

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОСТОВСКОЙ ОБЛАСТИ  
ОГОУ СПО ТАГАНРОГСКОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ

***ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ.***

***24 ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ ОР. 87:***

***ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ, АНАЛИЗА,***

***ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАКТОВКИ***

*ПОСВЯЩАЕТСЯ 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ МАСТЕРА*

*СТАТЬИ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ФОРТЕПИАННОГО И ТЕОРЕТИЧЕСКОГО*

*ОТДЕЛЕНИЙ МУЗЫКАЛЬНОГО УЧИЛИЩА*

РОСТОВ-НА-ДОНУ

2006

## ВВЕДЕНИЕ

Столетний юбилей Дмитрия Шостаковича, отмечаемый в этом году, является важной, но далеко не единственной причиной публикации сборника, который мы предлагаем вниманию читателя. Изучение фортепианной музыки Шостаковича в исполнительских и теоретических классах стало для нашего учебного заведения традицией, насчитывающей не один десяток лет. Что касается цикла 24-х прелюдий и фуг ор. 87, то он занимает здесь особое место. Мы не сомневаемся в том, что очень многие музыкальные учебные заведения России имеют не менее содержательный, ценный и глубоко индивидуальный опыт в аналитическом осмыслении этой яркой и, несмотря на уже многократно опробованную “классичность”, необычной музыки.

Для студента, обучающегося исполнению полифонической музыки, прелюдии и фуги Шостаковича всегда оказываются той ступенью к мастерству, на которую непросто взойти, но которая обязательно откроет новый путь. Не всегда осознавая это разумом, ученик часто интуитивно постигает новые для себя смыслы и значения полифонии как особого взгляда на звуковой мир, сравнивает *иногда* шостаковической полифонии в её исторически-стилевом диалоге с Бахом, Генделем, Букстехуде – теми мастерами, к полифонии которых студент обращается обычно в свой более ранний период обучения.

Цикл прелюдий и фуг Шостаковича, создававшийся, как известно, в честь Баха, во многом родственен творениям лейпцигского кантора. Однако, любое обнаружение *родства* – в строении и мотивном происхождении тем, ошеломляющей концентрированности и безграничном мастерском разнообразии применения большинства существующих в полифонии приёмов – влечёт за собой мгновенное ощущение *непохожести, своеобразности* полифонического цикла Шостаковича в сравнении с прелюдиями и фугами великих мастеров Барокко. Уникальны и *темы* фуг, вобравшие в себя множество звучащих линий реальности; и *тайные связи* прелюдии с фугой, имеющие свои глубинные основания, во многом отличные от барочных связей в цикле такого типа; наконец, *образы* самих пьес – энциклопедия звуковых состояний музыки Шостаковича, где каждый

из образов предстаёт в точке той **мудрости**, к которой мастер шёл путём, полным часто самых горьких прозрений. Любое такое состояние предстаёт на страницах цикла Шостаковича в своём *пределе*: будь то **высшее спокойствие** (до-мажор), *медитативная печаль* (фа-диез минор), **прозрачная ясность кристалла** (соль мажор) или молниеносные блики бесконечно разбегающегося по канве сложнейшего голосового плетения народного напева (соль-диез минор).

Юному исполнителю, в силу не слишком основательного жизненного и музыкантского опыта, сложно будет сразу постичь музыку Шостаковича, несмотря даже близкие и понятные юному ученику отголоски юношеской игры и забавы в полных трагизма звуковых исповедях. И гораздо сложнее нынешнему подрастающему музыканту почувствовать ту бьющую через край *жизненную энергию*, которой насыщена музыка мастера.

Современные студенты имеют совершенно иной слуховой опыт, чем опыт современников Шостаковича или тех, кто воспитывался на его музыке.

Мы ни в коем случае не оцениваем это явление по шкале “хорошо – плохо”: мы лишь констатируем его объективное наличие и связанные с этим дополнительные трудности в освоении такой, например, музыки, как цикл полифонических пьес Баха или Шостаковича, где звуковое *напряжение* является важнейшей чертой стиля, манеры и техники сочинения, острым выразительным средством, направленным на *концентрацию душевных и интеллектуальных движений* исполнителя. К сожалению, в среде молодых людей такая направленность стиля может просто-напросто не быть понятой, если не объяснить, отчего музыка именно *такова*...

Во всяком случае, при прохождении пьес полифонического цикла Шостаковича имеется насущная необходимость в подробном объяснении студенту как *сущностных моментов* высокого порядка (идея, образ, смысл), так и *частностей, подробностей* (полифоническая техника, полифоническая *игра*). Именно эти задачи поставлены авторами нашего сборника. Каждый из преподавателей, предоставивший статьи в настоящий сборник, обладает

многолетним и очень индивидуальным опытом работы с полифонией Шостаковича, что представляется весьма необходимым для студентов. Например, автору этого предисловия в своё время довелось проходить в классе Надежды Гродзской и цикл ля-минор, и си-бемоль мажор, и фа-диез минор ор. 87, что, несомненно, сказалось на последующем остром и неослабевающем интересе к музыке Шостаковича.

В предлагаемом сборнике читатель найдёт наблюдения методико-исполнительского, слушательского и теоретико-аналитического характера над такими прелюдиями и фугами ор. 87 Д. Шостаковича, как *до-мажор* (статья С. Тарасовой), *ля минор* (статья Е. Вяльшиной, а также аналитический этюд автора данного предисловия “Пьеро, Арлекин, Коломбина”), *ми-минор* (статья Н. Гродзской), *ре-мажор* (статья Е. Вяльшиной), *фа-диез минор* (статья В. Терехова), *ре-бемоль мажор* (аналитический этюд “Канон в увеличении в уменьшённую октаву” автора предисловия).

Адрес сборника определён насущными потребностями современного обучения *исполнителей*, а также *студентов-теоретиков* музыкальных училищ. Нам неоднократно приходилось слышать от наших многочисленных коллег из других регионов о необходимости статей подобного *практического* плана о полифонической музыке Шостаковича. Статьи такого рода будут служить существенным дополнением к таким прекрасным, остро пронизательным страницам о полифонии великого мастера, к которым относятся и страницы книг А. Должанского, и В. Задерацкого, и статей А. Шнитке, Т. Левой, К. Южак. Мы предполагаем, что в этот год, как, впрочем, и в прежние, мы станем далеко не единственными из тех, кто захочет передать свой опыт изучения и осмысления полифонической музыки Шостаковича.

Наш сборник предназначен для студентов исполнительских и теоретических отделений музыкальных училищ, а также для тех, кто углублённо изучает полифонию Шостаковича.

*С. Надлер*

С. Тарасова,  
преподаватель фортепианного отделения

## **Прелюдия и fuga До мажор**

### **Методический анализ**

Вашему вниманию представлен методический разбор До-мажорной прелюдии и фуги Д.Д. Шостаковича. Обращение к анализу полифонических сочинений, в частности написанных Д.Д. Шостаковичем, безусловно является важным моментом. Ни для кого не секрет, что исполнение полифонических циклов в учебных заведениях порой имеет характер чисто учебного материала. И одной из причин является слишком большое количество задач, стоящих перед учеником, без решения которых невозможно говорить о законченном музыкально-художественном исполнении. К тому же тенденция такого отношения к полифоническим сочинениям распространяется и дальше. Так исполнение "прелюдий и фуг" со сцены - явление довольно редкое. (Ведь доказать художественную ценность полифонических сочинений массовому слушателю - дело не из легких, даже для настоящего пианиста.) И здесь, конечно, неопределимую роль играет умение и желание педагога показать, научить и вдохновить ученика на творческий поиск.

Если о ХТК И.С. Баха написано огромное количество методических работ, то этого, к сожалению, нельзя сказать по отношению к замечательному сборнику Д.Д. Шостаковича. Хотя уникальность этого сочинения не вызывает ни у кого сомнений. Ведь здесь сочетаются и высочайшее полифоническое мастерство композитора-симфониста, яркое разнообразие образов, глубочайшая сила переживаний мыслителя-философа и что особенно важно - правдивая передача духа времени, эпохи. Д.Д. Шостакович чем-то похож на летописца, который отслеживает события, переживания и их записывает... но только нотами.

До-мажорный полифонический цикл является одним из самых популярных. Его часто проходят в стенах музыкальных училищ. Редакторы же смело помещают его в различные учебные пособия (в том числе в "Хрестоматию" для учащихся 7 класса ДМШ).

Наверное, многих подкупает сравнительная простота текста, ясность изложения, отсутствие сверхсложных технических элементов и вместе с тем удивительная, как бы кристально чистая, красота.

Прелюдия представляет собой хорал с мерно покачивающимся ритмом Сарабанды. Говоря о жанре прелюдии, необходимо подчеркнуть неслучайность этого выбора. Ведь эта пьеса открывает большой цикл из двадцати четырех прелюдий и фуг. Поэтому ее с полным правом можно назвать вступлением по всему циклу. А для этой задачи жанр хорала подходит как нельзя лучше. Здесь можно провести аналогии с другими циклами (например, "Детский альбом" П.И. Чайковского).

Шостакович как бы вводит нас в храм. Пьеса очень возвышенна и играть ее приземленно, по-простецки, нельзя. Желательно даже во время исполнения не смотреть на клавиатуру. Необходимо добиваться, чтобы пульсирующие упругие, полные ритмической энергии построения в сарабандном ритме нанизывались, вырастали одно из другого, тем самым создавая ощущение большого охвата. А это возможно при условии, что первая доля в такте берется без акцента, как бы вытекая из последней предыдущего такта. Здесь педагог должен требовать дослушивания всех длинных нот.

Довольно часто обнаруживается неумение красиво играть аккорды - чутко беря кончиками пальцев с певучей, как бы светящейся верхушкой. То есть пятый, или другой, играющий верхний голос, палец должен брать клавишу немного сильнее, чем остальные пальцы, добиваясь более яркого звучания. Но при этом, конечно же, должны быть прослушаны все ноты.

Очень важно сочетание чутких пальцев и свободной, пластичной руки. Кисть все время пропускает вес руки, как бы амортизируя, локоть постоянно дышит, под мышками все время должен быть "воздух". Рука должна как бы

лежать на рояле, опираясь на чуткие кончики пальцев. Необходимо особо обратить внимание на те зоны игрового аппарата, которые учениками хуже ощущаются, и где могут возникнуть различные зажимы. В данном случае помогает изменение положения корпуса - слегка отклониться назад, снятие лишнего давления и "прочувствование" в первую очередь пальцев (до самых кончиков), а за ними и вышележащих частей руки. Нужно стремиться к тому, чтобы пальцы и руки играли, подчиняясь приказам слуха. Так, будто слуховые импульсы непосредственно воздействуют на мышцы.

Полезно поучить в аккордах и отдельные голоса, чтобы лучше услышать горизонтальное развитие каждого голоса в хорале.

Определенную трудность вызывают каденционные речитативные эпизоды. Чтобы здесь добиться виолончельного *espressivo*, необходимо так называемое напряженное туше (то есть погружение пальца в клавиатуру, как в нечто упругое, упорное).

Также необходимо требовать от ученика дослушивания фраз до конца, не допуская перебивания мелодии подголосочными линиями. Но при этом помнить, что именно они (подголоски) создают особое напряжение.

Композитор очень подробно выписал динамический план прелюдии. И задача исполнителя заключается не только в том, чтобы его запомнить и выполнить, она более сложна: необходимо проникнуть в дух этой музыки и следовать по начертанному композитором пути. То есть хочется отметить, что для исполнения музыки Д. Шостаковича очень важно чувствовать процесс творчества. И музыка, как чудо, должно возникать здесь же во время исполнения.

Тогда естественно будет звучать и *pp* после *cresc*, и соединение хорального эпизода с виолончельным соло, когда пауза должна быть заполнена смыслом. Это даст также возможность услышать красоту неожиданных гармонических поворотов, понять смысл секвенционных построений.

То есть необходимо помнить, что главное - чтобы музыка не стояла на месте, а жила и дышала. И педагогу нужно стараться заразить ученика желанием, потребностью творить.

До-мажорная fuga получила название "белой". Действительно Д. Шостакович использовал здесь только диатонические лады, и поэтому во всей фуге мы не найдем ни одного знака альтерации. Она явно носит черты "первой фуги", провозглашая торжество света и разума. Ее можно даже назвать пушкинской.

Для понимания ученика fuga в чем-то труднее, нежели прелюдия, а трудность в ее простоте. Передача тишины, покоя и в то же время непрерывный мыслительный процесс постижения внутренней сущности. Она довольно-таки философична, поэтому требовать настоящего глубокого исполнения этой фуги можно только лишь от ученика, предрасположенного к углублённым размышлениям.

Известны различные трактовки этой фуги (Т. Николаева, Э. Гилельс, М. Гринберг и др.). Даже существует запись авторского исполнения. Но, к сожалению, о ней мы можем пока судить лишь по статье Ю. Рубаненко.

