



ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ

Произведения для струнного квартета
(К 80-летию со дня рождения)

Квартеты Шостаковича — наряду с симфониями и операми, сонатами и концертами, балетами и вокальными циклами — составляют важнейшую часть его духовного наследия. Это огромный мир, без знания которого невозможно сколько-нибудь цельное и глубокое постижение его художественного мировоззрения, стиля, всего творческого облика. Ансамблю из четырех струнных инструментов он поручал самые сокровенные мысли, самые утонченные переживания. Подчеркивая особенную ценность этой сферы высказывания, композитор писал: «Глубоко ошибочно считать, что круг идей и эмоций в камерной музыке менее значителен, чем в других жанрах: назовем хотя бы квартеты Бетховена, Чайковского, Бородина, имеющие огромную силу художественного воздействия».

Завораживающая звучность струнного квартета была для Шостаковича одним из самых памятных впечатлений детства. «Очень живо помню звучание музыки из соседней квартиры, в которой проживал инженер, отличный виолончелист и страстный любитель камерной музыки, — рассказывал композитор. — У него регулярно собирались друзья, разыгрывавшие квартеты и трио Моцарта, Гайдна, Бетховена, Бородина, Чайковского. Чтобы лучше слышать их игру, я забирался в коридор и просиживал там часами... Все это глубоко запечатлелось в моей музыкальной памяти и сыграло известную роль в формировании моего творческого сознания».

Не сразу решился Шостакович обратиться к этому с детства полюбившемуся жанру. Его Первый квартет появился в 1938 году, когда за плечами тридцатидвухлетнего автора было уже пять симфоний, три оперы и три балета, много работ для театра и кино, камерной вокальной и инструментальной музыки. Однако со временем квартет сделался любимой формой самовыражения. Даже из простого подсчета видно, что в последние десятилетия жизни жанру квартета отдавалось явное предпочтение перед всеми прочими, даже перед симфонией: с середины 50-х годов Шостакович написал десять квартетов и лишь пять симфоний; отдельные годы приносили сразу по два квартета.

Сочинения Шостаковича для струнного квартета не случайно часто сопоставляют с его симфоническим творчеством. По глубине и значительности содержания пятнадцать его квартетов действительно не уступают его симфониям, а по психоло-

гической тонкости, но богатству эмоциональных оттенков порой даже превосходят их. Своеобразие этой сферы творчества наглядно обнаруживается при сравнении квартетов с хронологически близкими вершинными явлениями симфонизма, такими, как Седьмая, Восьмая, Десятая, Одиннадцатая, Тринадцатая, — с их фресковым размахом, ораторской публицистической страстностью, глобальными, всечеловеческими масштабами образов и событий. Проникающая сила квартетной музыки в другом. Герой симфоний — масса, народ, человечество. В квартетах — отдельная личность. Это не значит, что симфонии Шостаковича абстрактно внеличностны. Он сам не раз говорил об их лирическом характере, об известном автобиографизме, о становлении личности как теме симфонизма. Но герой симфонии переживает потрясения века вместе со всеми, «на миру», его сердце бьется в такт с сердцами миллионов. Герой квартетов осмысливает катаклизмы эпохи и тревожения собственной жизни как отдельное существо, не как одиночка, но как индивидуальность, наедине с самыми близкими людьми, наедине с собой.

Не случайно именно в ансамблевых сочинениях мы находим многочисленные посвящения памяти друзей и близких. В симфониях их нет. И здесь же в квартетах, встречаются страницы наибольшей трагической самоуглубленности и высочайшего воспарения духа. Симфонии Шостаковича — музыкальная летопись эпохи. Его квартеты — исповедальные дневники великой души...

Но квартеты родственны не только симфониям. Многое в них перекликается с оперным и балетным творчеством Шостаковича, многое идет от его кино- и тетралльной музыки. Коренная связь этого жанра с камерным домашним музицированием, с музыкой быта в широком смысле слова проявляется в самом прямом, непосредственном виде в названиях отдельных частей квартетов: «Речитатив и Романс» в Квартете № 2; «Этюд», «Юмореска», «Элегия» — в Одиннадцатом; «Серенада», «Ноктюрн», «Траурный марш» — в Пятнадцатом. Повидно, что ничего подобного в симфониях также нет. В ткань квартетных партитур непринужденно вплетаются ритмы бытовых танцев: польки, мазурки, фокстрота и особенно вальса. Шостакович очень любил этот удивительный танец. В его балетах, музыке к спектаклям и фильмам звучат десятки вальсов, очень разных и по-разному обаятельных. Вальсовые темы квартетов отличаются не меньшим диапазоном образов: от «игрушечного» детского паванного вальса в побочной партии квартета № 1 до гротесково-трагического «вальса смерти» в квартете № 8, от вальса-пасторали (начало финала Квартета № 6) до бравурного порывистого танца (финал Квартета № 9). Но преобладают в вальсовых темах квартетов поэтически одухотворенные образы, пленяющие богатством оттенков, гибкой изменчивостью

настроений. Порой композитор даже в рамках одного квартета сопоставляет различные жанровые варианты любимого танца: так, в Квартете № 2 «Романс» выдержан в ритме медленного вальса, а танцевальная стихия ярче выявлена в следующей части («Вальс»); темы в характере певучего вальса-песни и изящного вальса-танца встречаются в крайних частях Квартета № 5 и т. д.

Лирическое переосмысление танцевальности, в особенности — ритмо-интонаций вальса, привносит в квартеты Шостаковича доверительно интимную струю, создает неповторимую атмосферу общения с музыкой, которой мы не найдем ни в балетах, ни в операх, ни в симфониях.

Две пьесы для струнного квартета соч. 36 (1931)

1. Элегия. Adagio
2. Полька. Allegretto

Это самое раннее сочинение Шостаковича для квартета. «Элегия» представляет собой инструментальный вариант Арии Катерины из оперы «Леди Макбет Мценского уезда», над которой композитор работал в момент создания «Двух пьес»; «Полька» — виртуозная транскрипция номера из балета «Золотой век». Обе миниатюры были написаны в Батуми в ночь с 31 октября на 1 ноября и посвящены известному в те годы Квартету имени Ж. Вильома, с которым Шостакович познакомился во время гастролей ансамбля в Грузии.

В двух маленьких шедеврах ярко сопоставлены две контрастные эмоционально-образные сферы музыкального мира Шостаковича, два важнейших его полюса: проникновенный лиризм, глубокая трагедийность и, с другой стороны, остроумное пародийно-сатирическое начало.

Квартет № 1 до мажор, соч. 49 (1938)

- I. Moderato
- II. Moderato
- III. Allegro molto
- IV. Allegro

Первое исполнение — Ленинград, 10 октября 1938.

Первый квартет Шостаковича возник на гребне колоссальной творческой волны второй половины 30-х годов, в череде ярчайших сочинений, среди которых Четвертая, Пятая, Шестая симфонии, первый цикл романсов на слова А. Пушкина, наконец, классически совершенный Квинтет. В жизни композитора это была непростая пора: успех и признание чередовались с непониманием и остракизмом, в одно и то же время

молодой художник переживал упоение творческого подъема, горечь трагических утрат друзей и близких, наконец, радости отцовства. Свет и тени бытия, боль и счастье, сомнения и надежды по-своему преломлялись и в его партитурах. Много лет спустя, вспоминая о работе над Первым квартетом, Шостакович сказал: «Я стремился передать в нем образы детства, несколько наивные, светлые, весенние настроения». Может быть, не случайно первая страница будущего сочинения появилась 30 мая 1938 года, в день рождения дочери композитора (ей исполнилось тогда два года)...

