики, претворяя их в принципах развития, динамике, процессуальности музыки. Сложнейшие вопросы, касающиеся феномена «двойного бытия» Д. Шостаковича, его взаимодействия с социумом, роль трагического начала в его искусстве мы раскрывали, опираясь на те или иные философские системы. Это поле идей включает экзистенциализм К. Ясперса, феноменологию Э. Гуссерля, теорию архетипов К. Юнга, теорию игры Е. Финка, Й. Хейзинга. Отмечены связи его ми

172 воззрения с идеями отечественных философов А. Лосева, Н. Лосского, П. Флоренского, Н. Бердяева, зарубежных религиозных философов Г. Марселя, Ж. Маритена.

Для концертных сочинений Шостаковича характерно наличие внешних и внутренних концептов, противоположных по направленности, на основе скрытых подтекстов, возникающих, благодаря полисемантичности тематизма. В концертах раскрываются и взаимодействуют несколько концепций: концепция с чертами инструментального театра (Первый фортепианный концерт); концепция «иллюзорной гармонии бытия» во втором фортепианном концерте, концепция «примирения» во втором скрипичном - как разновидность форм поиска гармонического мироощущения и как обобщение оптимистической драматургии концертов советских авторов (Хачатуряна, Мясковского, Ракова, Кабалевского). Трагичность судьбы Шостаковича в условиях парадоксов советской системы и постоянной его внутренней оппозиции к власти способствовала формированию в его сочинениях различных вариантов концепции трагической катастрофы, связанной с драматургическими моделями его же симфоний. Два концептуальных полюса в этом жанре - Первый

фортепианный и Второй виолончельный концерты - представляют взаимоисключающие концепты. Важнейшим отражением игрового начала в Первом, фортепианном Шостаковича являются принцип персонификации тематизма, наличие различных форм «музыкальной эксцентрики», как выражения шутовства, разного рода «глумления», паясничества, разработанность инструментальных «монологов» и «диалогов». Двойственный по «тексту» и «скрытому подтексту» Второй виолончельный концерт, отражает трагичность судьбы и мировосприятия композитора, воплощает извечные конфликты Жизни и Смерти, связан с философскими исканиями XX века. Все эти проблемы составляют внутренний план художественного процесса. Внешний уровень сосредоточен на типовом конфликте XX века - столкновении Личности художника-Творца и враждебного ему Социума, который завершается трагической катастрофой: гибелью героя и его надежд на спасение. Остальные концерты оказываются между этими полярными «глыбами», в той или иной степени соединяя их.

Концертные циклы Шостаковича свидетельствуют о концентрации и обобщении в них исполнительских ресурсов отечественных исполнительских школ середины XX столетия, что подтверждается присутствием в них творческих и мировоззренческих «портретов» Д. Ойстраха и М. Ростроповича - создателей оригинальных исполнительских и педагогических систем, «автопортрета» самого автора.

Выдающийся мастер выдвинул в своих инструментальных концертах все основные модели, характеризующие эволюцию сознания современника с середины 30-х до конца 60-х годов. Концепции его сочинений были созвучны своему времени. Но самое важное - они нашли продолжение в творческих идеях последующих поколений отечественных авторов. Так, концепция «играющего бытия» отражена во втором скрипичном концерте С. Слонимского, втором фортепианном концерте Р. Щедрина, в фортепианном концерте А. Журбина. Модель «иллюзорной гармонии» в лучезарно-активном жизненном движении запечатлена, к примеру, в третьем фортепианном Д.

Кабалевского, Первом фортепианном концерте Р. Щедрина, Первом скрипичном Т. Хренникова. Модель нарастающей противоречивости и ее преодоления в виде концепции «примирения» отразилась в Фортепианном концерте Б. Тищенко, Втором виолончельном Д.Кабалевского, Втором фортепианном Г. Галынина. Варианты концепции «примирения» находим в Скрипичном и Фортепианном концертах Б. Чайковского, Третьем фортепианном Р. Щедрина, Флейтовом - Б. Тищенко. Модель концепции трагической катастрофы воссоздана в Первом виолончельном концерте Б. Тищенко, Виолончельном концерте Б. Чайковского.