Если Э. Гилельс подчеркивает лирическое начало в музыке, играет фугу песенно и текуче, в весьма медленном темпе, М. Гринберг - в более быстром темпе, акцентируя ораторско-речевое начало и торжественность произношения, то у Д. Шостаковича на первом плане "типичные черты темы фуги как таковой, сама обобщенность претворений различных жанровых свойств" (Л. Мазель). В авторском исполнении сочетается и песенная текучесть, и интеллектуальная значительность. Его манере повествования свойственно совершенное отсутствие чего бы то ни было внешнего, возбуждающего внимание слушателя эффективностью исполнения. Он стремится честно представить музыку такой, как она есть, как объективную данность, как летописец передает события. Шостакович тонко уравнивает внимание к каждому голосу и ко всей многоголосной ткани, которая живет и звучит как единое целое, то разрастаясь,

то расслаиваясь. Даже вступление нового голоса нередко интересует Шостаковича-исполнителя меньше, чем тематическое "содержание" голосов.

Рассматривая форму до-мажорной фуги, поражаешься ее ясностью, логичностью, лаконичностью и завершенностью. Так первый раздел, экспозиция, состоит из 39 тактов. Первое проведение в басу (8 тактов), второе у тенора (8 тактов + 2 такта небольшая интермедия, звучащая как расширение темы), третье у альты (8 тактов) и четвертое - у сопрано (8 тактов + 5 тактов интермедии). Здесь сразу хочется оговориться, что эти "лишние" 5 тактов должны восприниматься именно как расширение темы. Ведь сам композитор поставил следующую динамику, которая помогает исполнителю правильно понять структуру построения.

Второй раздел, разработочный, также состоит из 39 тактов. Причем разбивка по тактам такая же: тема у тенора - 8 тактов, в басу - 10 тактов, у сопрано - 8 тактов и у альты - 13 тактов. То есть тоже две пары проведения, объединенных связующей интермедией. Только меняется последовательность вступлений голосов, общая ладовая окраска (теперь используются только минорные лады).

Третий раздел, репризный, состоит из 28,5 такта. Но так как он содержит три стреттных построения (два строгих: S + A и B + T и одно свободное: B + S), то умножая количество тактов на 2, мы получим число 57.

И здесь интересно заметить, что все три раздела объединяются единым числом 3. (Так как *нумерологический корень* (сумма цифр) числа  $39 = 3$ , и корень числа 57 тоже равен 3.) Значение этого числа в нашей жизни больше всего связано со святой Троицей (Отец, Сын и Святой Дух). Конечно же, вышеизложенное может быть оспорено, но это лишь еще одно доказательство совершенства, проникающего во все.

При работе над полифоническими сочинениями часто возникает ряд серьезных проблем, для решения которых не обойтись без помощи педагога (не только в начальных учебных заведениях, но и в музыкальных училищах). И данная фуга не является исключением.

Во-первых, это слуховые трудности. Здесь требуется умение интонировать внутренним слухом. Ощущать всю прелесть и разнообразие семи диатонических ладов (в которых проводится тема). Слышать особенности и сходства внутри мажорной группы (ионийский, лидийский, миксолидийский) и внутри минорной группы (эолийский, дорийский, фригийский, локрийский). Также необходимо обратить внимание на полный обхват темы, чтобы, несмотря на "длинные ноты". музыка не дробилась, а непрерывно текла (то есть нужно дослушивать долгие ноты до конца и с помощью слуха соединять их с последующими построениями).

Необходимо настаивать на проучивании каждого голоса, добиваясь правильной интонации как в теме, так и в противосложении. Полезно учить отдельно каждой рукой, а места, где одна рука ведет два голоса, также разбить на правую и левую руку, чтобы лучше услышать, что же должно получиться, какой голос лидирует, а какой подчиняется.

Что касается звукоизвлечения, то в данном произведении оно должно быть непринужденным. Ощущение должно быть таково, что как бы "отсутствуют мышечные усилия". И здесь очень важен активный слух, так как именно силой слухового представления пальцы должны как бы "внедряться" в клавиши.

Применяя педаль, необходимо помнить, что она здесь мелодическая и использовать ее нужно очень аккуратно. Но при этом не забывать, что все длинные ноты должны звучать до конца. Поэтому в тех местах, где рука "не дотягивается" ни в коем случае нельзя "рвать" мелодические линии, а помогать педалью. А чтобы педаль не казалась грязной, нужно просто сбалансировать уровни звучности во всех голосах.

Трудности с запоминанием часто связаны с недооценкой мелодико-гармонического анализа, которому конечно же, должно быть уделено часть урочного времени, так как ученики, в основном, не очень хорошо разбираются в диатонических ладах. Также проблемы с текстом возникают часто по причине непонимания сущности физиологического процесса памяти. Ведь существует

разделение на процесс *запоминания* и процесс *вспоминания*. Подсматривая же каждый раз в ноты, мы тренируем, как правило, и так *хорошо срабатываемый процесс запоминания* вместо того, чтобы тренировать вспоминание - именно то, что ответственно за конечный результат, и что мы называем "хорошей памятью".

В заключении хочется отметить, что необходимо развивать в учениках добросовестный "дирижерский" подход, стремящийся держать в поле внимания и все голоса и всю структуру музыки.

Е. Вяльшина,  
преподаватель фортепианного отделения

## **Прелюдия и фуга ля минор**

### Методико-исполнительский анализ

Прелюдия и фуга ля минор является одной из наиболее сложных пар цикла. Прежде всего, по той причине, что обе пьесы пары опираются на скоростные типы фактуры. Этот факт повышает уровень сложности сценического их воплощения. Любой, даже опытный пианист, всегда имеет определенные опасения по поводу качества исполнения «скоростной» музыки. Известно, что, даже сам Д. Шостакович, владеющий виртуозной техникой, сильно переживал перед своими выступлениями – как он говорил – «из-за банального страха, что на публике откажут руки». И это при том, что он никогда не жалел сил, не перестраховывался и любил играть с напором, накалом, внахлест, в предельных темпах.

При общей технической направленности прелюдии и фуги ля минор, различие между ними заключается в разности жанровых корней. Прелюдия – токкатного, fuga – скерцозного типа. Оба жанра имеют единую скоростную природу, но отличаются по видам техники. В фактуре токкаты пианист должен “блистать” легкостью пальцев, отменной артикуляцией, звонкими и цепкими кончиками пальцев. В скерцо – владеть непринужденными бросками, ловким кистевым жестом. Прелюдия и fuga изобилуют лавинной вихревой пассажной техникой, огромным количеством скачков, двойных нот, позиционных форм. В данных условиях пианисту необходимы буквально жонглерские исполнительские качества, безотказная двигательная автоматика. Естественно, такие возможности имеет не всякий пианист, что заметно сужает круг исполнителей, которым доступны эти пьесы.

Еще более сложно правильно осмыслить художественно – образную содержательность подобной фактуры. Часто ее виртуозное начало оценивается как первичное и единственное качество. Это недопустимо упрощенный взгляд, выхолащивающий и формализующий сложнейшую и тонкую образную специфику произведений. И прелюдия, и fuga ля минор по уровню психологической ценности стоят наряду с другими номерами цикла. Невозможно представить, что Д.Шостакович – столь тонко чувствующий окружающую действительность художник, столь болезненно переживающий несправедливости и негативные проявления жизни, личность, прошедшая сквозь «огонь и воду» запутанных противоречиями общественных отношений – смог бы, к какому то ни было своему детищу, отнестись расчетливо-равнодушно. Цикл получился масштабным художественным полотном, переполненным отражением многообразных и сложнейших сторон человеческих чувств. То, что произведение подобного масштаба создано за очень короткий срок (4 месяца), служит лишь подтверждением эмоциональной «включенности» мастера в творческий процесс, когда пишется на одном дыхании, почти без перерывов и практически без исправлений. Живой темперамент, глубокий внутренний мир и чуткий «нерв» композитора

накладывает глубокий отпечаток на все его творчество, которому присуща образная конкретность и выпуклость. Цикл прелюдий и фуг не мог быть исключением. «В каждом нюансе фактуры в творчестве Д.Шостаковича нужно искать психологическую подстилку» - подчеркивала Г.Вишневецкая в своих воспоминаниях. И далее: « Ни одна деталь, ни один звук не появляются случайно, зря». Именно с этих только позиций можно рассматривать пьесы цикла, в том числе, и прелюдию и фугу ля минор.

В качестве небольшого отступления замечу, что эмоционально – образную расшифровку музыкального произведения некоторые малоопытные исполнители и, даже, педагоги часто осуществляют по наитию, опираясь исключительно на собственную интуицию, или случайные чувственные ориентиры. Иногда это приносит и некоторые положительные результаты. Для талантливого специалиста интуиция имеет серьезное значение. Однако, не исключая этих, весьма важных средств ориентации, все же считаю их недостаточными, т.к. они не дают полного представления об образной сфере произведения, могут привести к недосмотрам и ошибкам. Затем многие ошибочные выводы подаются как индивидуальная трактовка исполнения. Считаю, что поиск истины, точное прочтение художественной идеи музыкального произведения – всё это возможно лишь при внимательном рассмотрении и расшифровке конкретных выразительных средств, заложенных в его фактуре. Музыкант обязан в этой работе применять свои знания о традиционных средствах выразительности, их эмоциональном значении, исходя из них, уметь находить новаторские элементы. Определив художественные ориентиры нотного текста, реагировать на них во время исполнения.

Исходя из этого замечания, можно попытаться более подробно и глубоко рассмотреть и ля минорную прелюдию, и фугу.

### ПРЕЛЮДИЯ.

Тонкий внутренний мир прелюдии выражен посредством безостановочного, сквозного бега 16-х. Фактура “безшовна”. На первый взгляд,

нашему вниманию практически не возможно опереться на какой либо заметный выпуклый выразительный признак. Однако, все же, находим наиболее бросающуюся в глаза особенность – токкатная фактура одноголосна. Кстати, именно этот факт часто оценивается учениками как признак упрощенности технических проблем, и может, даже, вызвать пренебрежительное отношение к качеству работы и исполнения. На самом деле, для композитора этот вид музыкального изложения является средством художественного перевоплощения привычных для нас примеров токкатного жанра и появления в нем новых, свежих оттенков. Действительно, если вспомнить подобного типа прелюдии И.С.Баха из цикла ХТК - ре мажор, ре минор, соль мажор (1 т.) - где голос из 8-х длительностей придает линии 16-х ритмическую упругость и гармоническую определенность, то становится ясной значимость потери басового слоя в прелюдии Д.Шостаковича.

Вслушиваясь в разницу звучания при наличии басового слоя и без него, начинаешь испытывать ощущение незащищенности, неустойчивости полета пассажей в ля минорной пьесе. Их стремительность уже не кажется такой упрощенно – напористой. С потерей голосового слоя 8-х исчезает явная ритмическая опора. Но, все же, как и положено токкатному стилю, пульс должен оставаться ясным и ощутимым, постоянно незримо присутствовать в звучании пьесы. Здесь пианисту необходимо проявить отличные ритмические способности, ибо без них очень легко потерять организующий детали и связывающий все целое костяк формы.

Другой наиболее заметный факт: на протяжении всей прелюдии нет ни одного динамического указания, кроме *пьяно* в самом первом такте. Конечно, это, прежде всего ориентация на громкостную наполненность фактуры ( прелюдия в целом звучит полетно, легко и прозрачно). Но не только. В музыкальной литературе множество примеров, когда использование динамической нюансировки выражает общее эмоциональное состояние в произведении. Чаще в таких случаях отсутствуют конкретные сиюминутные детали громкостного развития сюжета, а выставлены редкие смысловые

ориентиры. В одном динамическом ключе могут быть выдержаны целые произведения. Но, при этом, драматургия развития формы может содержать в себе большое богатство различных динамических красок и оттенков, причем, даже, в весьма значительных пределах. Главное, в этих случаях, «не выпасть» из главного образа - нюанса. Расшифровку динамического плана в произведении, можно произвести на основании других – не динамических - средств выразительности, обязательно присутствующих в фактуре. Здесь, в прелюдии ля минор, оттенок пьяно – серьезный психологический ориентир, а не просто указание на легкость звука. В сочетании с одноголосным изложением токатной фактуры – элементом одиночества и отстраненности от мира главного образа, пьяно является фактором, обостряющим чувство его незащищенности, хрупкости и ранимости. На протяжении всей пьесы царит настроение безысходной душевной замкнутости, интимной чувственности с налетом трагического внутреннего надлома и болезненной уязвимости.

Само по себе подобное художественно - образное состояние – сложнейшее испытание для исполнителя, требующее от него острого эмоционального чутья, тонкой интуиции.

Вывод о столь сложном внутреннем мире прелюдии мы сделали на основании лишь двух наиболее бросающихся в глаза факторов нотного текста: не характерной для жанра токкаты одноголосности фактуры и постоянном пиано в форме.