Мягко струящийся свет наполняет первую часть квартета. Спокойная, умиротворенная начальная тема близка некоторым страницам музыки П. И. Чайковского (например, пьесе «Утреннее размышление» из «Детского альбома»). Легким юмором окрашена вторая тема с чертами кукольной вальсовости. В самом конце части у второй скрипки и альты неожиданно и в то же время очень естественно появляется новая тема — лирическая певучая мелодия, своими мягкими контурами напоминающая «Колыбельную» из музыки И. Дунаевского к кинофильму «Цирк».

Вторая часть — ряд красивых вариаций на тему, в которой широкая русская распевность соединяется с маршевой размеренностью. Возникнув первоначально у альты, эта мелодия переходит от инструмента к инструменту, обрастает подголосками и в каждой следующей вариации открывается новыми гранями, звуча то с меланхолической мечтательностью, то патетически приподнято, взволнованно, и наконец, замирает, растворяется в высочайшем регистре скрипки, словно уходящая вдаль песня.

Третья часть — стремительно летящее, воздушное скерцо. Безостановочному мельканию видений в его крайних разделах противостоит упорно радостная тема среднего эпизода.

В финале Первого квартета царит жизнерадостное движение, атмосфера солнечной безмятежности, грациозной игры, — ощущение радостной гармонии бытия, энергии и молодости. Эта музыка по своему образно-интонационному строю предвосхищает искрометно-праздничный, «россиниевский» финал Шестой симфонии Шостаковича, написанной в следующем, 1939 году.

«Квартет оставляет в душе слушателя радостное ощущение полной гармонии, — писал в рецензии на премьеру Г. Г. Нейгауз. — Совершенством формы и замысла, мудрой лаконичностью музыкальные образы вызывают в памяти пушкинский стих». Классичность Первого квартета сказалась в прозрачной ясности звучания, в стройности пропорций, в уравновешенности и душевной чистоте «лирического героя». При всем том, квартет содержал важные новаторские черты. В нем ярко проявились искания и открытия композитора в форме и драма-

тургии инструментального цикла, в самой концепции много-частного музыкального повествования. Композиция квартета покорила естественностью логики развертывания эмоций: от утренней свежести начального Модерато к искрящемуся солнечному финалу. Но драматургическое решение Шостаковича достаточно нетрадиционно: две первые части идут в совершенно одинаковом умеренном движении, две следующие — в очень быстрых темпах. Найденный в Первом квартете принцип лег в основу двух замечательных партитур 1939 и 1940 годов: это трехчастная Шестая симфония, в которой за огромным Ларго следуют две быстрые части, и Квинтет, открывающийся двумя медленными частями.

Следование традициям классики и смелое новаторство нередко соседствуют и в других квартетах Шостаковича.

Квартет № 2 ля мажор, соч. 68 (1944)

- I. Увертюра. Moderato con moto
- II. Речитатив и Романс. Adagio
- III. Вальс. Allegro
- IV. Тема с вариациями. Adagio

Первое исполнение — Ленинград, 14 ноября 1944.

Свой Второй квартет Шостакович посвятил близкому другу, известному композитору Виссариону Яковлевичу Шебалину (1902—1963). «Это был удивительно прекрасный человек. Его доброта, честность, исключительная принципиальность всегда восхищали меня, — рассказывал Дмитрий Дмитриевич. — Какой это был замечательный друг! Как было хорошо с ним делиться своими радостями и горестями! В общении с ним радость становилась больше, огорчения меньше».

Музыка Второго квартета отличается рельефностью национального начала, масштабностью композиции, эпическими чертами тематизма. Быть может, в какой-то мере здесь отразился облик В. Я. Шебалина, в творчестве которого связь с русским классическим искусством, с народной музыкой выражена непосредственно и многообразно.

Две темы с ярко выраженной славянской национальной окраской лежат в основе «Увертюры» квартета. Мужественная энергия, напор, здоровый жизненный тонус, наконец, характерные приметы народной инструментальной музыки, массового простонародного танца — самые броские черты первой темы. Вторая — с ясно воспринимаемым ритмом мазурки — более лирична, в ней с самого начала есть настойчиво-щемящие интонации, которые в развитии приобретают обостренную экспрессию. В большой разработке господствует первая тема, но ее мажорный и волевой облик сильно меняется: она преобразается в пластическую вальсовую мелодию, получает лирически

смягченные минорные очертания, затем резко драматизируется, лишь в самом конце части обретая свой первоначальный характер.

Вторая часть переводит музыкальное повествование в совершенно иные эмоциональные смысловые плоскости. На фоне бесконечного, бесстрастно тянущегося аккорда (у виолончели, альты и второй скрипки) возникает взволнованный «Речитатив» первой скрипки — словно живая человеческая речь, полная восклицаний, вопросов, боли и надежды, высокой скорби и веры. Просветленная мелодия «Романса» (в ритме медленного вальса) разряжает напряженную атмосферу, но постепенно и этот элегически спокойный мир наполняется тревогой и волнением. Яркая кульминация «Романса» ведет не к успокоению, а к печально вопрошающим фразам «Речитатива».

Вихрем вырвавшихся вовне чувств, смутных, неуловимых, торопливых и неотвязных, захватывает третья часть квартета — «Вальс». Шостакович обладает исключительной способностью запечатлевать текучесть, внутреннюю изменчивость явлений жизни, сложность, многозначность, подвижность чувства. Но даже у Шостаковича трудно найти еще один пример столь тонкого воплощения непрерывно меняющихся и постоянно ускользающих настроений. В подернутом меланхолической дымкой кружении вальса причудливо, призрачно сменяются молитба и упоение, лихорадочная порывистость, изысканная капризность, возбуждение, энергия и светлая мимолетная улыбка...

Неторопливо, с эпической повествовательностью развертывающийся финал — «Тема с вариациями» — гармонично уравнивает масштабную первую часть квартета, придавая всей композиции цикла стройность и законченность.

Квартет № 3 фа мажор, соч. 73 (1946)

- I. Allegretto
- II. Moderato con moto
- III. Allegro non troppo
- IV. Adagio
- V. Moderato

Первое исполнение — Москва, 16 декабря 1946.

Если говорить о том, какие из квартетов Шостаковича бесспорно входят в «самое избранное» мировой квартетной литературы, то прежде всего — по хронологическому счету — должен быть назван Третий квартет. Правда, здесь же пришлось бы назвать и Пятый, и Восьмой, и Девятый и еще многие из поздних, но именно Третий впервые ставил квартетное творчество Шостаковича вровень с его симфонизмом, вводил его в сокровищницу музыкальной классики XX века. Это один из

самых масштабных и глубоких по содержанию, один из самых играемых и любимых слушателями современных квартетов.

Пять частей сочинения проводят слушателя от беспечной жизнерадостности, через потрясения, страдания и утраты к осознанию нескончаемости бытия, и, вопреки тревожностям и невзгодам, к утверждению жизни.

Первая часть основана на двух темах. Ее основной образ — подвижная, грациозная мелодия, в которой естественно соединяются наивность и капризная изменчивость, беззаботная шаловливая улыбка и устремленность. Юношеская свежесть, лиризм и танцевальность есть и во второй, более певучей и спокойной теме. В ее мягких изгибах слышатся какая-то робость, удивление, неуверенность и... и, может быть, легкое кокетство. Разработка первой части построена, как фугато на главной теме. Здесь раскрываются волевые, «энергетические» ресурсы этого образа: упругая сила ритма, активность, напористость мелодического рисунка.

Драма жизни вторгается в этот радостно-устремленный мир в следующих частях. Вторая и третья части квартета обозначают драматургический перелом в развитии: лирический герой сталкивается с тревогами, горем, со страшными ликами действительности.