Чрезвычайно ценной представляется параллель творчества Шостаковича и Шнитке. Шнитке, как и Шостакович, трагический композитор по типу личности и сути своего творчества. Диагностика творческой личности опирается, обычно, на материальные субстанты стиля: жанры, форму, музыкальный язык, в которых раскрываются сферы тех или иных предпочтений, подтверждающих наши предварительные выводы. Шнитке, как и Шостакович, предпочитает инструментальные жанры, склонен погружаться в изучаемый объект, предпочитает поэтическое — пластическому. Как в Первом фортепианном концерте Шостаковича, его творчество с помощью полистилистики, превращается в инструментальный театр во Втором и Четвертом скрипичном, Фортепианном концертах.

Шнитке идея синтеза искусств в различных ее модификациях. Автор настойчиво ищет варианты сближения религиозных и светских жанров. Так, черты пассионов находим не только в кантате «История доктора Фауста», но и во Втором и Четвертом концертах для скрипки и оркестра: Шнитке смело насыщает музыку «высоких» жанров площадными, банальными мотивами, песен, вводит принципы джаза, рок-музыки не только в концерты, но даже в «Реквием» и кантату «История доктора Фауста». Вслед за Шостаковичем он продолжает разрабатывать принципы цитирования «своего» и «чужого» материала разных эпох, достигнув в этом поистине феерических успехов. Концепция «трагической катастрофы» в варианте разобранных нами

концертов Шостаковича находит многообразное отражение во Втором и Четвертом скрипичных концертах А. Шнитке. На инструменте XXI века, как он величал скрипку, запечатлел музыкальные портреты своих друзей-исполнителей: Г. Кремера, О. Кагана, М. Лубоцко-го. Последний был его постоянным консультантом по скрипичным новациям.

В конце XX века «концерт попадает в сложное сплетение нео- и постстилей, но ему удастся сохранить важные родовые качества. Постконцертное мышление по-прежнему культивирует игровое начало, диалогизм, виртуозность. Меняются лишь объекты игры, принципы диалога и качество виртуозности». Жанр продолжает развиваться в ширь (появляется самостоятельная его разновидность — концерты для соло различных народных инструментов и симфонического оркестра или оркестра народных инструментов), и в глубину — расширяются его содержательные возможности, меняется, внутренняя структура. Композиторы часто заменяют обозначение жанра концерта программным подзаголовком, а иногда и вовсе отказываются от всякого наименования, используя скорее идею концертности, а не его формы. Так, например, Гия Канчели сознательно отказывается от указания жанра. Среди его концертных сочинений 90-х годов есть и полижанровые по нашей классификации, например, «Styx» для солирующего альтя, хора и оркестра, Литургии для солирующего альтя и оркестра. Главное, что сохраняется востребованность жанра, учитывая мириады конкурсов, насыщенность концертной жизни, появление во всем мире большого числа ярких, интересных исполнителей на различных инструментах.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Инструментальное – концертное творчество Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, рассмотрено нами, выдвигает сложные задачи связанные сольным, ансамблевым и оркестровым исполнительским искусством. Для этого исполнителю необходимо погрузиться в художественную атмосферу эпохи. Эстетическим идеалом этих эпох и мироощущения Шостаковича, отразившего в своей музыке характерные черты своего времени.

В результате изучения концертно-инструментального творчества Дмитрия Шостаковича мы пришли к выводу, что его наследия, созданные произведения заключают в себе непреходящие этические, эстетические ценности, высокую духовность столь актуальное в наше время. Все это требует более активного внимания пианистов к музыке Шостаковича, к её исполнению и пропаганде.