Это настроение неотступно, постоянно, преследует нас от начала до конца прелюдии. Ни одной передышки – задержания или длинной ноты в тексте. Ни одной цезуры или паузы. «Бесконечность», безостановочность бега 16-х дополняет сложный образ состоянием не покоя, не дает передышки усталому метущемуся герою. Это еще один штрих к «портрету».

Однако отдушины в напряженном эмоциональном режиме есть. Только они не видны при беглом взгляде. Пианист обязан внимательно вглядываться в нотный текст, уметь находить его глубинные составляющие. При внимательном

изучении скрытых смысловых элементов фактуры прелюдии можно заметить много примечательного:

Как отдохновение, островок надежды звучит кратковременная модуляция в до мажор перед репризой. Этот ладовый изгиб в развитии формы настолько важен, настолько ясно здесь ощущается минутное, душевное облегчение, что исполнитель не имеет права «проскочить» не заметив его. Необходимо среагировать на него каким либо новым нюансом, например, несколько осадить темп, «подвести», закруглить подход к до мажорному басу. Подобное средство отличия эмоциональной напряженности показывает неоднозначность ритмической организации движения музыкальной ткани. Ритм прелюдии допускает оттенки рубато, он не может все время оставаться слишком строгим и мертвым.

Безнадежные блуждания по минорным тональностям оказались не столь безлики и безрезультатны. Стремительно двигаясь описанному уже выше, мажору, герой успевает пережить целую гамму ощущений. Особенно заметно изменение его настроения во 2-й фразе, где на некоторое время фиксируется фа диез минор.

Ладовая подвижка здесь настолько кардинальна, что ее рельеф есть смысл преподнести с большим, чем обычно, углублением звучания. Для этого пианист может позволить себе чуть больше углубить руки в клавиатуру. Если до этого эпизода в технике пианизма преобладал прием исполнения острыми кончиками пальцев, то здесь допустимо подключить в работу подушечки пальцев, «загрузить» их небольшим дополнительным весом «от плеча». Звук от этого приобретет большую объемность, значимость, глубину.

Впрочем, раньше – в начале второго построения - уже должен был состояться эпизод, имеющий своей природой сочную звучность.

Одна из причин того, что здесь видоизменяется эмоциональный тонус, кроется в расширении регистрового «разлета» между верхушками и басами пассажей. Превращение очень узкого позиционного положения в начале фразы в широкое весьма важное выразительное явление, и отнюдь не новаторское.

Исполнитель должен уметь замечать такого рода изменения в фактуре и реагировать на них, давая слушателю возможность услышать накал и драматизм происходящего. В данном случае эпизод выполняет функцию кульминации всей пьесы. “Звучать” здесь позволительно настолько объемно, что это может отразиться даже не характер штриха. Легато становится более длинным, вязким, плечевым. Насколько может позволить общий тон звучания пьесы (нельзя доводить развитие кульминации до беспредела, противоречащего целому; необходимо поработать над степенью дозировки).

Начало же построения в силу его наиболее узкого устройства, возможно «истончить» - максимально облегчить звучность, облегчить штрих, сделать легато немного суше, короче.

Еще один аспект фактуры прелюдии, на который стоит обратить внимание – арпеджированная природа техники. В основе любого арпеджио заложена разложенная аккордика. Как и в аккордах, в арпеджио – особенно коротких – легко выявляется многослойность. Верхушки и басы арпеджио могут сплетаться в сложные и витиеватые мелодические рисунки. В прелюдии ля минор тоже присутствует легкий ненавязчивый эффект подголосочности. Хотя в данном случае прослушиваются, «просвечиваются» или, лучше сказать, угадываются сквозь общую звучность не столь затейливые мотивы. Однако они вносят особый колорит. Д.Шостакович не выявляет их специальными текстовыми приемами, но не иметь их в виду, не учитывать их ауру он не мог. Как и в любой другой аккордовой фактуре, здесь пианист тоже обязан найти должное место подголоскам. Тем более что они привносят особую гибкость ритмическому рисунку пьесы, обогащают ее тесситурную палитру, усиливают значимость гармонического языка.

Структура интонационного ядра в прелюдии такова, что в процессе развития формы оно постоянно повторяется, чуть меняясь и искажаясь в пути. Эффект повторения главного мелодического ядра композитор применяет для обострения взволнованности, мятущейся сущности образа. Кстати, в

зависимости от представлений и ощущений музыканта, можно по разному динамически «раскрасить» частные детали развития музыкальной ткани.

В любом случае, стоит лишь учесть в данном примере - в первой фразе - ее ниспадающую вниз направленность, что, исходя из классических традиций, придает ей общий динамический рисунок диминуэндо.

Повторения главного мелодического ядра и гармонические изменения его в процессе развития формы создают то статичность, то некоторую подвижность верхних и нижних «этажей» фактуры. Возникает легкий «привкус» подголосочных мелодических линий. Особую роль в создании ритмо – гармонического цвета музыкальной ткани выполняет басовый подголосок. В каком то смысле он компенсирует недостачу жесткой опоры для пассажей, которая вызвана самим принципом одноголосности: большую часть ткани он имеет устойчивое место на сильных долях такта, «застривая» на статичных гармониях.

Но иногда, как бы сбивается на необычные ритмические компоновки, создавая этим короткие всплески дополнительной неустойчивости и эффект ассиметрии.

При всей своей репризности формы, она имеет явно признаки сквозного развития. Хрупкая и трепетная лавина пассажей несется к концу, набирая и усиливая инерцию тяготения (несмотря на названные выше этапы расслабления в натяжении потока движения). Даже ниспадающий тонус динамики в коде прелюдии – эффект убегания, растворения надежд – не останавливает ее темповой стремительности. И вдруг, в самом “жару полета” бас «застривает» на доминанте, по времени на самом неожиданном месте – на одной из слабых долей такта, «висит» в памяти слушателя полтора такта (небывалая остановка!), и лишь на заключительной тонике неожиданно успокаивается. Завершение пьесы настолько стремительно, что пианисту необходимо изловчиться, чтобы дать возможность слушателю понять и почувствовать это. Для чего лучше всего, несмотря на огромную силу тяготения, сумеет мгновенно взять себя в руки, успокоиться и исполнить

тонические бас и терцию в правой руке на максимально уравновешенном состоянии.

Примеры подобной ритмической неустойчивости басового подголоска указывают на необычайную гибкость и пластичность ткани прелюдии.

Гибка и ее гармоническая структура. «Застрявший» бас неожиданно и легко может перевоплотиться в живой и текучий. Это усиливает тягу к новой цели.

Единожды сильная доля даже так определилась и осмелела, что позволила себе преобладать над пассажами – реприза. Автор даже выявляет ее как самостоятельную линию – четвертями. Но это короткий порыв. Он был прорывом оптимизма, но не сумел облегчить страданий героя и исчез так же внезапно, как появился. Исполнитель должен догадаться, что состояние, привносимое четвертями временное, несерьезное, а это, в свою очередь, должно накладывать отпечаток на принцип исполнения эпизода. Сам Д.Шостакович в примечаниях к изданию подчеркивает: « Четвертные ноты не надо слишком подчеркивать, так как через три такта они исчезают». Кстати, тот факт, что выбранный композитором для конкретизированного подголоска звук относится и к тонике и к доминанте ля минора (начало репризы вновь возвращает нас к главной тональности) продолжает держать у слушателя ощущение неустойчивости, что опять подтверждает несерьезность подголоска хоть как - то укрепить настроение, внести определенность.

Все это делает еще более зримым главный образ произведения – метание одинокой больной души в чуждом ей мире.

#### ФУГА.

Фуга ля минор имеет не менее художественно - драматическую сущность, чем прелюдия. Это предъявляет серьезные требования к возможностям эмоционального восприятия исполнителя, влияет на характер и качество его пианистического мастерства. Хотя, как и в прелюдии при беглом рассмотрении особенностей ее фактуры может возникнуть ошибочно упрощенное впечатление.

Определяющий тип фактуры фуги – скерцо. Здесь присутствуют многие важные выразительные атрибуты данного жанра: быстрая смена контрастных интервалов, штрихов, ладов и т.д. Важный элемент – жесткий, пружинистый ритм. В прелюдии ощущение пульсации должно оставаться строгим, но нацелено больше вперед, на «охват» сквозного развития формы. В фуге же, важнее чувствовать «ритмическую клетку», упругость и костлявость ритмического стержня. По этому в прелюдии важна скорость исполнения, а в фуге (при том, что она требует от пианиста, безусловно, виртуозных двигательных качеств) позволительна большая сдержанность при выборе темпа.

Оттенок глубокой трагичности можно увидеть при более тщательном рассмотрении сути ее фактуры, деталей многих важных средств выразительности. «Настораживает» уже сам характер мелодизма фуги. Его особенность – обилие простейших, почти банальных мотивных конструкций – кратчайших арпеджио, обрывков гамм, использованных в сложных ладовых, регистровых компановках. Непредсказуемые, не подготовленные традиционными гармоническими цепочками тональные отклонения, внезапные прыжки из одной части клавиатуры в другую, переворачивание так и сяк направлений движения попевок – все это усиливает эффект контрастности, вносит в него ощущение «захлебывания», оборванности и ломкости мелодики. Мотивы сначала как бы искалечены, а потом наскоро «сшиты» общим целостным движением. Да, сохраняется один легкий, непринужденный оптимистичный поток виртуозных мелодических фигур. Но сочетание их краткости и упрощенной интонационной природы с невероятно сложной направленностью развития сюжета вносит в образную структуру состояние трагизма и душевного надлома. Сквозь угловатость фактурной канвы фуги теперь легко увидеть угловатость, неловкость, нелепость главного героя, его уродливые ужимки, ухмылки, невероятное гримасничание. Кто он? Возможно это юродивый, внезапно замеченный вниманием наблюдателя в толпе. Возможно – нищий или калека, наивно радующийся всеобщему веселью, не

замечающий своего несчастья. Возможно – фортуна с легкостью и наслаждением ломающая жизнь человека. Кто бы он ни был – в любом случае это весьма колоритная и выразительная фигура. Личность, способная вызвать у наблюдателя чувства ужаса и сострадания.

Ряд параметров, превращающих беззаботное скерцо в глубоко трагический, образ заложены уже в самой теме фуги.

Тема содержит в себе вопиющие штриховые диапазонные и интонационные контрасты. Ее главное зерно (один такт) совмещает короткое поступенное «острие» легато с «дикуватым» огромным скачком сухого колючего стаккато. Второй такт фиксирует эту драму в секвентном варианте. Справедливости ради необходимо заметить, что подобные сопоставления встречаются в полифонической литературе. В частности, в 3-х голосной инвенции И.С.Баха тема имеет похожий принцип начального развития.

Здесь так же эти средства выразительности являются важным фактором драматургии. Они обостряют эффект упругости и пружинистости музыкальной ткани. У Баха первое тематическое ядро повторяется секвентно три раза, затем И.Бах и Д.Шостакович идут разными путями. В инвенции появляется новый элемент с новыми выразительными чертами. В фуге ля минор секвенция продлевается, но в необычном виде: «теряется» первый легатный элемент основного ее ядра, остается наиболее эмоционально острая деталь. Повторяясь в таком виде еще дважды, придав движению темы еще более угловатую и диссонансную форму за счет эффекта сжимания, «набегания» звена на звено, напряжение в развитии как бы не выдерживает давления, напора и последнее секвентное звено (вернее его второй элемент) переворачивается «вверх дном». Здесь нужно вспомнить, что серьезные манипуляции с темой, а, тем более, деформации подобного типа ее деталей – наиболее частый атрибут разработок в произведениях полифонического жанра. Поэтому в фуге ля минор ощущается необычная форма начального, стартового напряжения. Ради любопытства представим, что все пять звеньев секвенции темы проходят полностью без потерь и изменений. Получается совсем иная картина. Тема

становиться предсказуемой, более успокоенной, ритмически размеренной – другая музыка, другая душа.

Еще один аналог интонационному принципу темы фуги, но с другой ритмической и сопроводительной атрибутикой. В результате – совсем другое звучание. Прелюдия до мажор (ХТК, т. 2).

Если специфика темы ля минорной фуги уловлена пианистом верно, то принципы ее исполнения неизбежно приобретут некоторую необычность. В единстве и цельности темы должна прослеживаться некоторая обособленность, независимость секвентных звеньев друг от друга. Этот сложный рисунок фразы, совмещающий устремление вперед с одной стороны и ступенчатость – с другой, можно воспроизвести путем добавления мелкого кистевого броска между звеньями секвенции. То, что это желательно сделать, подчеркивает и сам автор, поставив акценты в начале двух первых полных мотивных конструкций. Тем самым, Д.Шостакович не просто подчеркивает обособленность каждого нового элемента, но и обостряет состояние нервозности и накаленности общего тонуса музыки. Второй мотив секвенции необходимо сыграть сверху, как бы опять сначала, нарочито отделить от первого звена. При этом учесть, что новое движение кисти во втором такте не может быть слишком крупным и разрушить тяготение вперед. Для удобства исполнения разъединенных деталей, необходимо более близким жестом – на одном броске – сыграть сам костяк секвенции, ее отдельные звенья. Стаккато здесь не желательно играть «в разлет». Лучше собрать и легатную и стаккатную детали в единый компакт. При этом очень важно, чтобы рука осталась раскрепощенной и легкой.