Логика развития второй части основана на сопоставлении и взаимодействии двух очень несходных образов. Один из них воплощает властное, но неуравновешенное, нервное движение. Механическая равномерность соединяется в нем с болезненным изломом, пружинящий напор с кружением на месте. Вторая тема — образ совершенно из другого мира. Короткие отрывистые звуки словно воссоздают какое-то волшебное мерцание. Хрупкость и нежность сочетаются в этой музыке с ласковыми вздохами и детской мольбой. Соприкосновение с этим необычным, поэтически прекрасным образом удивительно воздействует на властную взвинченность первой темы. Как будто ее недобрая сила смягчается и теплеет рядом с беззащитной и хрупкой красотой.

Средоточием агрессивных сил зла становится третья часть. Необузданная, дикая поступь этого полу-танца, полу-марша ассоциируется с батальными сценами симфоний Шостаковича (особенно со знаменитой токкатой Восьмой). Разгульное торжество разрушительной стихии достигает апогея в среднем эпизоде с его нарочито вульгарной, нагло кривляющейся темой (соло альты).

Траурным пафосом, скорбью и протестом полна музыка четвертой части. Это одна из вершин трагедийной лирики Шостаковича. Эмоциональная непосредственность сочетается в ней с яркой картинностью: реплики « хора » сменяются в этом реквиеме драматическими монологами солистов и глухими ударами « литавр » (*pizzicato* виолончели). Начало финала не прино-

сит еще полного успокоения и просветления. Первая тема полна смутного беспокойства, неустойчивости, скрытой печали. Лишь в результате длительного развития появляется новая тема, по упругому ритму напоминающая лирическую польку — главную тему первой части. Но и эта тема не сразу утверждается в качестве смыслового центра. В кульминации финала возникает патетическая тема пассакальи (четвертой части). И только вторично пережив и осмыслив драматические коллизии прошлого, мы приходим к проникновенно светлым заключительным страницам квартета. Беспокойные, ищущие интонации главной темы финала очищаются и растворяются в прозрачном мажорном аккорде. Жизнь продолжается, надо жить.

Прощание, соч. 75 (1948)

«Прощание» — лирический фрагмент из музыки к кинофильму «Молодая гвардия», написанной в 1947—1948 гг. Это был уже не первый опыт Шостаковича по использованию струнного квартета в киномузыке. По воспоминаниям кинорежиссера Л. Арнштама еще в середине 30-х годов, работая над фильмом «Подруги», композитор придумал весьма оригинальное решение, сочинив музыку к этому фильму в форме двенадцати прелюдий для квартета (основной нотный материал «Подруг» утрачен). В киноповествовании о подвигах героев Краснодарна мягкое возвышенное звучание четырех смычковых инструментов ненадолго контрастно оттеняет драматические и трагические эпизоды сюжета.

Квартет № 4 ре мажор, соч. 83 (1949)

- I. Allegretto
- II. Andantino
- III. Allegretto
- IV. Allegretto

Первое исполнение — Москва, 3 декабря 1953.

На первой странице автографа Четвертого квартета над нотным текстом рукой Шостаковича написано: «Посвящается памяти Петра Владимировича Вильямса». Мастер театрально-декорационного искусства, с начала 40-х годов работавший главным художником Большого театра СССР, П. В. Вильямс (1902—1947) был также талантливым живописцем, автором ряда замечательных портретов (едва ли не самый известный из них — портрет В. Э. Мейерхольда, выполненный в 1925 году). Живописец и музыкант были соседями по дому, вместе жили и в эвакуации в Куйбышеве, их связывала совместная творческая работа и взаимная человеческая симпатия. Шостаковичу нравились живописные полотна Вильямса. В его квар-

тире висели две большие картины, подаренные художником: «Нана» и «Купальщицы». В 1944 году Вильямс написал известный портрет: Шостакович за роялем в своем кабинете, с детским рисунком на стене, изображающим морское сражение. В 1945 году возник прекрасный карандашный набросок: портрет девятилетней дочери композитора, Гали Шостакович.

Четырехчастный цикл Четвертого квартета внешне во многом напоминает о написанном десятью годами раньше Квартете № 1: две первые части в умеренном движении предшествуют двум более быстрым. Но внутренний, сокровенный смысл нового квартета был совсем иной. В Первом — праздник бытия, «образы детства, ... светлые, весенние настроения», в Четвертом квартете действительность в сознании умудренного опытом художника окрашена порой в горькие, трагические тона, и в просветленном заключении финала слышится уже не радостное упоение жизнью, а лишь спокойное примирение.

Первая часть квартета — своеобразный музыкальный пейзаж. Спокойные мажорные краски равно присущи обоим его темам, из которых выделяется вторая, в пластичном вальсовом движении, постепенно приобретающая господствующую роль. Вторая часть — прекрасный инструментальный романс. Бесконечная, широкая, как русская песня, непрерывно меняющаяся и обновляющаяся мелодия напоминает об ариях баховских кантат и «Страстей». Многое здесь близко и к балетным адажио Шостаковича (например, к соло виолончели из балета «Светлый ручей»), и к аналогичной части Второго квартета. В скерцозной третьей части танцевальная «фаготная» основная тема сопоставляется с пасторальным наигрышем, который в унисонном изложении у скрипки, альты и виолончели производит впечатление ансамбля пастушьих рожков.

Наиболее развернутым и весомым в смысловом отношении оказывается, как это нередко бывает у Шостаковича, финал квартета. В основе финала лежит тема с ярко выраженным еврейским интонационным колоритом. В ее танцевальном рисунке есть и сочная жанровость, и юмор, и надломленность, приводящая в развитии к большому драматизму. Интерес к еврейскому фольклорному материалу явился в творчестве Шостаковича своеобразным продолжением «ориентальной» традиции русской классической музыки, традиции, ведущей свое начало еще от восточных сцен глинкавского «Руслана», от «Исламея» Балакирева, «Половецких плясок» Бородина и «Шехеразады» Римского-Корсакова. «Обращаясь к еврейскому мелосу, Шостакович не пользуется подлинными еврейскими темами, а создает их совершенно самобытно и в громадном диапазоне — от гротеска до вершин трагедийности, — писал в связи с этим В. П. Ширинский. — Эту линию, идущую от Мусоргского («Иисус Навин», «Поражение Синахериба») и Прокофьева (Увертюра на еврейские темы), Шостакович развивает

в ряде своих сочинений (Трио, Концерт № 1 для скрипки, Четвертый и Восьмой квартеты, цикл «Из еврейской народной поэзии»)). Добавим, что в соответствии с философской проблематикой его творчества, этот национально характерный материал не используется Шостаковичем для создания «экзотического» колорита, и приобретает глубокое социальное звучание.

Квартет № 5 си-бемоль мажор, соч. 92 (1952)

I. Allegro non troppo

II. Andante

III. Moderato. Allegretto

Первое исполнение — Москва, 13 ноября 1953.

Некоторые из своих квартетов Шостакович называл «квартетами-симфониями». Неслыханная мощь звучания, которую он умел извлечь из четырех струнных инструментов, небывалая для квартетного жанра резкость контрастов, сила и глубина философских обобщений, подлинно симфоническое развитие и преобразование музыкальных идей — все это действительно превращает такие его квартеты, как, например, Третий, Восьмой, Десятый, Двенадцатый, в настоящие «симфонии для четырех инструментов». К таким камерным симфониям должен быть, без сомнений, отнесен грандиозный Пятый квартет — одна из сложных и в то же время непосредственно воздействующих партитур середины XX века.

Главная тема первой части воплощает образ грозной бездушной силы. Стихийная энергия соединяется в этой музыке с автоматизмом движения, неудержимый натиск — с ощущением заторможенности развития (такое впечатление вызвано назойливыми повторениями одних и тех же мотивов). Жесткая механизированная сила в дальнейшем оказывается доминирующим началом всей первой части, она неуклонно и неудержимо растет, нагнетается, достигая в кульминации исключительной мощи и остроты.