Чтобы создать высокохудожественные исполнительские концепции камерно-инструментальных сочинений Шостаковича, исполнителю необходимо целенаправленные работы, включающая следующие этапы:

- технический, связанный с освоением нотного текста, овладением исполнительской техникой;
- музыкально-выразительной этап, предполагающая достижения высокохудожественного исполнения на основе овладения техническими приёмами, штрихами, а так же теоретическим анализом, музыкального языка, приёмов развития, фактуры, форма образования;
- концептуальный этап, на основе накопленного опыта работы, технологического, музыкально-выразительного, формирует целостное представление исполнителя, об исполнении произведения как масштабного цикла и создание исполнительской формы;

- артистически-режиссёрская, связанно с исполнением произведения на концертной сцене, как сольного, ансамблевого, так и оркестрового произведения с эмоционально психологическим воздействием на слушателя.

Этапы работы исполнителя над произведениями Шостаковича сольными, концертно-инструментальными, оркестровыми полезно записывать на аудио и видеодиски. Это позволит исполнителю анализировать произведение в освоении музыки композитора и ставить на каждом этапе новые задачи, повышая планку уровня исполнения.

Концертно-инструментальные сочинения Шостаковича являются прекрасным источником познания красоты, мудрости и совершенства творческой личности. Они всемерно способствуют творческому развитию пианиста, формируют индивидуальность, воспитывают нравственно, духовно, оттачивает художественно, логическое мышление, и мастерство.

Рассмотренные в нашей работе «Роль концерта для трубы и фортепиано с оркестром Д.Д. Шостаковича», должны быть в учебно-педагогическом, и концертно-исполнительском репертуара каждого современного пианиста Узбекистана.

Список литератур

1. Мирзиёев Ш. Мы все вместе построим свободное, демократическое и процветание государство Узбекистан. Т. 2016
2. Асафьев Б. О музыке XX века М, 1983
3. Роллан Р. Музыкально – историческое наследие выпуск 4. М. 1989
4. Сапонов М. Искусство импровизации. М. 1982
5. Смирнов М. Эмоциональный мир музыки М. 1990
6. Шарипова А. Преломление Т. 2014
7. Акопян, Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества 2004. - 474 с.
8. Акопян, Л. О. Западные авторы о Шостаковиче: обзор и комментарии М.: Композитор, 1997.-С. 17-26.
9. Акопян, Л. О. «Художественные открытия» Четырнадцатой симфонии //Муз. академия. -1997. -№4. С. 185-192.
- 10.Александрова, Н. В. Д. Шостакович М. Шагал: диалог современников Астрахань: 2007. - С. 97-106.
- 11.Алексеев, А. Д. Русская фортепианная музыка конца 19 — начала 20 вв. М.: Наука. - 1969. - 393 с.
- 12.Алексеев, А. Д. Музыкальная интерпретация// М. : Музыка.-1987.-207 с
- 13.Альфреду Шнитке посвящается: из, собраний «Шнитке-центра» // А. В. Богданова. Вып.2. -М.: 2001. -248с.
- 14.Арановский,- М. Г. Века связующая нить// Новая жизнь традиций в советской музыке. Статьи, интервью // М: 1989. 207-272.

15. Арановский, М. Г. Вызов времени и ответ художника // Муз. академия. 1997. - №4. - С. 15-27.
16. Арановский, М. Г. Инакомыслящий // Муз. академия. -1997. № 4. с.2-3.
17. Арановский, М. Г. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век. М.: ГИИ, 1997. - С. 213-250.
18. Арановский, М. Г, Музыкальный текст. Структура и свойства М.: Композитор, 1998. - 343 с.
19. Арановский, М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления: сб. ст. — М.: Музыка, 1974. С. 252-271.
20. Арановский, М. Г. Проблема жанра в вокально-инструментальных симфониях Д. Шостаковича 60-х годов // М. Г. Арановский. Вып. 12. Л.:, 1973. — С. 61-96.
21. Арановский, М. Г. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // Л.: Музыка, 1977. С. 55-94.
22. Арановский, М. Г. Симфонические искания //Л.: Сов. композитор, 1979. 288с.