В третьем и четвертом звеньях секвенции акцентировка исчезает, т.к. она не свойственна этим элементам мотива. Состояние «захлестывания», устремленности мотива усиливается. В такой ситуации пианисту важно суметь сохранить первоначальную природу интонационного зерна и не «сорваться» по инерции в подталкивание первой доли (нота до) или - что еще хуже, однако часто наблюдается в игре мало грамотных исполнителей – первой и второй

долей такта. Акцентировки сильных долей здесь не легко избежать не только из-за непонимания сути мелодики или инерции в восприятии пианиста, сформировавшемся в первых двух полных звеньях. Но и «по техническим» причинам: на «нижнюю» восьмую длительность постоянно попадает грубоватый первый палец. Его звучание нужно суметь облегчить и выровнять с общей линией. Кроме того, ловушкой для исполнителя может стать и природная ритмическая упругость темы, что тоже способно усугубить эффект «выпячивания» сильных долей. В этом случае грузные опорные доли сделают развитие музыкальной ткани статичным и монотонным. Попыткой вырваться из статики становится завышение темпа исполнения фуги. Но обычно это не только не помогает пианисту, но резко понижает качество исполнения. Прежде всего, нарушается замысел композитора: пьеса становится не пружинистой, а торопливой и комковатой. Кроме того, в процессе развития формы и укрупнения фактуры, у пианиста появляется масса дополнительных трудностей: усугубляются технические проблемы, появляется суматоха, «проглатывающая» важные выразительные детали художественного звучания, нарушается ясность выражения авторского замысла, смазывается яркость эмоционального окрашивания пьесы. Самое же страшное, что «сбивается» психическая уравновешенность играющего. Такое состояние губительно для исполнителя. Оно провоцирует появление и закрепление чувства страха во время сценического выступления.

Выводом ко всему сказанному о строении и значении темы фуги ля минор становится понимание, что основное ядро, формирующее и влияющее на художественно – образное содержание произведения является угловатая ломкость, хрупкость, некоторая нелепость и искаженность музыкального языка. Нюанс пьяно, как и в прелюдии, дополняет этот образ краской особой ранимости, болезненности.

Для успешного воспроизведения столь сложной сущности главного настроения, пианист должен добиваться ощущений легкости движений, непринужденности кистевых бросков, вырабатывать острые концы в пальцах,

живости и колкости в прикосновении к клавиатуре. Должен уметь, с одной стороны, одним ловким движением руки охватить большие пространства фразы, а с другой – успеть в стремительном развитии «вкрасить» важные выразительные детали текста.

Естественно, что основной образно – технологический принцип темы фуги должен сохраняться от начала до конца формы, что характерно для полифонического жанра, но и представляет всегда определенные сложности. Тема не менее ловко должна исполняться разными руками, в вариантах, когда ее элементы перебегают из одной руки в другую, при различных драматургических комбинациях. Как и в других полифонических формах, тема фуги для минор имеет интенсивный план развития, претерпевает массу тональных, регистровых и прочих изменений.

Кстати, тема фуги не навсегда остается беспомощной. Приобретая в начале фуги лицо несчастное и робкое, в процессе развития формы, приобретает «металл» в характере (можно сказать, что тема “наглеет”, если позволено воспользоваться грубоватым просторечным выражением). Перерождение характера темы настолько кардинально, что заканчивается fuga уверенно, с размахом, с требовательным напором. Состояние самоуверенности и бесстрашия нагоняется путем «застревания» темы на одном уровне звучания.

Такой принцип использовался композитором не единожды. В частности, в фуге ре мажор этого же цикла тоже есть момент, где тема, подобно некоему фантазмагорическому *дятлу*, «долбит» самое наше сердце.

Характер мелодизма и типа развития материала, сопровождающего тему, доказывает трагическую образную направленность сюжета пьесы. Как и в теме, так и в остальной части фактуры композитор широко использовал принцип контрастности сопоставлений и непредсказуемости в разворачивании музыкальной ткани. Создавая атмосферу всеразрушающего хаоса и беспорядка от буйства фортуны, композитору удивительным образом удается сохранить стройность и логичность художественного повествования. В развитии фактуры нет и следа излишней громоздкости. Добивается этого Д.Шостакович путем

ограничения количества музыкального материала, кружащегося в диком танце вокруг основной темы.

Кроме темы, в фуге можно выявить еще четыре устойчивые мелодические структуры. Их участие в развитии формы чрезвычайно динамично. Каждая из них имеет совершенно самостоятельную сферу выразительности, делающую ее непохожей на остальных и уже самим фактом непохожести, ввергающую ее в противоречие с другими.

Первое (удержанное) противосложение – «залипающие», прыгучие и вязкие задержания.

Как и тема, эти ходы построены в виде угловатой, колючей секвенции. Уже в начале фуги эти задержания звучат необычайно “назойливо” и открыто. В силу своей прямолинейности, они «подпирают» безудержной активностью саму тему. Поэтому динамизировать это противосложение допустимо даже ярче, чем тематическое проведение (при условии ясного слухового контроля за качеством дикции, выразительности и силы эмоциональной подачи темы).

В разработке они излагаются двойными нотами и в «кричащем» высоком регистре. Накал страстей так велик, что этот мотив влезает не вовремя, не туда, в момент, когда нет темы.

В коде – проходят расщепленным движением в разные стороны из узкой секунды в огромную сексту. В момент завихрения последней итоговой кульминации – теряет выдержку и срывается в цепочку – стретту.

Желательно во все подобные моменты стремиться сохранять основное лицо мотива, не скатываться к манере слитного их восприятия. Все время в них должна быть некоторая отдельность, ладовая самостоятельность каждого звена.

Второе противосложение – совсем другое по природе: крайне короткие, диссонирующие арпеджио. Имеют относительно устойчивый костяк (четыре или три звука в каждом звене), но постоянно собираются в хаотичные группки: по две – четыре фигурки, на разном друг от друга расстоянии, в непредсказуемом звуковысотном направлении.

И этот слой фактуры написан и исполняется врассыпную. Для сохранения свежести и новизны жеста руки на каждой новой детали, во избежание их склеивания, следует обратить внимание на аппликатурный принцип. В приведенном ниже примере желательно использование так называемой позиционной аппликатуры, когда, даже не смотря на логику восходящего движения мелодики, место, на первый взгляд, более удобных подкладываний пальцев, лучше применить ладонь на позицию.

Не нужно пугаться неловкости в начале работы над произведением. Важно «выграться» в этот вариант аппликатуры и удобство постепенно придет. Чтобы ускорить процесс привыкания к такому раскладу пальцев, можно порекомендовать учащемуся, поработать над эпизодом с остановками, отделяющими каждое новое звено.

К слову сказать, в фактуре фуги есть еще места, где логика аппликатуры имеет важное значение. В частности, заключительные, звучащие с торжеством воли, апофеозом победы сильного характера, интервалы в правой руке, желательно исполнять одинаковой очень крепкой позицией 1 и 5 пальцев. Это октавная пальцевая позиция. Используя устойчивое состояние руки, опорный каркас ладони, которые привносит в ощущения исполнителя такая пальцевая комбинация, значимость октав и более мелких интервалов выравнивается.

Третья группа мотивов - стремительные стрелы гамм, резко противоречащие арпеджированным клочковатым интонациям.

Особенность этого противосложения, в попытке закрепить хоть на короткое время какой бы то ни было лад. Временно даже возникает твердый слуховой ладовый ориентир и устойчивость. Но и этот крохотный островок определенности тут же нарушается арпеджированным завихрением в противоположном направлении и снова к неустойчивости.

Четвертый вариант противосложения основан на интонации темы фуги, вернее на ее «клочке». Несмотря на интонационную близость к теме, этот мотив имеет свою специфику. Он как бы “сдвинут”, сорван с привычной для темы сильной доли. Казалось бы, такая малость - смещение точки отсчета

мотива, придает ему неожиданно угрожающе наступательный оттенок. Тем более, если учесть, что в нем использован обостренный, как игла первый легатный элемент темы.

Форма фуги ля минор, при наличии в ней традиционных для этого жанра разделов, имеет явно сквозную тенденцию развития. Кроме стационарных мотивов, описанных выше, с нарастанием общего напряжения, перевоплощением музыкального материала в вихревой, убедительно и уверенно звучащий поток, проскальзывают и другие «случайные» участники. Они могут иметь различную степень значимости. Попутную – как, например, элемент ломаных фигурок.

Или более серьезную, как деталь остинато, которая и сама по себе весьма заметна своей нарочитостью и влияет на судьбу основных мотивов (после нее и тема «забилась» в остинатном режиме).

Хороший пианист сумеет почувствовать не только общий накал страстей, нарастающий с гигантской силой к концу произведения, и, даже не просто выявить специфику всех составляющих эмоционального закипания, но и максимально использовать богатство фактуры, каждое ее наполняющее изречение, чтобы дать возможность проявиться основной сути кульминации – ее взрывной, глубоко драматичной природе.

С. Надлер,

преподаватель теоретического отделения

## **ПРЕАМБУЛА: О ДВУХ ФУГАХ ШОСТАКОВИЧА.**

Автор предлагает читателю вооружиться нотами фуги а-moll op.87, а также прелюдии и фуги Des-dur того же опуса. Удобнее всего будет иметь перед глазами текст, пронумерованный по тактам: fuga а-moll содержит 80 тактов, прелюдия Des-dur--- 206 тактов, fuga Des---dur---182 такта. Для наибольшего эффекта следует с максимальной подробностью всмотреться в

описываемые ноты и вместе с автором статьи проследить каждый приём, каждую подробность, которую мы нашли. Мы видим смысл в таком почти потактовом прочтении этих пронзительных полифонических страниц, полных самого разнообразного смысла --- от курьёза и кокетливой игры до полной катастрофы. Ведь полифонический приём *как таковой* у Шостаковича есть нечто гораздо большее, чем техника: он не только необычайно сильно увязан с остальными выразительными средствами, но и представляет собой уникальную систему *описания звуковой реальности*, которая в свою очередь воспроизводит реальность бытия души в мире века минувшего. Собственно, полифония Шостаковича—это *невербальная речь* его музыки. Как его музыкальная речь вообще, она лишь в малой степени *рассудочна* (что парадоксально: традиционно Шостаковича воспринимают как одного из самых “умных и рассудительных” музыкальных повествователей). Однако большей частью музыкальная речь мастера отмечана иступлённой страстностью, сметающей эту мнимую рассудочность. Это касается полифонии может быть даже в самую первую очередь. Язык Шостаковича слишком много вобрал в себя такого, чего обыкновенному человеку с естественным запасом жизнелюбия не по силам осознавать. Однако и *не осознавать* -- никак невозможно . Мастер многое рассказывает нам о той звуковой реальности, в которой пребывает, одновременно не забывая реальность *ту; та* историческая реальность подобно *cantus’u firmus’u* проступает своим смыслом сквозь шостаковическое **слово** . От этих *рассказов* Шостаковича о самом себе и его жизни нам бывает всяко: смешно; забавно; любопытно; горько; страшно; светло; умиротворённо; обречённо. Но вот уж чего читатель ( равно как исполнитель этих фуг) точно не испытает—это *скуки*, порождаемой непонятностью материала. Считается, что полифоническое мастерство может быть объектом внимания лишь небольшого круга знатоков. Но может быть как раз сейчас и стоит этому кругу **расшириться...**

## ПЬЕРО, АРЛЕКИН, КОЛОМБИНА

*Фуга a-moll op. 87* из знаменитого шостаковического цикла прелюдий и фуг - одна из самых “игровых” фуг мастера “самая политональная из всех фуг Шостаковича,... одновременно и самая функциональная” (6, с.231) — неизменно привлекает исполнителей своей шаловливо-диссонантной грацией. На первый взгляд эта музыка как будто бы не предполагает особой психологической глубины. Однако при аналитическом рассмотрении её музыка, “...не лишённая сарказма, острой шутки, ощущения постоянной изменчивости,... [возвращающая] нас к образам раннего Шостаковича” (6, с.231) являет собой нечто более сложное и *тайное* по своему звуковому смыслу, нежели просто “политональная” шутка. Перед нами - пример слияния *полифонического театра* Шостаковича со строгой, по образцам Баха, фугой-композицией. Т. Левая говорит о “моменте лукавого” заигрывания “с классической моделью, типичном для Шостаковича” (6, с. 231). В процессе разбора этой фуги (одновременно «бахинской», но полной шостаковической дерзости и строптивости), мы поняли, что её звучание имеет свои корни в том, *каков именно* её полифонический язык. В этом, если угодно, *полифоническом нарративе* — есть своя драматургия, своё ролевое поведение каждого из голосов. Правила поведения выдерживаются с ошеломляющей последовательностью. Чтобы понять это, следует прислушаться к тому, как все три голоса *разговаривают* друг с другом.