Яркий контраст создает певучая вальсовая мелодия. Ее широкая русская распевность оттенена легким, изящным ритмическим рисунком в верхнем голосе. Однако вскоре этот лирический напев слабеет, тонет в яростном разгуле господствующей стихии. Лишь в самом конце части — с возвращением вальсовой темы — проясняется и светлеет колорит музыки, наступает тихое умиротворение, но и здесь на замирающий голос накладываются приглушенные, сухие отзвуки главной темы в отрывистом, настороженном *pizzicato* виолончели, альты и второй скрипки. Этот эпизод удивительно напоминает завершающие страницы первой части Седьмой симфонии, где за просветленным звучанием квинтета вдруг слышится издали

доносящаяся дробь барабана — то ли воспоминание, мрачная тень минувшего, то ли предостережение на будущее...

Анданте Пятого квартета — редкий образец пейзажной лирики Шостаковича. Его тончайший колорит, еле слышный шелест скрипки в высшем регистре, разреженное звуковое пространство, затаенное пение струн (весь квартет играет с сурдинами) — все особенно впечатляет рядом с оркестровой мощью разработки первой части. Это мир скромной русской природы, картина бескрайнего поля и бесконечной крестьянской песни, цемьющей сердце своей неизбывной тоской и своей непостижимой тихой красотой. На смену этой картине, как бы на ее фоне, возникает новая тема, прекрасная мелодия, полная страстной мольбы и светлой печали, словно воспоминание о кристально чистой мечте. Вновь звучит старинный напев, то разделяясь на подголоски, то сливаясь в одну линию, но второе проведение мечтательно-страстной мелодии приобретает оттенок призрачности и безнадежности.

Сурдины сняты, и чуть холодноватый колорит становится в финале квартета полнозвучнее, ярче, теплее. За поэтичным вступительным эпизодом (он звучит и в заключение всего квартета) появляется центральная тема финала — изящный светлый вальс. В отличие от широкой вальсовой мелодии первой части (вальс-песня) здесь подчеркнута упругая танцевальная ритмика, легкое и стремительное кружение. Ее первое появление воспринимается как долгожданная радость, в ее свободном, гибком течении слышится неостановимый пульс жизни. Но утверждение основного образа происходит не легко и не сразу. В развитие вторгаются драматические образы первой части (не напрасно в конце ее отзвук механической злой силы напоминали о себе), и лишь после долгой борьбы вновь и вновь звучит радостная, полетная мелодия вальса. В истинном заключении словно растворяется картина вечно обновляющегося мира.

Квартет № 6 соль мажор, соч. 101 (1956)

I. Allegretto

II. Moderato con moto

III. Lento

IV. Lento

Первое исполнение — Ленинград, 7 октября 1956.

Композитор, полушутя, говорил близким друзьям, что Шестой квартет он написал в подарок самому себе к пятидесятилетию. Номер сочинения — сто первый опус! — тоже содержал в себе шуточный намек: перевалило за сто. Атмосфера лирического отдохновения, ощущение душевного равновесия и полная царят в музыке квартета. Пройдя большой, трудный жиз-

ненный путь, художник мог не без удовлетворения взглянуть на результаты своего труда, мог, хотя бы ненадолго, погрузиться в мир мягкого солнечного света, в лучезарные воспоминания детства и юности.

С образами детства и с «юбилейным» предназначением сочинения легко связывается главная тема первой части. Ее беззаботно игровая, полная весенней свежести мелодия очень близка мальчишечьей песенке из музыки Шостаковича к кинофильму «Падение Берлина»:

Хороший день, земля в цвету!
Цветы растут, и я расту!

Добрые улыбчивые образы, светлое раздумье, спокойно-радостное, иногда мягко ироническое восприятие бытия роднит Шестой квартет с такими разными сочинениями как Первый квартет и Фортепианный квинтет (финал), романсы на слова Е. Долматовского. После Шестого квартета мы уже не найдем в камерном творчестве Шостаковича таких безоблачно ясных, гармонично умиротворенных партитур.

Для всего образного строя этого квартета очень показательное, в частности, отсутствие столь характерных для Шостаковича резких контрастов, как внутри частей, так и в цикле в целом. Не создает значительного контраста и вторая тема. Завершается первая часть красивыми аккордами. Эти же аккорды звучат в конце каждой из трех следующих частей. Четырежды повторяя этот выразительный каданс, автор как бы подчеркивает внутреннюю цельность всего цикла, стройность и уравновешенность его пропорций.

Вторая часть — едва ли не самое лиричное скерцо Шостаковича. Его темы напоминают то менуэт, то вальс с условно восточным «ориентальным» узором мелодии, то сарабанду, но жанровые черты танцев не подчеркнуты, наоборот — сглажены, их очертания словно теряются в вечерней дымке этого скерцо-поктиюра.

Столь же нестандартна по эмоциональной окраске третья часть, написанная в форме пассакальи — полифонических вариаций на тему, многократно повторяющуюся в басу. Шостакович очень любил эту форму, используя обычно постепенное наложение голосов, уплотнение и разрастание музыкальной ткани для передачи настроений возвышенной скорби, трагедийного пафоса. Пассакалья Шестого квартета — неторопливо-спокойное размышление. Мерно, печально, почти сурово развертывающаяся музыка навеивает воспоминания об «истовых» древнерусских напевах, о неспешном и ровном течении русских протяжных песен.

Финал квартета, основанный на двух темах — в характере пасторального вальса и шутиливой польки, — завершается в атмосфере упоительного, всеобъемлющего умиротворения.

I. Allegretto

II. Lento

III. Allegro

Первое исполнение — Ленинград, 15 мая 1960

По продолжительности это самый маленький квартет Шостаковича: всего 11—12 минут. Но сказано в нем многое, и сказано по-новому. В Седьмом квартете (и в одновременно с ним создававшемся Первом виолончельном концерте) ясно обозначился новый этап творческой эволюции великого музыканта. Лаконизм высказывания, мудрая экономность средств соединяются в этом новом стиле с особой внутренней наполненностью музыки, ясность выражения — с непостижимой многозначностью, богатство и многогранность образов — с органическим единством целого, вырастающего из одного — двух интонационных «зерен».

Предваряя премьеру, композитор сообщил, что все три части нового сочинения имеют названия: «Скерцо», «Пастораль» и «Фуга». Впоследствии он решил от этих названий отказаться, в издании партитуры их нет, но они дают — пусть в самой общей форме — дополнительное представление об авторском замысле.

Первая тема начального Аллегретто своим легким упругим ритмом напоминает главную тему первой части Третьего квартета. Но там музыка искрилась юмором, в ее изящном танцевальном рисунке слышалась юношеская беззаботность. В теме Седьмого квартета — вопросительные, жалобные интонации, а в дальнейшем ее развитии (в середине части) появляется драматическая экспрессия. Другая тема «Скерцо» с еще более ярко выраженным танцевальным ритмом звучит у виолончели на фоне беспокойной фактуры альты и второй скрипки. Низкий басовый регистр и несколько назойливое повторение одной фразы придают ей комический оттенок, но когда к ней, как бы вдогонку, присоединяется первая скрипка, музыка приобретает вдруг тревожный, напряженный характер.