Бах в беседах с учениками говорил о фуге как о разговоре воспитанных собеседников, которые не перебивают один другого и вежливо друг друга. выслушивают. Шостакович мог бы добавить, что голоса фуги могут дразнить друг друга, спорить и чуть ли не в драке решать, какой из голосов чего стоит...

Уже в самом начале этого полифонического повествования завязывается некая интрига, которая, как выясняется, построена на диалогах разного уровня. Фуга a-moll открывается проведением темы в нижнем голосе и построена на мотиве баховского типа: восходящая фигура из двух шестнадцатых и восьмой,

которая затем как бы окружается широкими скачками наподобие маятника (см. тему фуги). Немедленно завязывается крайне конфликтный диалог стилей Баха и Шостаковича. Этот диалог ведётся на уровне *мотивной символики* обоих мастеров, которая, при внешнем сходстве, разительно контрастна. У Баха фигура такого типа связана с образами “бега времени”: наиболее точны были бы слова “быстротечность”, “круговорот”, “неизменность”. У Шостаковича мотив такого рисунка всегда сопутствует иному, совершенно особому и как раз абсолютно “антивременному” состоянию воображаемого персонажа. Словесно мы бы определили это состояние как «неведение» (см. многочисленные примеры из 4-й симфонии, оперы «Нос»).

От себя добавим, что это неприятнейшее состояние зафиксировано на страницах музыки Шостаковича поистине с “сейсмографической” достоверностью. При этом *состоянии неведения* все события в музыке происходят не только *вне зависимости* от воображаемого персонажа, но и как бы *вне его сознания*. Нет нужды пояснять, что это было не только музыкальным, но и человеческим попаданием в точку.

В этом диалоге стилей скрыт драматический смысл. С одной стороны, “баховская” тема фуги Шостаковича энергична и заряжена барочным светом. Но в то же самое время этот мотив представляет собой, пользуясь музыковедческим словарём, *ядро* (т.т.1-2) *без развёртывания*. Вместо развёртывания—секвенция, контурный повтор (т.т.3-4), то есть такие приёмы, которые заранее *лишают* тему природно присущей ей активности. Подтверждение такой трактовки темы мы найдём дальше, с каждым шагом всё более ощущая следы своего рода *полифонической театрализации*. Такая театрализация, по происхождению своему гротесковая и присущая музыке Шостаковича с ученических лет (басня “Осёл и соловей” ор. 4, “Афоризмы” ор.13, 24 прелюдии и др.), по своей природе трагикомична. В этой фуге полифонический сюжет прочитывается явственно и, так сказать, с желанием быть понятым.

При этом сюжет вовсе не имеет демонстративно явственного характера. Он как бы *проступает в технике написания фуги*. С другой стороны, нарочитая “буквальность” поведения голосов-персонажей вовсе не становится единственной доминирующей нотой сюжета. На другом полюсе -- яркая игра со стилями. В основном это “намёки” на стиль *concerto grosso* в манере, по своему патетически- “провоглашающему” тону напоминающей о музыке Генделя (с примесью “стравинских” ноток). Грань между театральностью голосов—комедиантов и общей барочностью звучания Шостакович соблюдает неукоснительно, лишь время от времени позволяя себе еле заметные движения то в одну, то в другую сторону.

Роловое поведение голосов фуги *a-moll* местами забавно, а в кульминационные моменты формы неожиданно драматично. Каждый из голосов словно придерживается театрального амплуа. Нижний голос (ему принадлежит первое проведение темы, т.т. 1-4) прилежно начинает разыгрывать роль слабохарактерного, нерешительного и, прямо скажем, не блестящего остроумием персонажа -- что-то вроде *Пьеро*, менее поэтичного, но более дурашливого. Когда с темой вступает, условно говоря, *Арлекин*, то есть средний голос, решительный и очень задиристый--, то *Пьеро* ничего не остаётся, как подпеть “глупейшим” по своему ритму и тональности подголоском (т.т. 5-10, 1-е удержанное противосложение и маленькая каденция). Игра голосами-персонажами видна с первых тактов и в регистровке. Тема у нижнего голоса начинается в верхних звуках первой октавы, а потом “сползает” вниз, в малую октаву. Голос как будто бы “не может определиться” с тем, на какой высоте ему петь. Шостакович обыгрывает здесь воображаемые “трудности”, которые могли бы возникнуть, скажем, у ученика при написании фуги на такую тему (шалость природного полифониста; отчасти это -- отголосок юношеских музыкальных проделок на грани капустничества, отчасти--оберег от вмешательства в свой звуковой мир). Средний голос, проводящий ответ, в ролевом отношении полностью находится “на своём месте”: именно он одновременно спорит (ответ в

тональности доминанты, функционально выражающей “острый вопрос к тонике”) ,а вместе с тем восстанавливает регистр (т.т.5-9) , подготавливая место для третьего экспозиционного проведения темы. Ролевая нюансировка голосов с ошеломляющей последовательностью воплощается и здесь: верхний голос до последнего такта фуги будет “прилежным и правильным”, с элементом некоторой капризности—*Коломбина* (т.т.11-15) . Следующая коллизия этой полифонической *comedia dell' arte* заключается в том, что нижний голос окончательно “попадает впросак” в своей попытке подыграть то одному, то обоим голосам сразу. Вот он аккомпанирует “строптивому” голосу, утянувшему всё происходящее из ля-минора в фа-диез минор (т.т. 15-16, интермедия). Вот-почти заискивает перед упрямой *Коломбиной* , неожиданно “раскричавшейся” в си-бемоль мажоре (т.т 16-17) . В это время шкодливый *Арлекин* передразнивает *Пьеро* абсолютно не в тон, словно пытаюсь поломать всю игру (т.т.17-18) , а в следующем такте просто” сбегает”, давая понять, что дальнейшее просто недостойно его присутствия (в т. 19 звучат только нижний и верхний голоса) ...

Начинается развивающая часть фуги. Тема у “робкого” нижнего голоса явно уступает активному подголоску у верхнего голоса (в нём проводится несколько усечённое с обеих сторон первое противосложение---словно требовательные выкрики). Казалось бы, ожидается продолжение этого забавного полифонически-масочного рассказа с сохранением уже установившегося порядка доброй старой фуги...

...И тут внимательный слух обращает внимание на еле ощутимую странность в развёртывании голосов. Чем объяснить этот “монотон” в верхнем голосе, твердящем одну и ту же восходящую интонацию (т.т. 21-25)? Четыре повторения как бы звучат чрезмерно – кажется, что трёх было бы достаточно. Объяснение заключается в *качестве слуха Шостаковича – оркестровость мышления* порождает даже в его фортепианной музыке *эффект антифонности*. Часто фрагменты, изложенные линейно, словно услышаны от оркестра и записаны в более эскизном виде. Для исполнителя фортепианного

Шостаковича это может быть особенно интересно—в нарочито педантичной и порой “скучноватой” ткани кроются откестровые эффекты. Похоже, что верхний голос на второй восьмой 25-го такта “исчезает” из фактуры, уступая место своему двойнику: как будто кларнет in Es- кларнету in B (окраска происходящего здесь - явно “деревяннo-духового” характера). Средний голос проявляет здесь особую полифоническую “дурашливость” —он вступает не с началом темы, как положено по правилам, а с активным до нахальности подголоском, и тема как бы является продолжением этого подголоска ( т.т.26-27) , а не самоценным мелодическим фрагментом. В этом тоже кроется такого же рода эффект скрытой оркестровки: как будто бы начал один инструмент, а продолжает другой. Во всяком случае, отсутствие такого объяснения создало бы комический эффект: исполнитель рискует попасться на удочку композитора, в очередной раз притворившегося менее искусным полифонистом, чем он есть, и разыгравшего несколько тактов намеренно “неуклюже”. Итак, буквально на глазах меняется исполнительский состав: *Арлекин-2* старательно ведёт тему, усердно притворяясь *Арлекином-1*, *Коломбина-2*, пропев небольшой мотивчик, исчезает, а *Пьеро* подыгрывает первое противосложение в невероятно низком для себя регистре (т.т. 27-31)—этакая смесь послушания и устрашения. Скорее всего, и бедный *Пьеро* тоже переоркестровался!..

А теперь посмотрим, какие стилевые события происходят дальше. В том, что они происходят, нет никаких сомнений: с 32-го такта резко меняется гармонический стиль фуги: он становится отчётливо *барочным* и приобретает ярко драматические ноты. У среднего голоса во второй раз происходит воображаемая переоркестровка: последний звук темы звучит ещё в гротесковом контексте, а уже следующий звук—это мелодическая ступенька в настоящую патетику (т.31). Трагические ноты, прорвавшиеся сквозь фарс--- вот драматургический смысл всего, что звучит начиная с 32-го такта. *Метаморфоза*, которая на какие-то мгновения происходит здесь с вертикалью, очень примечательна: аккорды становятся отчётливо

благозвучнее. Ассоциации со струнной группой оркестра ощутимы почти что акустически. Функциональность гармонии приобретает отчётливый, если не демонстративный характер: мастер будто бы хочет “ что-то сказать” если не вербально, то стилевым словом. Мелькают великие тени: *Бах* (т.32), *Моцарт* (следующие два такта), *Стравинский* (общий строй середины фуги).

Не лишним будет здесь заметить: те неожиданные смены одного гармонического стиля другим, которые столь свойственны бывают Шостаковичу [как и Прокофьеву], не следует воспринимать как “ причуду композитора”, что часто бывает при школьном прохождении музыки XX века. Разумеется, это не причуда в обыденном смысле слова. Скорее, это явление, близкое речевому, хотя и не тождественное последнему. Сюжет “Музыка Шостаковича в диалоге с великими мастерами” представляет предмет отдельной статьи”: о сложнейших игровых схемах симфоний”, можно было бы её назвать. Заметим, что эти игровые схемы в массе случаев также будут связаны с *полифоническим* складом его мышления.

В фуге a-moll намёк на стиль Баха или Моцарта становится неким моментом звукового магического общения между автором фуги и великими предками. Примитивному переводу на словесный язык это общение, разумеется, не подлежит. Хотя и можно сказать, что это – своего рода звуковая молитва о сохранении собственного стиля.

Наподобие той, которую средневековые монахи возносили Святому Иоанну, дабы он уберёг их от *фальши*. Время, в котором жил наш строптивый мастер, потребовало от него слуха далеко не только музыкального. Вернее, *в его музыкальный слух вошёл и слух абсолютно иного рода*. Как называется тот слух, который непрерывно улавливает крики о помощи –абсолютный, сверхчувствительный ... Любая безмятежность, по-видимому, воспринималась Шостаковичем по меньшей мере легковесностью, если не сказать---фальшью. Легко сочинённые звуковые игрушки могли бы прозвучать оскорбительно в сочетании с тем, *что* творилось вокруг ...Словом, хотя наш полифонический мастер с лицом упрямого гимназиста ведёт диалог с Бахом и Моцартом

“ на равных” (а по природной независимости характеров, как известно, все участники этого диалога также не уступили бы друг другу), *время его жизни в полной мере* не позволяет сравнить его ни с тем, ни с другим...

...Впрочем, в фуге a-moll Шостакович мало склонен к рефлексии на вышеперечисленные темы. Скорее он готов к *обыгрыванию* ситуации. Трагические ноты, промелькнув, уступают место забавному фарсу и очередной игре в антифон: в 35-м такте оказывается, что мелодия верхнего голоса перехватывается средним, а сам верхний голос, по своему обыкновению, исчезает (в оркестровой версии так могли бы себя вести деревянные духовые). В гармонии эти полифонические шалости оборачиваются возвращением *забавного неслияния голосов* (т.т.35-36). Далее этот коротенький эпизод-интермедия вновь уступает место необыкновенно выразительному, насыщенному барочным драматизмом контрапункту (тема в верхнем голосе). Каждый исполнитель этой фуги знает, что именно на этот момент приходится её кульминация. По звучанию этот фрагмент вызывает ассоциации со струнным tutti (то есть-*снова инструментальный антифон*).

Интонации здесь столь по-скрипичному благородны, что, казалось бы, фарсовым карнавальным безобразиям положен конец. И здесь весьма поучительно то, как начинают здесь вести себя голоса. Логика их поведения поразительно напоминает логику поведения людей в пиковой ситуации: всё масочное исчезает, остаётся некая патетическая ответственность за происходящее (вернее, прозвучавшее). При этом характеры голосов с удивительным упорством продолжают каждый свою линию. Нижний голос—непутёвый *Пьеро*—словно осуществляет свою мечту попасть в лад соседним голосам и делается опорным, генерал-басовым (тематически это первое удержанное противосложение с небольшими ритмическими изменениями; т.т. 37-41). Верхний голос—правильно-капризная *Коломбина* - образцово, “как надо”, проводит тему. Средний—строптивый *Арлекин*—превращает своё второе удержанное противосложение в некий набат. Напомним, что первоначально это противосложение было самым “бестолковым и

дурашливым”». Однако в исполнении *Арлекина* оно меняет свой смысл на противоположный, а сам *Арлекин* превращается ни дать ни взять в Тиля Уленшпигеля ( в той его ипостаси, когда он уже *не насмешиничает, а созывает*).

Вероятно, внутреннее самоощущение Шостаковича-мастера очень совпадало с внутренним посылом Тиля Уленшпигеля ( в интерпретации Шарля де Костера). Именно на уровне музыкального языка обнаруживаются такие вот уленшпигелевские переходы от насмешки—к пророчеству, воинству, мученичеству. И, разумеется, будь это всё “ полифоническим театром” в чистом виде, то есть расчётом на сюжет в режиссёрском смысле ( среди критиков Шостаковича чрезвычайно популярен упрёк ему именно в композиторской расчётливости – “слишком знал, когда какой инструмент ввести”. . . Эдисон Денисов, необычайно последовательный и доказательный критик Шостаковича, посвятил этому качеству необычайно доказательную статью о его оркестровке; см. известный сборник “ Дмитрий Шостакович”, изданный в Москве в 1967 году) — будь это всё так, музыка Шостаковича не вызывала бы сильнейших эмоций, часто с трудом переносимых. Эти эмоции таковы, что выходят за грань чисто музыкальных. Видимо, в этой музыке есть *нечто*, преодолевающее и её рационализм (иногда вынужденный, чаще - мнимый, являющийся скорее проявлением невероятно мощного интеллекта, чем трезвого ремесленного расчёта), и некоторые клише ( ставшие бы штампами, будь это мастер иного уровня, чем Шостакович ). Это *нечто*, не поддающееся словесному описанию ( зато хорошо понятное внимательному исполнителю музыки Шостаковича), не позволит этой музыке остаться в своём историческом времени. Которое, по-видимому ещё не закончилось: слишком много ещё на наших глазах происходит такого, к чему эта музыка является живым комментарием. Но когда уйдёт эта “комментирующая время” роль - останутся десятки часов чудесной, страстной до отчаяния музыки... Шостакович — это есть некая *грань*. Найти эту грань в исполнении — значит хорошо сыграть. А найти эту же грань в композиторской технике (в частности, полифонической) — значит, хорошо его понять, не пренебрегая в таком деле и “ школьным” потактовым

разбором ...

...Такты с 43-го по 47-й продлевают барочно-патетическую звуковую мысль (тема в нижнем голосе). Однако вертикаль гармонии заметно ужесточается (начиная с т. 45), а трагизм сменяется привычным абсурдом: в кукольном мире не место шекспировским страстям. Затянувшаяся трагедия, как бы она ни была грандиозна, окажется здесь так же неуместна, как величественный *слон* в маленькой *посудной лавке*. Ведь трагедия в этой фуге— всего лишь тень, явственно различимая, но лишь на минуту мелькнувшая. Забавный фарс снова (и теперь уже до конца фуги) вступает в свои права. Голоса – персонажи водворяют на место привычные маски и принимаются шалить. При элементарном разборе, какой из них куда ушёл, выясняется, что верхний голос по своему обыкновению закапризничал и выключился, а нижний...поднялся в верхний регистр, “ притворившись” верхним голосом (т.47)! Что может быть более красноречивым подтверждением того, что действие “перевернулось”, “превратилось”.

Говорить о какой-либо произвольности ведения голосовых линий здесь не приходится. Линеарную логику Шостакович соблюдает очень жёстко, не желая нарушать кодекс полифонических правил, в которых логичное ведение мелодической линии стоит во главе угла. Тем более, что музыкальное приношение Баху, каковым является шостаковический цикл прелюдий и фуг, просто не допускает иного отношения к голосовым линиям. И если Шостакович иногда позволяет голосам оставаться на некоторое время в “перепутанном” состоянии (как это происходит в фуге G-dur, в момент предыкта к репризе) ради лёгкости фактуры на пару тактов оставляя железную логику голосоведения, - то к фуге a-moll это ни в коей мере не относится.

...Нижний голос, непутёвый *Пьеро*, остаётся *над средним* до 51-го такта: “ опять всё перепутал”. Среднему голосу ничего не остаётся, как держать всю ситуацию буквально на своих плечах: до 54-го такта строптивый ( но, как оказывается, надёжный) *Арлекин* не умолкает, позволяя себе маленькую передышку лишь перед самой репризой: “ Что же делать, если все вокруг

творяют что попало...” Надёжность строптивного *Арлекина* получает неожиданное и очень забавное подтверждение в репризе: в этом разделе фуги он единственный проводит тему “как положено” (т.т.56-59). Верхний голос меняет долевую акцентировку в теме (т.55), нижний “подхалимски” делает то же самое (т.59), сбиваясь к тому же на совершенно “неправильный” с точки зрения тонального плана до-диез минор. В момент предыкта к коде растяпа-*Пьеро* так “теряется”, что от волнения “застревает” на си-бемоле (т.т.67-69), а в самой коде не находит ничего лучшего, как твердить без конца начальный такт темы (71-74). Остальным голосам остаётся лишь поддакивать нижнему, словно повторяя с растерянной улыбкой: “Вот такая у нас теперь тема”...

А. Должанский в книге о прелюдиях и фугах Шостаковича не ставит целью найти в фуге a-moll op. 87 сюжет театрального свойства. Скорее он описывает *конструкцию фуги с точки зрения чистого приёма*, чтобы для пианиста, играющего эту фугу, были ясны прежде всего её *композиционные подробности* (4, с.16-20). В этом есть свой резон: любая конкретизация музыкального сюжета чревата упрощением и, в конечном счёте, обеднением смысла самой музыки. Однако добавим, что сам учёный неоднократно производил наблюдения над *семантикой*, как скажем мы сейчас, композиторских приёмов Шостаковича (см. переписку А. Должанского и В. Бобровского, опубликованную в уже цитированном сборнике: 10, с. 568, 576). И как раз наша задача также предполагает установление неких осторожных, но весьма ощутимых и многообразных параллелей между *персонажами полифонического театра - и театра жизни*. Кстати, мы не сомневаемся в том, что наш подход может заинтересовать *не только теоретиков*, но и *исполнителей* фортепианной музыки Шостаковича, поскольку в конечном счёте мы сообщаем им нечто *музыкальное*. Вникнуть в полифоническую тайнопись музыки Шостаковича — разве это не сравнимо с самым захватывающим детективом?..

## **Прелюдия и фуга ми минор**

### Методико-исполнительский анализ

Прелюдия и фуга ми – минор одна из лучших в полифоническом цикле Д.Д.Шостаковича. Музыка поражает глубиной содержания, эмоциональностью, страстностью и гениальным полифоническим мастерством. Мне кажется – это размышление о судьбах своего народа: о его страданиях, надеждах, борьбе и победе.

Прелюдия необыкновенно поэтична. На фоне глубоких торжественных басов в верхнем, сопрановом регистре звучит очень выразительная мелодия-печальная песня со стонущими, жалобными интонациями, создающими настроение печальное и скорбное.

Можно представить, что это воспоминание о недавней войне, ведь прошло только 5 лет.

Начиная работать над прелюдией, необходимо, прежде всего, ощутить правильный темп. Проставленный метрономом “четверть = 100” слишком завышен, это уже не Andante. С. Рихтер играет прелюдию где-то “четверть = 76”. Только в таком темпе можно почувствовать настроение этой музыки.

Прелюдия написана в импровизационной форме, но в ней можно ясно различить 2 крупных раздела и коду. I раздел – 10,5 тактов- кончается на тонике ми – минора. При прохождении прелюдии с учащимися старших курсов обратить внимание на красочность звучания отдаленных регистров (бас и сопрано).

Сначала полезно поучить мелодию с басовыми октавами, опустив средний голос. Добиться предельной певучести мелодии и интонационной выразительности.

Точно выполнить авторскую динамику. Ученик должен очень хорошо мыслить, охватывая крупные построения и почувствовать кульминационную вершину в 8 такте.

Обратить внимание на *subito* в 9 такте. Конец I раздела в 11 такте на тонике ми – минора.

Большую пианистическую трудность представляет исполнение среднего голоса – это пульсирующий фон для основных голосов, но звучание должно быть очень выразительным с точным выполнением штрихов. (1-й палец легкий и чуткий). Восходящая мелодия приводит к следующему разделу – вначале более светлому мажорному в тональности ре – миксолидийский. Очень выразительно необходимо проинтонировать такты 18,19, дослушивать длинные ноты фа#, ми, до#; обратить внимание на пластику рук и добиться предельного *legato*. (Руки как бы «прорастают» в клавиатуру) кульминационная точка в 20 такте. Внезапное отклонение в В-dur (т.21) оттенить динамикой – после *mf-p*.

В следующем эпизоде – такты 25-30 – хорошее настроение меняется, опять возникают стонущие, скорбные интонации. Хорошо выделить и дослушать низкие ступени ля b, ми b; можно исполнять этот эпизод на левой педали, что более оттенит сумрачный характер музыки. 30 такт кончается на тонике ми-минора. И вдруг, как лучик света, как надежда возникает следующий эпизод в отдалённой тональности As-dur (*pp*). Музыка очень трепетная, нежная эмоциональная. Необходимо тщательно проработать 2<sup>-x</sup>-голосие – в каждой руке, выделяя ведущие голоса (т.30).

После нисходящих аккордов четвертями возникает кода. Настроение еще более мрачное и безысходное. Уже нет широко льющейся мелодии, которая звучала в начале прелюдии, а остались стонущие попевки. Внимательно прослушать всю фактуру, выделяя длинные звуки, точно интонировать (т.38).

С 40 такта и до конца прелюдия исполняется на левой педали, все замирает.

Фуга воспринимается, как естественное продолжение прелюдии. Фуга двойная, т.е. с двумя контрастными темами. Медленная тема очень выразительна, по характеру близка русским протяжным песням.

Должанский приводит пример русской народной песни «Исходила младешенька...», где ясно слышны сходные интонации.

2<sup>-ая</sup> тема – подвижна, активна, характер волевой, действенный.

Фуга имеет 3 крупных раздела: 1<sup>-ый</sup> – (такты 1–46) состоит из экспозиционного раздела медленной темы и ее развития, 2<sup>-ой</sup> – (т.т. 47–87) включает экспозицию 2<sup>-ой</sup> темы, которая проходит в 4<sup>-х</sup> голосах и дальнейшее ее развитие. 3<sup>-ий</sup> раздел (т.т. 88–128) основан на контрапунктическом соединении обеих тем, но первая тема уже звучит иначе – она приобретает волевой и решительный характер.

Фуга трудна, она требует большой исполнительской воли, пианистического мастерства. Естественно, что данное произведение может сыграть только по-настоящему способный ученик.

Возникает много проблем: прежде всего, необходимо услышать всю полифоническую ткань, тщательно проработать отдельными руками 2-х-голосные построения, добиваясь удобства и вслушиваясь в исполняемую музыку.

1<sup>-ая</sup> тема исполняется legato, необходимо ощутить прикосновение чутких подушечек пальцев к инструменту, кульминационная точка в 4<sup>-ом</sup> такте на VII ступени ми-минора.

Интересно, что первое противосложение имеет «стонущие» интонации, которые в другом виде уже имели место в прелюдии.

Экспозиция исполняемая pp, обратить внимание на глубину звучания темы в нижнем регистре (3<sup>-ье</sup> проведение) и добиться светлого звучания темы в нижнем регистре (4<sup>-ое</sup> проведение); здесь уже проходят все три противосложения, фактура становится 4<sup>-х</sup>-голосной (т.т.15).

Для небольших рук трудность представляет исполнение составных интервалов (децима, дуодецима). Композитор слышит оркестрово, но для

исполнителя фактура не всегда удобна, длинные звуки приходится удерживать с помощью педали.

После небольшой интермедии проходят 2 пары тем в миксолидийских ладах G и D. В следующей интермедии (т.т. 30-35) – ведущие голоса сопрано и бас, необходимо внимательно дослушивать длинные ноты, и выразительно интонировать. Следующее построение (т.т. 36-46) исполняется на левой педали, что подчеркивает приглушенное и несколько таинственное звучание темы в миксолидийских ладах C и F.

Очень выразительная мелодическая модуляция приводит к следующему крупному разделу. Возникает трезвучие (т.т. 47), которое звучит очень светло, как доминанта ми-минора.

Новый раздел исполняется *ritu mosso* (четверть = 116). 2<sup>-ая</sup> тема звучит пианиссимо, кончики пальцев должны быть очень чуткими; кульминационный такт 3<sup>-ий</sup>, (т.т. 47) нужно внимательно слушать восходящий мотив, си после четверти не толкать!