За «Скерцо», окрашенным легкой тревогой, следует прекрасное Ленто. Холодоватые, загадочные фигурации второй скрипки, таинственные глиссандо виолончели и альты создают идиллический пейзажный «фон», на котором разворачивается мелодия первой скрипки в очень высоком регистре. В ее возвышенном, хрупком звучании за внешней сдержанностью, скованностью слышится внутренняя страсть. В целом — это редкий у Шостаковича случай соединения тончайшей «акварельной» пейзажности и психологизма. Музыка Ленто покоряет и необычайной красотой тембровых красок: квартет играет с сурдинами, почти нигде не звучат все четыре инструмента одно-

временно, преобладает двухголосие, но при столь экономной, прозрачной фактуре Шостакович достигает не только впечатления полноты, но и тембрового богатства звуковой ткани. Особенно сильный экспрессивно-красочный эффект возникает при втором проведении темы сначала в напряженной высокой тесситуре виолончели, а затем в бархатном, волнующе одухотворенном тембре басовой струны альты, звучащего здесь ниже виолончели. Как неясная ночная тень появляется в глухих басах вторая тема, слегка омрачающая поэтическую картину «Пасторали», незаметно тускнеющую, угасающую к концу.

Яростная, вихрем врывающаяся «Фуга» словно сметает на своем пути и возвышенную лирику «Пасторали» и ипохондрический юмор «Скерцо». По неистовой энергии и мощи она напоминает — разумеется, в масштабах камерного жанра — фугато из Четвертой симфонии Шостаковича и воспринимается, как грандиозный, поистине симфонический эпизод. Торжествующий разгул злой стихии не оставляет места никаким светлым чувствам, никакой надежде, но в кульминации «Фуги», на фоне змеящихся извивов ее вихревого полета возникает вдруг в остро драматичном, патетическом звучании главная тема Ленто, а затем у всех четырех инструментов — начальная тема «Скерцо» (также в новом, протестующе-страстном облике). Это столкновение разнородных сил приводит к удивительному катарсическому итогу. «Фуга» обрывается. Ее взметенная, злая тема превращается в мелодию вальса, завораживающего неуловимо причудливым ритмом. Ярость и протест сменяются жалобой и мольбой. В движение вальса естественно вплетается тема первой части, как бы замыкая круг повествования.

Квартет посвящен памяти Нины Васильевны Шостакович (1910—1954).

Квартет № 8 до минор, соч. 110 (1960)

- I. Largo
- II. Allegro molto
- III. Allegretto
- IV. Largo
- V. Largo

Первое исполнение — Ленинград, 2 октября 1960.

Восьмой квартет был написан в течение трех дней: 12, 13 и 14 июля 1960 года. В это время композитор находился в Дрездене, где работал над музыкой к кинофильму «Пять дней — пять ночей», посвященному одному из эпизодов конца второй мировой войны. Просмотр кадров, рассказывающих о трагических событиях середины века, посещение чудовищных лагерей смерти — все это вызвало у композитора, по его словам, глубоко личные переживания и послужило толчком к со-

зданию квартета, который Шостакович посвятил «памяти жертв фашизма и войны». Но этот инструментальный реквием по миллионам безвинно погубленных жизней был обращен и к судьбам живых, и к судьбе собственной. Жертвами фашизма и войны представлялись ему не только те, кто пал под пулями и сгорел в газовых печах, но и все те поколения людей, чья жизнь была сломана, искалечена, сокращена страшными катаклизмами эпохи. Дочь композитора, Г. Д. Шостакович, свидетельствует, что, закончив квартет, он сказал: «Я посвятил его самому себе». В сердце великого художника-гуманиста звучал плач по всем погибшим, по всем страдавшим и страдающим:

Душа моя, печальница
О всех в кругу моем,
Ты стала усыпальницей
Замученных живьем.

(Б. Пастернак)

Этим объясняется и страстно-исповедальный тон отдельных страниц произведения, и «автобиографичность» тематического материала квартета, включающего музыкальную монограмму Шостаковича DSCН и многочисленные «цитаты» из его произведений: в потрясенном сознании автора возникают и преобразуются интонации, темы, фрагменты его творений, проходит история его жизни, неотделимой от творчества, которое, в свою очередь неотторжимо от жизни народа, от судеб человечества.

Используя в квартете темы столь разных сочинений, как Первая симфония и Трио № 2, опера «Леди Макбет Мценского уезда» и Одиннадцатая симфония («1905 год»), музыка к кинофильму «Молодая гвардия», Первый концерт для виолончели с оркестром и многие другие, Шостакович добивается органической эмоциональной, интонационной и архитектурной цельности партитуры. Мир этой музыки с таким обильным и разнообразным материалом широк, многогранен, но по-своему однопланов: в Восьмом квартете нет ни радостных, опьяняющих красок бытия, ни светлого юмора, ни умиротворения, ни спокойного жизнеутверждения — словом, всего того, что определяет облик Первого и Шестого квартетов, фортепианных концертов или, скажем, лучезарного Квинтета. Здесь царят печаль, скорбь, траур. Это — реквием.

Музыка квартета захватывает особой напряженностью и непрерывностью драматургического развития, властной логикой смены музыкальных эпизодов, своей образной конкретностью уподобляющихся кадрам кинофильма.

Первая часть — медленное фугато на тему DSCН. Словно далекие воспоминания, всплывают в сознании очертания тем Первой, Пятой симфоний, но их облик подчинен основному скорбно-сосредоточенному настроению. Как внезапное вторже-

ние грубых, безжалостных сил, звучит начало второй части, напоминающее образы «военных» симфоний Шостаковича, в особенности — знаменитую «токкату» Восьмой. В момент крайнего, устрашающего напряжения сил появляется тема финала Трио (соч. 67). В самом Трио в этой теме соединялись черты местечкового еврейского танца, с его иронией и гротеском, и трагического отчаяния. Здесь же нет ни тени юмора — только вопль нестерпимой боли и протеста. Затем из интонаций основной темы квартета возникает болезненно гротескный вальсик, заставляющий вспомнить об оркестрах узников концлагерей и гетто, играющих на усладу своим истязателям. Это «вальс смерти» — средневековая «пляска смерти», воскресшая в апокалиптической реальности XX столетия.

В музыку третьей части внедряется решительный начальный мотив Первого виолончельного концерта, в конце — концов обрывающий страдальческое кружение вальса. Четвертая часть воссоздает почти зримые картины траурного шествия. Она основана на музыке к кинофильму «Молодая гвардия» (сцена казни героев-краснодонцев) и мелодии революционной рабочей песни ~~«Вы жертвою пали»~~, использованной Шостаковичем также в Одиннадцатой симфонии. Проникновенной, тихой кульминацией этой части (да и всего сочинения) становится эпизод, в котором звучит прекрасная мелодия арии Катерины из оперы «Леди Макбет Мценского уезда», окрашенная здесь светом последнего прощания. Заключительная, пятая часть возвращает нас к скорбно сосредоточенному раздумью первой части, но теперь уже в музыке нет места темам-реминисценциям из сочинений минувших лет, нет сил даже для воспоминаний.

Квартет № 9 ми-бемоль мажор, соч. 117 (1964)

- I. Moderato con moto
- II. Adagio
- III. Allegretto
- IV. Adagio
- VI. Allegro

Первое исполнение — Москва, 20 ноября 1964

На рубеже 50-х — 60-х годов в творчестве Шостаковича (в Одиннадцатой и Двенадцатой симфониях, «Увертюре на русские и киргизские народные темы», поэме «Казнь Степана Разина») широко раскрываются темы, связанные с героическим революционным прошлым, с отечественной историей. Но пристальное внимание к далеким эпохам, к событиям глобального масштаба и общечеловеческого значения, сопровождалось обращением к глубинам личной памяти человека, к изначальным основам духовной жизни. В простых звуковых образах,

в самых обыкновенных, элементарных интонациях композитор открывает удивительную объемность смысла, богатство эмоциональных оттенков, обнаруживает их непреходящую свежесть и красоту. В этом соединении простого и многозначного, давно знакомого и неожиданно нового — пленительная сила многих сочинений последнего десятилетия творчества Шостаковича, в особенности — поздних квартетов.