Обратить внимание не пластику рук, особенно в 4<sup>-х</sup>-голосном построении – (такты 59-62), где тема проходит в басовом голосе; тщательно проработать голосоведение в каждой руке, выделяя ведущие голоса, аппликатуру продумать!

Вся экспозиция 2<sup>-ой</sup> темы исполняется *pp*, *p* и *mp*; обратить внимание на разнообразную тембровую окраску темы в разных регистрах.

В начале 2-го раздела преобладает настроение светлое и радостное, как будто распахнулось окно в новый мир, где уже нет тоски и скорби. Та надежда, которая блеснула в прелюдии (вспомните *As-dur*<sup>-ный</sup> эпизод), теперь начинает воплощаться в жизнь. Но жизнь – это бесконечный труд, борьба, стремление к достижению поставленной цели.

Музыка становится более динамичной, страстной, яркой, фактура усложняется; начиная с 76 такта и до конца 2-го раздела идет непрерывное динамическое нарастание – от *mf* к *ff*.

Тема проходит в разных тональностях – d-moll, c-moll, g-moll. В g-moll<sup>ном</sup> эпизоде впервые возникает f, фактура 4-х-голосная требует тщательной проработки отдельными руками: добиваться качественного legato, выразительно интонировать.

Напряженная интермедия в соль-миноре, где необходимо показать переключку четырехзвучных мотивов в левой и правой руках, идет cresc и приводит к III разделу.

Этот раздел является кульминационным в фуге и, здесь в сложном контрапунктическом развитии соединяются обе темы. В тактах 88-91 темы проходят в крайних голосах в главной тональности e-moll, причем первая тема – в басу в октавном удвоении на ff; характер ее меняется – лирическая в начале фуги, она становится волевой, напористой, победной. Это – первая кульминация фуги.

В следующем эпизоде (такты 92-96) первая тема звучит в верхнем регистре в интервальном изложении, а вторая тема проходит в III и IV голосах в стреттном изложении. Это первая стретта в фуге. Эпизод труден в пианистическом отношении: чтобы сыграть средний голос legato, приходится терции в темпе (т.т. 93) выдерживать с помощью педали. После небольшого динамического спада в конце темы, начинается новое напряжение. В тактах 99-102 появляется в верхнем регистре 1<sup>-ое</sup> противосложение со стонущими интонациями, напряжение усиливает благодаря резким диссонансам (т.т. 99).

2<sup>-ая</sup> тема проходит в усеченном виде и после 4<sup>-х</sup> тактной интермедии наступает главная кульминация фуги (т. 107-114).

В первых 4<sup>-х</sup> тактах первая тема проходит в басу, 2<sup>-ая</sup> тема в 1<sup>-ом</sup> и 3<sup>-ем</sup> голосах в стреттном изложении. Наконец наступает высшая кульминация фуги. Шостакович с гениальным мастерством проводит обе темы: 1<sup>-ая</sup> звучит во втором голосе и третьем, получается двойной канон (т. 111).

Музыка достигает своего наивысшего напряжения. В пианистическом отношении эти 2 эпизода представляют большую трудность. Чтобы лучше услышать все голоса, можно поиграть на 2<sup>-х</sup> инструментах: ученик играет 1<sup>-ый</sup> и

2<sup>-ой</sup> голоса, педагог – 3<sup>-ий</sup> и 4<sup>-ый</sup>. «Выгрывать» данный эпизод нужно долго и тщательно, добиваясь удобства и яркости исполнения. Необходимо ясно показывать стреттные вступления голосов, но все-таки ярче всего должны звучать крайние голоса – сопрано и бас.

Замечательно исполняет это место и всю фугу Святослав Рихтер. Небольшая интермедия подводит к последнему эпизоду, который можно считать кодой – это апофеоз всей фуги. 1<sup>-ая</sup> тема звучит фортиссимо в басу, она полностью преобразуется – становится волевой, сильной и страстной.

В последних тактах во всех 4-х голосах в стреттном изложении ярко звучит начальный мотив 2<sup>-ой</sup> темы, а кончается фуга победным ми-мажорным аккордом.

Е. Вяльшина,  
преподаватель фортепианного отделения

## **Прелюдия и фуга Ре мажор**

### **Некоторые особенности работы над произведением**

Прелюдия и фуга ре мажор относится к парам контрастного типа. Прием контрастного сопоставления в цикле прелюдий и фуг является для Шостаковича одним из главных композиторских принципов. Так же как и в цикле Баха «Хорошо темперированный клавир», в данном цикле есть прелюдии и фуги, имеющие общие, являющиеся главными для пары средства выразительности. Однако даже там, где на первый взгляд нет контрастности, при более глубоком прочтении музыки, обнаруживаются существенные противоречия и различия. Например, в прелюдии и фуге до мажор, где обе пьесы имеют одну общую вокальную напевную природу, объединены медленным темпом, тем не менее вскрываются различные жанровые истоки:

прелюдия - хорал с речетативными вставками, fuga - жанр русской распевной. Другой пример - прелюдия и fuga ля минор: обе пьесы виртуозны (в быстрых темпах), цельны по форме, компактны и собраны во времени - исполняются как бы на едином дыхании. Но прелюдия - оригинальная одноголосная токката, а fuga - ломкое, хрупкое, «звонящее» скерцо. Налицо жанровые различия.

В прелюдии и фуге ре мажор контрасты крайне обострены и затрагивают практически все средства выразительности, которые здесь использованы. Как и в других парах контрастного типа композитор насыщает их фактуру массой своеобразных, необычных, остроумных деталей - интонационных, гармонических, динамических, штриховых, и т.д. Каждая группа выразительных элементов служит главной задаче - углубить образную конфликтность между объемной эпической протяжной песенностью прелюдии и сильной, волевой фугой, представляющей собой блестящее «упорное» скерцо. В данном случае противопоставлены даже жанровые направления - вокальное и инструментальное. Однако пьесы ре мажор не полностью обособлены. Объединяющим для них началом является глубокая «русскость», народность. Эти качества находят воплощение в интонационных, ритмических, формообразующих элементах, характерных для старинного русского народного музыкального творчества.

Традиционные жанровые принципы, характерные для русского фольклора, использованные в этих пьесах подаются Шостаковичем в настолько виртуозной и свежей композиторской манере, настолько ярко и подчеркнута рельефно, что образы обеих пьес приобретают чрезвычайную зрелищность, сценическую выпуклость, ясность и реальность.

В прелюдии композитор воссоздает атмосферу далекого прошлого. Слушатель легко может воспроизвести в своем сознании образ дряхлого сказителя, сидящего возле костра в вечерних сумерках в окружении восторженных слушателей, неспешно ведущего сочным баритоном рассказ о ратных подвигах русских воинов, сопровождая повествование мягким аккомпанементом гуслей. В фуге – “русской плясовой” - оживают ярмарочные

картинки, воссоздается атмосфера всеобщей кутерьмы, суматохи, смешения выкриков из толпы. Ощущение праздника постепенно наполняется элементами тревоги, сарказма, эмоционального напряжения, перерастая в безудержную лавину, сметающую все на своем пути.

В обеих пьесах, несмотря на их абсолютную разность, основной и общей характеристикой главных образов становится их внутренняя сила, воля, собранность. В фактуре - ничего лишнего, мелкого по значению, легковесного, и в то же время не потеряна ни одна важная деталь сюжета. Многочисленные «смысловые» элементы выразительности делают характер фактуры динамичным и непредсказуемым в развитии. Однако при этом сама фактура остается необычайно пианистичной, естественной и удобной для исполнителя. Но только при условии тщательного и длительного привыкания ко всем ее капризам и изгибам. Как и в любом произведении Шостаковича, в данном случае от пианиста требуется не только художественная чуткость и владение традиционными классическими профессиональными навыками, но и чрезвычайная двигательная мобильность, умение пользоваться необычными приемами исполнения и быстро переключаться из одного приема в другой.

### **Прелюдия**

Прелюдия ре мажор максимально приближена к жанру старинной русской былины. Поскольку главным признаком былинности является принцип импровизационности (интонационная гибкость и непредсказуемость мелодики, ладовая нестабильность, асимметричность формы), то и здесь импровизационность выбрана Шостаковичем как определяющий композиторский прием. Решения автора гениально безошибочны и точны, и содержат все вышеперечисленные признаки.

Рассмотрим фактуру и форму прелюдии подробно. В ней содержится три слоя, каждый из которых выполняет конкретную сюжетную функцию. Главный мотив выдержан в низком регистре мужского голоса - голоса сказителя, в режиме неторопливого рассказа, изложен длинными половинными и

четвертными долями. Обозначенный автором темп - аллетто - пианист не должен воспринимать как торопливость движения музыкальной ткани. Скорее выбор этого темпового обозначения объясняется желанием композитора придать медленному, неторопливому течению мелодики естественность и простоту выражения. Голос самостоятелен, резко отделен от остальных голосов контрастным регистром. Мелодика голоса незатейлива, скупа интонационно: преобладает поступенный принцип изложения, аскетична ритмически.

При исполнении подобного типа мелодики пианист должен добиваться глубокого, *tenuto* звучания, чего можно достичь при использовании «полного объема» руки, ощущения кистевого вибрата до дна клавиш. Скупость мелодического языка должна быть компенсирована красотой обертонового звучания, «широкие расстояния» между звуками необходимо насытить длинным и активным смысловым *наполнением*. Кроме того, здесь пианисту необходимо уделять большое внимание глубокой и ясной артикуляции, что в свою очередь требует кропотливой работы над значительностью произношения каждого звука, активностью работы каждого пальца. Ни один мельчайший элемент мелодики не может быть пропущен слухом пианиста, ибо здесь нет незначительных моментов в сюжете. Каждый мотивный поворот должен быть для слушателя новым и содержательным поворотом мелодического рассказа. Работая над главным мелодическим голосом прелюдии, необходимо многократно обыгрывать его и *отдельно* от других голосов фактуры, и *вместе* с ними; ощущать мелкие элементы голоса и крупные фразы, внимательно вслушиваясь в изменения напряжения дальнейшего развития и работая над выпуклостью и рельефностью каждого нового этапа развития. Пианисту необходимо постоянно (и во время работы, и во время исполнения) помнить об импровизационной природе фактуры прелюдии, порождённая мотивной непредсказуемостью, и тем самым решает главную задачу в характеристике образа старинного эпического повествования. Шостакович путем тончайших композиторских уловок создает цепь настолько витиеватых мотивных

фигураций, которые практически невозможно слушателю предчувствовать, предугадать.

Нестабильность мелодического рисунка главного голоса проявляется с самого начала прелюдии. В частности, первая фраза, которая разделена на два этапа, выглядит как импровизационное «блуждание» мотива вокруг одной определяющей точки.

Первые четыре такта - вокруг звука «ре», который является более важным стержнем мелодики, чем лад (оканчивается четырех такт, отклоняясь на мгновение от ре-мажора). Хотя сам по себе звук «ре» удерживает ощущение главной тональности прелюдии.

Второй сегмент фразы «крутится» вокруг звука «ми». Он тоже в ладовом ощущении нестабилен.

Основная специфика этих двух построений - не только в неожиданности сопоставления различных интервальных оборотов, но и в том, что на их протяжении “наильно” удерживается узкая тесситура мотива.

По логике композиторской техники вторая фраза должна была бы повторить первоначальную фигурацию. Однако в первой фразе интонационной стабильности не было. Это дало возможность композитору внезапно исказить первоначальную мотивную идею и придать ей новое, свежее *звучание и значение*.

Мотив второй фразы начинается на первый взгляд так же, как и в первой фразе, однако оказывается, что это *зеркальное отображение* (опускается вниз от того же звука «ре»). Уже во втором ее такте резко расширяется тесситура, что является признаком приближения кульминации. За короткое время мелодика резко погружается до ми-бемоля большой октавы. После этого появляется целая цепь новых, более выпуклых и драматичных элементов:

2 и 3 такт - интервальные скачки

4 такт - неожиданный короткий ход 8-х уводит уже ставший «привычным» для уха слушателя стержневой ре-мажор в ми-бемоль мажор с лидийским оттенком - высокой четвертой ступенью

Следует обратить внимание на то, что появление в облике мелодики таких вышеперечисленных явлений как:

1. импровизационные короткие попевки восьмых;
2. ладовая нестабильность, незаконченность и неустойчивость,
3. элементы старинных ладов (являются, помимо интонационной непредсказуемости, важными факторами импровизационности старинного песенного стиля.

В подобном режиме выдержана мелодика и дальше.