Пятичастный цикл Девятого квартета отличается оригинальной драматургической логикой. Правда, в соотношении его крайних частей — лаконичной, спокойной первой, выполняющей роль вступления, и быстрого, широко развитого финала — есть нечто общее с написанным за четверть века до Девятого Первым квартетом: тот же переход от спокойного созерцания к активной действительности. Но три средние части, образующие как бы малый цикл внутри большого, вносят в музыку квартета драматический пафос, иронию, трагизм — конфликтное начало, совершенно отсутствующее в квартетном перенце Шостаковича.

Ласково нежная, чуть томная мелодия скрипки определяет настроение небольшой первой части. Шутливая, игривая тема с танцевальным оттенком, появляющаяся у виолончели, не нарушает общего идиллического колорита, а лишь мягким контрастом подчеркивает пленяющие ласковые интонации основной. При всей незатейливости этих двух образов в них заключены важные зерна дальнейшего развития. В музыке квартета, непрерывно струящейся, словно перетекающей из одного эмоционального состояния в другое, от эпизода к эпизоду, большую роль играют незаметные связи различных тем, своеобразные забегания вперед и возвращения к уже знакомым темам: как в живом разговоре, с его недосказанностями, повторениями, пониманием с полуслова и выяснением недовыясненного...

Без перерыва и видимого контраста первая часть вливается в медленную вторую. Но теперь музыка полна тихой скорби и мольбы, надежды и безнадежности. По возвышенному строю чувств мир этого Адажио напоминает о вдохновенных страницах позднеромантической лирики, о поэтически прекрасных симфонических Адажио А. Брукнера. Вторая часть квартета открывается темой-реминисценцией из оперы А. Берга «Воццеки» (колыбельная Марии). Она звучит в сдержанно страстном тембре альты. Ей отвечают более светлые и эмоционально открытые фразы скрипки. Неожиданно начинается стремительное воздушное скерцо, самая яркая, эффектная третья часть цикла. С восхитительной изобретательностью разбросаны в среднем его разделе остроумнейшие тембровые находки, блестящие пассажи стаккато, мерцающие флажолеты, трели, какие-то трепещущие, сверкающие, фантастические краски. Возвращение первой темы скерцо сопровождается едва слышными,

как бы «висящими» в воздухе звуками (засурдиненные скрипки в высочайшем регистре), и вся картина сказочного полета окутывается призрачно таинственной дымкой. Незаметно мы оказываемся в сфере приглушенных звучаний второго Адажио (четвертая часть). На небольшом пространстве конфликтно сопоставляются три выразительных комплекса: смиренное, как молитва, «пение» всех инструментов; ищущие, вопрошающие речитативы и возгласы солирующих скрипки и альта; наконец, загадочные, резкие аккорды пиццикато, разделенные напряженными, «звучащими» паузами. Столкновение этих контрастных элементов приводит к финальному взрыву энергии.

В основе финала две подвижные темы. Бурный вальсовый порыв одной и чуть ироническая танцевальная пульсация другой — лишь родственные грани увлекательного потока жизни.

Квартет посвящен Ирине Антоновне Шостакович.

Квартет № 10 ля-бемоль мажор, соч. 117 (1964)

- I. Andante
- II. Allegro furioso
- III. Adagio
- IV. Allegretto

Первое исполнение — Москва, 20 ноября 1964

Законченный вскоре после Девятого, в июле 1964 года, этот квартет менее всего является «близнецом» предыдущего. Сходство соседствующих, одновременно или почти одновременно рождавшихся сочинений вообще мало характерно для Шостаковича. Семь квартетов, написанных с мая 1964 года по май 1974, — от Девятого до Пятнадцатого поражают не только богатством и значительностью мысли, но и разнообразием творческих идей, свежестью фантазии мастера, открывающего небывалые возможности звучания струнного квартета, неслыханные тембровые краски, обогащающего привычные способы соединения инструментов, традиционные рамки самого жанра, его содержания. Даже в отношении формы квартетного цикла, его драматургии, наконец, такой элементарной черты, как количество частей, среди семи последних квартетов нет одинаковых: в Девятом квартете пять частей; Одиннадцатый состоит из семи небольших частей с названиями; Двенадцатый — масштабный диптих, складывающийся из контрастных по темпу и настроению частей; Тринадцатый — это единственный в зрелом камерном творчестве Шостаковича образец одночастной композиции; наконец, в Четырнадцатом квартете три части образуют стройную симметричную последовательность, а в Пятнадцатом — шесть частей в очень медленном темпе.

В Десятом квартете, как в классическом квартетном цикле, четыре части, однако содержание его отмечено большим

своеобразием. Его первая часть, негромкая, в спокойном движении, выполняет роль вступления. Так бывало у Шостаковича и прежде — в Первом, Шестом, Девятом квартетах, но несмотря на мажорный общий колорит, здесь ощущается какая-то усталость. Колебание света и тени придает музыке характер внутренней неустойчивости, эмоциональной двойственности. Драматическим взрывом вторгается в эту атмосферу вторая часть. Это — исступленный, дикий, грозный танец, в котором слышатся и боль, и неукротимая тупая сила, все сметающая на своем пути. Еще более глубокий контраст возникает с началом третьей части, построенной как цепь бевучих вариаций на вдохновенную лирическую мелодию виолончели. Столкновение столь далеких эмоциональных состояний приводит к весьма необычному финалу. Он начинается с темы в характере польки или галопа, но звучит эта тема поначалу не очень-то уверенно, нерешительно, вполголоса: словно на ней лежит меланхолический отсвет пережитых впечатлений. И действительно, в длительное развешивание финала не раз вторгаются интонации и образы предшествующих частей, накладывая сумрачную тень на бодрый ритмический узор основной темы. Лишь в самом конце, в коде, темы первой части и финала соединяются в прозрачном светлом звучании.

Квартет № 10 посвящен Моисею Самуиловичу Вайнбергу (р. 1919), творчество которого Шостакович высоко ценил. М. С. Вайнберг посвятил Шостаковичу свою Двенадцатую симфонию. Памяти Шостаковича посвящена его Четырнадцатая симфония.

Квартет № 11 фа минор, соч. 122 (1966)

- I. Вступление. *Andantino*
- II. Скерцо. *Allegretto*
- III. Речитатив. *Adagio*
- IV. Этюд. *Allegro*
- V. Юмореска. *Allegro*
- VI. Элегия. *Adagio*
- VII. Заключение. *Moderato*

Первое исполнение — Ленинград, 28 мая 1966

Квартет посвящен памяти Василия Петровича Ширинского. Разносторонний музыкант — скрипач, дирижер, педагог (профессор Московской консерватории) В. П. Ширинский (1901—1965) был одним из основателей и до конца дней бессменным участником Квартета им. Бетховена. В творческой жизни Ширинского важное место занимало сочинение: он закончил консерваторию не только как исполнитель, но и как композитор (по классу Н. Я. Мясковского).

Одиннадцатый — один из наиболее камерных, интимно-прических квартетов Шостаковича. Семь небольших частей образуют замкнутую последовательность, напоминающую не сонатный цикл, а сюиту. При этом музыка квартета отмечена внутренней значительностью, короткие, немногословные части волнуют, словно сдержанная скупая речь в память о друге.

Печально вопрошающая, «говорящая» мелодия открывает первую часть квартета — «Вступление». Эту выразительную тему исполняет одна скрипка, и столь простой, бесхитростный прием с особенной пронзительностью проникает в сознание, заставляя услышать неумолимо простую мысль: второй скрипки в квартете нет; скрипка осталась одна...

Брат, столько лет сопутствовавший мне,
И ты ушел, куда мы все идем,
И я теперь на голой вышпне
Стою один...

(Ф. Тютчев)

В ответ этому одиноко блуждающему голосу звучат то короткие фразы виолончели, несколько напоминающие одну из тем фортепианного Трио Шостаковича (памяти И. И. Соллертинского), то тихие вздохи смычкового « хора ». В интонациях « Вступлений » заключен материал, из которого возникают темы всех последующих частей сочинения. Из коротеньких фраз виолончели рождается тема легкого « Скерцо ». Второго подобного скерцо у Шостаковича нет: на простенькой, нарочито элементарной теме построена fuga. И в самом этом замысле заключается, быть может, шутливый намек. В. П. Ширинский очень любил fugи, это, можно сказать, была его слабость: с 1937 по 1963 год им сочинено девяносто восемь (!) fug, и Шостакович как бы добавляет к ним еще одну, девяносто девятую, притом на тему, весьма необычную для такого рода музыки и потому звучащую с какой-то комичной неуклюжестью. Резкие, раздражающие слух выкрики « Речитатива » обрывают « Скерцо ». В музыку вторгаются образы, полные боли, драматизма, протеста. Острый контраст образует стремительное движение скрипки (потом — виолончели), соединяющее энергию, порыв и автоматичность экзерсиса, с эпическими, истовыми фразами остальных инструментов, в которых слышится что-то от старинных обрядовых песнопений (« Этюд »).

С гротескным надломом звучит следующая часть — « Юмореска ». Скорбные звуки « Элегии » напоминают о поступе траурного шествия в « Гамлете » (фильме Г. М. Козинцева, к которому Шостакович написал музыку за два года до Одиннадцатого квартета).

В «Заключении» возвращаются темы «Скерцо» и «Вступления» — круг повествования замыкается, последние страницы квартета полны возвышенной печали и успокоения.

Квартет № 12 ре-бемоль мажор, моч. 133 (1968)

I. Moderato
II. Allegretto

Первое исполнение — Москва, 14 сентября 1968

Единственный у Шостаковича двухчастный квартет по продолжительности превосходит некоторые его многочастные симфонии. Композитор как бы возвращается здесь к той идее, которая впервые в элементарно четкой форме воплотилась еще в Двух пьесах для струнного октета («Прелюдия» и «Скерцо»). В самой общей форме смысл такой последовательности нетрудно понять как переход от размышления к действию, как столкновение противоположных состояний с конечным утверждением энергии и активности. Две части Двенадцатого квартета тоже можно рассматривать как «Прелюдию» и «Скерцо», однако сравнение с сочинениями 20-х — 30-х годов помогает многое понять и в этом удивительном произведении, и в позднем творчестве Шостаковича в целом. Минуты созерцания уже лишены былой безмятежности, умиротворения и солнечности. Колорит стал глуше, тусклее. Активное движение тоже полно не радостным и бодрым порывом: оно судорожно и беспокойно. Однако таково лишь исходное состояние образов.

В Двенадцатом квартете дело не ограничивается только сопоставлением. Тихая отрешенность покоя и нервная энергия движения не просто соседствуют, как основные настроения двух частей. В развитии второй части, в самой ее середине они сталкиваются, переплетаются и, взаимодействуя, изменяют друг друга. Размышление становится активным и страстным, мрачная пульсация скерцозных ритмов наполняется радостным мажорным светом и обретает воздушную легкость. Происходит не утверждение одного в противовес другому, а преобразование смыслов.

Квартет открывается негромкой виолончельной фразой из двенадцати звуков. Это — исходное «зерно» сочинения, многократно возникающее по ходу музыкального повествования и как бы ограничивающее его отдельные этапы. В главной теме первой части, в мерном движении басов, заставляющем вспомнить келью летописца из «Бориса Годунова» Мусоргского, в пригашенном звучании низких регистров альты и первой скрипки царит спокойное раздумье, может быть, воспоминание. Некоторое оживление вносит другая тема: пзаящная вальсовая мелодия, в которой танцевальность соединяется с выразительностью речевых интонаций.

Резкими трелями, судорожными выкриками виолончели, дьявольской инфернальной пляской врывается в этот мир вечернего успокоения начало второй части. Среди многих колючих, «злых» скерцозных тем Шостаковича эта выделяется особенно изломанностью и остротой рисунка, исключительной напряженностью, «оркестровой» эффектностью звучания квартета. В разворачивании этого огромного скерцо ясно выделяются два медленных эпизода. Один из них — траурное Адажио, построенное, как диалог тусклых, мертвенно-холодных аккордов скрипок и альта и страстно протестующих восклицаний виолончели. Другой эпизод связан с появлением образов первой части, которые, вовлекаясь в гротескно мрачную атмосферу скерцо, приобретают драматический накал, но затем возвращаются к своему прежнему облику, ровным светом очищая колорит последних страниц квартета. Именно здесь и совершается преобразование первоначального инфернального характера скерцо. Его порывистая ритмика обретает воздушную легкость и ликующе мажорный тон.

Квартет посвящен Дмитрию Михайловичу Цыганову, с которым Шостаковича, по собственным его словам, связывали «долгие годы творческой и человеческой дружбы». Исполнитель партии первой скрипки в Квартете имени Бетховена и один из его основателей, Д. М. Цыганов (р. 1903) был также участником премьер Квинтета и Трио Шостаковича. Цыганову принадлежат воспоминания о Шостаковиче и широко известные скрипичные транскрипции его фортепианных прелюдий.

Квартет № 13 си-бемоль минор, соч. 138 (1970)

Adagio

Первое исполнение — Ленинград, 13 декабря 1970

Это сочинение композитор посвятил Вадиму Васильевичу Борисовскому (1900—1972), замечательному музыканту, более четырех десятилетий исполнявшему партию альта в Квартете имени Бетховена. «Вадим Васильевич в течение долгого времени дарил меня своей дружбой и добрым отношением ко мне и к моей музыке, — писал Шостакович. — Для меня была и есть большая радость от общения с ним, как с музыкантом огромного таланта и большого мастерства, так и с человеком большого сердца, громадной общей культуры и всесторонней образованности».

В партитуре Тринадцатого квартета посвящение Борисовскому отразилось прямо и непосредственно. Большие, выразительнейшие сольные эпизоды альта составляют своего рода смысловой стержень произведения. С альтового соло начинается и им же заканчивается квартет. «Диалоги» альта и остальных инструментов, порой объединяющихся в ансамбль, как бы

противостоящий солисту, являются самобытной чертой этого сочинения.

Одночастная композиция квартета построена по концентральному принципу. В центре ее — большой подвижной раздел, в начале и в конце — медленные эпизоды. Знакомая коллег с новым квартетом, Шостакович сказал, что его музыка носит элегически-шутливый характер. Однако это уже не романсная лирика Второго квартета и не искрящийся солнцем юмор «Скерцо» из Квинтета. За элегической сдержанностью здесь слышится бесконечная, неодолимая печаль, а скерцозность поражает необычным, лихорадочным напряжением.

Квартет открывается монологом альты. Когда к нему присоединяются остальные голоса и переплетаясь, сливаясь, текут в протяжном плавном звучании, возникает образ тоскливой песни. Ее сменяет псалмодическая речитация, напоминающая старинные церковные песнопения. В неспешном, почти эпическом движении поражают гибкие смены эмоциональной «температуры», незаметно достигающей драматизма на грани отчаяния и мгновенно возвращающейся к глубочайшей статике, к полному погружению в себя, почти к оцепенению.

В среднем разделе, на фоне угрюмого глухого пения басов вдруг возникают осторожные, коротенькие реплики скрипки. Сначала эти попытки «переменить разговор» не имеют успеха. Долгие, тягучие линии басов остаются в прежнем виде. Но постепенно все голоса втягиваются в острывистую беседу. Альт и здесь остается главным «действующим лицом», но и другие голоса поразительно персонализированы. Остроумно, изобретательно комбинируя разнообразные приемы игры — пиццикато, трели, сопоставления далеких регистров, удары смычком по корпусу инструмента, — Шостакович виртуозно создает впечатление темпераментного «обмена мнениями», в котором есть и шутка, и раздражение, и смех, и протестующие возгласы... В центре быстрого раздела находится оживленный полифонический эпизод, проникнутый тревожно-нервным ритмическим пульсом. Квартет завершается возвращением начального материала. Еще более объемно звучат унисонные фразы, еще томительнее медленное течение мысли, еще печальнее монолог альты. Но к самому концу сочинения наступает как-будто просветление. Дует виолончели и альты напоминает заключительное Адажио Альтовой сонаты. Солирующий альт звучит все выше и выше, один поднимаясь в светлую запредельную высь, и на последнем, разрастающемся в крик звуке музыка обрывается...

Квартет № 14 фа-диез мажор, соч. 142 (1973)

- I. Allegretto
- II. Adagio
- III. Allegretto

Первое исполнение — Ленинград, 12 ноября 1973

Если Тринадцатый квартет можно назвать «квartetом с солирующим альтом», то Четырнадцатый в еще большей мере — «квartetом с солирующей виолончелью». Шостакович посвятил его виолончелисту Квартета имени Бетховена Сергею Петровичу Шпринскому (1903—1974). Многочисленные сольные эпизоды Четырнадцатого квартета по-своему отражают впечатления композитора от творческого облика музыканта. Подчеркивая свое посвящение, Шостакович ввел в финал квартета фрагмент из последнего акта оперы «Катерина Измайлова» — фразу героини на слова «Сережа! Хороший мой!». Кроме того, буквенные обозначения звуков основной темы финала также складываются в слово «Сережа».

Волнующая лирическая выразительность виолончели особенно сильна в дуэтных эпизодах, где виолончель звучит выше скрипки. Родство певучих интонаций с мелодикой русского классического романса (и, в частности, прямые ассоциации с романсом Глинки «Не искушай») также углубляет общий лирико-поэтический характер этого сочинения.

Четырнадцатый квартет — стройная трехчастная композиция, в которой эмоционально-смысловым центром является медленная вторая часть. Повторение обеих тем этого Адажио в конце произведения придает финалу значение итога квартета в целом. При внешней скромности, лаконизме форм и ясности музыкальной ткани, квартет отмечен обычной для поздних созданий Шостаковича емкостью образов, неоднозначностью и глубиной мыслей.

Первая часть начинается с непритязательной темы виолончели в характере экзерсиса: как перед концертом любят музыканты «размять пальцы», «разыграться». Лишь постепенно, на протяжении всей части, раскрываются внутренние ресурсы темы: жанровость, танцевальность, ритмическая бодрость, юмор, тревожная неустойчивость... Наигрыш виолончели подхватывают остальные инструменты, и развитие приводит к экспрессивной второй теме, исполняемой первоначально также одной виолончелью. Тема звучит, как виртуозная инструментальная каденция-импровизация, а затем — у первой скрипки — приобретает еще более проникновенный, неумовимо гибкий лирический характер. Взаимодействие двух основных образов выливается в конце части в очень красивый эпизод, в котором «уклончивые» лирические линии становятся определеннее, яснее, а материал главной темы, наоборот, обретает мягкость и плавность рисунка.

Вторая часть — вдохновенный дуэт скрипки и виолончели. «В ряд с наивысшими достижениями народно-песенного творчества можно поставить беспрдельно простую и вместе с тем напряженно развивающуюся мелодию, которую поют здесь сперва одинокая скрипка, потом виолончель, потом оба инструмента вместе, словно рассказывая о том, что такое подлин-

ная человечность, подлинное благородство, подлинная красота, — писал Д. Б. Кабалевский. — Какую огромную радость испытываешь, когда эта прекрасная музыка вновь возникает в последней части квартета!»

Общий просветленно-возвышенный дух финала лишь оттенен скерцозностью небольшого среднего раздела. Заключительные страницы квартета — чарующее пение струн, передающее состояние душевного блаженства, тишины и умиротворения.

Квартет № 15 ми-бемоль минор, соч. 144 (1974)

- I. Элегия. Adagio
- II. Серенада. Adagio
- III. Интермеццо. Adagio
- IV. Ноктюрн. Adagio
- V. Траурный марш. Adagio molto
- VI. Эпилог. Adagio

Первое исполнение — Ленинград, 15 ноября 1974

Для своего последнего квартета Шостакович выбрал тональность, которая в его творчестве окрашена в тяжелые, безысходно мрачные тона. Показательно, что в его Двадцати четырех прелюдиях для фортепиано (соч. 34) в этой тональности написана пьеса в характере погребального шествия.

Мысли о смерти и бессмертии, о смысле человеческого существования, о предназначении художника и нетленности духовных ценностей — мысли, составляющие главное содержание многих поздних вокальных и инструментальных сочинений (таковы циклы на слова Марины Цветаевой и Микеланжело Буонарроти, Четырнадцатая и Пятнадцатая симфонии, Альтерная соната) нашли здесь новое, совершенно неповторимое воплощение.

Уникальна драматургия квартета. Он состоит из шести тихих, очень медленных частей в одной и той же тональности. И несмотря на столь очевидное единообразие, музыка квартета обладает гипнотически захватывающей силой и воспринимается «на одном дыхании», с неослабевающим напряжением слуха и души.

Сообщая о завершении работы, композитор высказался предельно лаконично: «Я старался создать произведение драматическое». И настойчиво просил исполнителей: «Пожалуйста, играйте все части в тех темпах, которые написаны в партитуре! Не ускоряйте ни на сколько...».

Звучание квартета в последней камерной партитуре Шостаковича прозрачно, почти архаично и в то же время рафинированно, утончено. Речь композитора аскетически скупа, краски сдержанны. Зато каждый звук весом и полон значений,

каждая деталь по-особенному впечатляет и фиксируется в сознании.

Строгая тень и невесомый свет сопоставлены в «Элегии»: сосредоточенное песнопение, напоминающее старинный русский хоровой распев (первая тема), и певуче переливающаяся по звукам трезвучия мелодия, которая почти точно повторяет тему фортепианной фуги ля мажор № 7 из Двадцати четырех прелюдий и фуг, соч. 87, но, как обычно в таких цитатах-реминисценциях, в очень медленном движении.

В центре «Серенады» пленительно пластичная мелодия вальса, сначала у скрипки, потом у виолончели. Это последняя вальсовая тема Шостаковича, и она проносится, словно воспоминание о чудесном, но далеком и невозвратном прошлом. Пронзительные, нарастающе вскрикивающие звуки и резкие, отрывистые аккорды предшествуют этому мимолетному образу минувших дней и они же обрывают его.

Еще одно ненадолго возникшее видение — «Интермеццо», целиком построенное, как виртуозная каденция первой скрипки: здесь есть и отголоски скрипичных сочинений Шостаковича, и лаконичный намек на знаменитую «Чакону» И. С. Баха...

Сокровенное лирическое чувство раскрывается в бесконечно льющейся мелодии «Ноктюрна», в возвышенно идиллическую атмосферу которого — совсем, как у Шопена — вторгаются ритмы «Траурного марша».

В «Эпилоге», чередуясь и наслаиваясь одна на другую, проходят интонации и темы предыдущих частей, угасая, сливаясь и исчезая в вибрирующих трелях — в таинственно трепещущем, мерцающем «беззвучном шуме» мироздания...

М. Якубов