Еще один способ, с помощью которого Шостакович максимально приближает сюжетную атмосферу прелюдии к жанру старинной русской вокальной музыки, - *асимметричность формы* (чем, кстати, композитор пользуется очень часто). Своеобразие формы прелюдии заключается в том, что она состоит из традиционных для классической музыкальной формы 3-х уравновешенных частей (22 такта + 20 тактов + 22 такта) и коды ( 7 тактов), но внутри каждой части мелодия *свободна во времени*. Она рождается из непропорциональных построений и тем самым имитирует естественность человеческой речи. Дыхание рассказчика обозначены в тексте подробными авторскими лигами. Они то коротки ( как, например в 3-й части - по 3-4 такта), то чрезвычайно протяжны ( так 1-я фраза 1-й части целиком - 8 тактов-охвачена лигой), причем 1 часть состоит из 2-х неравноценных по длине фраз в 8 и 15 тактов  
2 часть - из 3-х мотивов в 5, 4 и 10 тактов  
3 часть - из фраз в 7 и 15 тактов  
и кода - 7 тактов.

Для пианиста это означает не только то, что необходимо стремиться к строгому выполнению лиговых обозначений, но и то, что следует приучать свой слух к восприятию « гибкого времени». Через воспитание слуха можно добиваться постоянного совершенствования качества пластики в фразировке, податливости пианистического аппарата. Руки исполнителя должны быть максимально « приучены», «притерты» к рисунку мелодических фигураций,

Это позволит придать фразировке естественность, текучесть. Мелодика станет как бы «бескостной», «змеистой». Принцип звукоизвлечения, сочетающий в себе приемы глубокого «донного» *legatissimo* и ясной пальцевой артикуляции (о которой говорилось выше), требует от пианиста зрелости слухового восприятия и технического мастерства. Но мастерство не приходит само собой. Поэтому педагог должен всячески стимулировать и держать под строгим контролем эту работу у учащегося. К сожалению, ученики часто недооценивают ее сложность и объемность. Видимая на первый взгляд простота *мелодики прелюдии в частности* и ее *фактуры в целом*, формируют в сознании неопытного музыканта легкомысленное поверхностное отношение к процессу наполнения звучания красотой и смыслом. Педагог должен терпеливо убеждать ученика в том, что эта работа не только технического порядка, но она также тесно связана с художественным, образным сюжетом прелюдии, носит характер поиска, а не зубрежки, поэтому требует ежедневных многочасовых трудовложений. Ученик должен знать главную тему «назубок», уметь исполнять ее глубоко и рельефно и наизусть и по нотам, *целиком и по кускам*. Каждое лиговое «зерно» должно при этом соответствовать по эмоциональной напряженности своему месту в форме. Между лигами рука должна освобождаться, «вздыхнуть». Рельефность жеста при этом должна зависеть от степени эмоционального значения эпизода.

В некоторых случаях возможно изменение авторских лиг. Так, в целях более сочного звукового наполнения 2-го мотива 1-й фразы (1 часть), возможно исполнение его движением руки сверху.

Здесь необходимо обеспечить активным напряжением тяготение фразы к задержанию «ре». Шостакович отделяет его новой лигой от «разбега», желая подчеркнуть важность и значительность момента, а также для обострения в дальнейшем эффекта цельности ниспадания напряженности. Пианист же может трактовать движение в «ре» на одном дыхании и на одной лиге, т.к. этот звук логически связан с предыдущим развитием.

На одной лиге можно исполнять и момент спада напряженности во 2-й фразе 3-й части. Это позволит обеспечить особую пластичность, придать даже женственность и теплоту легким эмоционально ниспадающим восьмушкам в конце рассказа. Они как бы вытекают из «бесконечного» задержания «ля». Если пианист выбирает этот вариант трактовки, то он должен добиться гладкого, плавного движения руки при переходе от ощущения вибрато на «ля» к восьмушкам.

Важным элементом выразительности, усиливающим эффект импровизационности и текучести, являются задержания. Задержания в полифонических жанрах широко были использованы еще И. С. Бахом. Бах применял их в моменты кульминационного напряжения, усиливая активность развития фразы. Возможно, моя мысль покажется полемичной, но я полагаю, что у Шостаковича взгляд на *содержательность задержаний* значительно шире. Они могут появиться в самый неожиданный момент, «притягивая» к себе энергию развития. В данной прелюдии они появляются *то*, как это традиционно, *в кульминациях*.

Необычность кульминации в том, что она движется не вверх, как положено, а вниз. Ее эпицентром является сцепление двух длинных звуков (чаще в кульминациях происходит активизация мелодизма).

Интересно, что в начале репризы неожиданное появление длинного «ля» обеспечивает весьма быстрый взлет *crescendo*, и застывает, как «вопрос-ожидание», уже в 3-м такте фразы, что весьма необычно и свежо звучит. Это маленькая ложная кульминация в месте, где ее не должно быть. Она возникает в момент зарождения фразы, но оказывается даже выше по тесситуре, чем кульминация в 1-й части, Это придает ей особую смысловую пронзительность.

2)- *целые скопления задержаний в конце 3-й части и в коде*. Здесь они выполняют роль *затухающих* длинных, завершительных *звучаний*, но сама природа этого средства выразительности придает ему значительность и напряженность.

Звучание задержаний независимо от места их нахождения должно быть более драматично, чем его окружение, Зная эту закономерность драматургического развития мелодики или фразы, пианист должен стремиться к корректировке физических ощущений в этих районах фактуры. В целях активизации внимания ученика к подобным эпизодам, педагог может обозначить звук- задержание термином *tenuto*, принцип озвучивания которого предполагает ощущение *vibrato* руки в дно клавиатуры и обеспечивает звуку наполненность и активность.

Теперь рассмотрим особенности второго слоя фактуры. Это гармоническая линия арпеджиато, пронизывающая всю прелюдию от начала до конца, Характер данной части фактуры спокоен, аскетичен и строг. Гармонически арпеджио мало подвижны, даже нарочито статичны, что усиливает контраст между «вокальной строкой» прелюдии и ее инструментальной частью - имитирующей мягкое, теплое звучание гуслей. Но и в этой, ритмически жестко организованной музыкальной ткани, композитор остается верен главному композиторскому принципу - импровизационности: в сочетаниях аккордов «то там, то сям», часто как бы в неожиданных местах, прослушиваются, «просвечиваются» короткие подголоски.

Тип арпеджированной аккордики не типичен для полифонического жанра, он применяется композиторами очень редко. Подобный тип требует от пианиста тщательной отработки. Главный технический принцип его исполнения- собранность и упругость кисти, цепкость и «колкость» пальцев. Необходима работа над *зернистостью*, выровненностью каждого звука. Усложняет этот процесс динамическая краска *piano*, требующая от музыканта чрезвычайной слуховой сосредоточенности, ювелирной двигательной точности. Недопустима звуковая «каша»- часто встречающийся в исполнении учащихся дефект, который рождается даже не столько от неумения, сколько от непонимания, *недооценки* художественной значимости слоя и, в результате, мизерной затраты времени на его оттачивание. Педагог обязан увлечь ученика идеей и *художественным смыслом* арпеджио, стимулировать *слуховую*

*заинтересованность* в нём. В частности, одним из факторов, как бы настораживающим учащегося по отношению к серьезности данной работы, может быть процесс глубокого аппликатурного анализа в этой части фактуры еще на этапе разбора произведения. Аппликатура не может быть здесь случайной. Ее точность и осмысленность является гарантом качества исполнения.

Добиваясь четкости и ровности звучания в арпеджио, необходимо заботиться о выразительности и большей углубленности подвижных звуков, увеличивая на них опору руки, оформляя их в более слышный, чем аккорд, мотив. Учесть этот факт следует, задерживая подголосочный звук отдельно (наполняя его объемом мягкой руки, плотно «притертой» к дну клавиатуры) и доигрывая на *staccato* остальную часть аккорда.

Активных перемещений аккордики в прелюдии мало. Но если они и встречаются, то необходимо добиваться их полной звуковой гладкости.

Перемещение руки из позиции в позицию должно происходить плавно, без толчков. Для этого необходимо следить за тем, чтобы не было зажимов в локте или в запястье, за чем проще уследить, используя в процессе работы остановки между гармониями.

Третий слой фактуры прелюдии в какой-то мере перекликается с природой главного голоса (непринужденно скользящий в недрах арпеджио подголосок). Логически интонационно он связан с мотивами из самих арпеджио. Здесь гармонично сочетаются строгость в поступи четвертей и текучесть групп восьмушек, которые неожиданно, но мягко, как мираж, то *появляются* на короткое время ( на пол такта или такт- признак асимметрии), то *исчезают*, непринужденно «блуждают» из верхней части аккорда в нижнюю и обратно, что создает ощущение «бескостности», «бесконечно змеящейся» мелодической линии. Здесь пианисту следует добиваться эффекта перетекания из звука в звук. Плотность наполнения 3-его слоя фактуры не противоречит и не мешает плотности главного голоса из-за разницы регистров. Их можно динамизировать практически наравне. Рука исполнителя при этом работает от плеча, вес руки

проникает до дна клавиатуры, суставы «теплые и гибкие». Нельзя допускать угловатых резких движений.

Соединяясь вместе все три слоя фактуры прелюдии создают удивительно своеобразное звуковое хитросплетение. Неопытному учащемуся эта музыка может показаться монотонной, неинтересной и технически упрощенной. Роль педагога в такой ситуации объяснить величие и масштабность художественного замысла, значение и важность каждого элемента фактуры, внушить понимание необходимости большой работы. Пианист обязан обеспечить ясность, независимость, полную оформленность и завершенность каждому слою. Каждый голос в отдельности должен звучать настолько отточено и содержательно, чтобы даже в одиночестве оставаться интересным и захватывающим для слушателя. Сочетаясь вместе, жизнь каждого из них должна оставаться проясненной, как бы в своем собственном ключе. Чтобы *соединить четкость произношения* каждого голоса с одной стороны и хорошо *чувствовать взаимоотношения совместного звучания* с другой, ученик очень много должен работать сопоставляя игру по голосам и вместе. В результате пианист должен ясно слышать каждый важный оборот, каждое новое событие в отдельных голосах и, в то - же время, чувствовать их взаимоотношения, добиваясь 100- процентной скоординированности в движениях рук.

Интересно обратить внимание на компоновку фактуры в среднем разделе прелюдии, где наблюдается перестановка слоев. Такое нехитрое композиторское решение кардинально изменяет общий тонус звучания. Так главный голос, попадая в высокий регистр, становится нежным и прозрачным. Группы гибких восьмушек легко и естественно вплетаются здесь в новый колорит и ни сколько не противоречат ему. Они даже вносят свой оттенок, влияя на общее настроение раздела, превращаясь в длинную фигурацию и «разливаясь» на целую фразу.

Это усиливает внутреннее тяготение в фразе. Здесь возможно использование небольшого *accelerando*. Оно обострит ощущение цельности формы, усилит значительность задержания «до», позволит ему наполниться

эмоциями нарастания. Следующее затем *ritenuto*, обозначенное автором, будет звучать более рельефно. 3-й раздел после столь компактного и целеустремленного эпизода важно почувствовать в первоначальном темпе.

Вообще, ощущение движения музыкальной ткани прелюдии должно быть хорошо организованным, обыгранным и зрелым. Композитор, вероятно, не случайно выбирает для нее темп *allegretto*. Кантиленность и вокальность ее мелодики легко расшифровывается в самом типе нотного текста- фактуре. А темповое обозначение предполагает текучесть, естественность движения, максимальную близость его к темпу человеческой речи.

Неопытному музыканту нелегко сразу найти гармоничное соотношение между строгостью и простотой ритмического рисунка прелюдии и свободной текучестью музыкальной ткани. Для этого тоже нужны временные затраты, творческие *поисковые* способы работы. Чтобы ученик как можно раньше начал слышать внутри себя нужное *темповое движение*, необходимо уже при разборе произведения, когда возможна качественная игра лишь элементов фактуры, пробовать разные варианты темпов, выбирая из них наиболее естественный, привыкая к натуральному сценическому, конечному его варианту.

### **ФУГА.**

Фуга представляет собой своеобразное скерцо. В ее фактуре объединены средства выразительности характерные для этого жанра:

- 1- скорость, легкость.
- 2- интонационная «прыгучесть» в теме.
- 3- преобладание штриха *staccato*.

Эти фактурные принципы требуют от пианиста определённой работы и исполнительских качеств: здесь нужна выработка технической ловкости и выносливости, мобильности реакции, двигательной поворотливости.

Своеобразие же скерцо заключается в использовании в его фактуре многих выразительных элементов, характерных для жанра русской плясовой. Глубокий анализ, понимание и ясное слышание пианистом этих элементов дает

возможность сразу верно понять художественный замысел Шостаковича, на самых ранних этапах изучения текста фуги определить особенности пианистических принципов, необходимых для воплощения этого замысла и тем самым выбрать правильное и рациональное направление для работы.

Проанализируем особые дополнительные детали фактуры фуги, характерные для жанра русской плясовой.

1- мелкие назойливо повторяющиеся «застрявшие на одном месте» мотивы в главной теме, имитирующие звучание незатейливых старинных народных инструментов- трещоток, бубенчиков.

2 - сочетание острых колючих «всплесков» репетиционного типа с легкими вздохами - секундами, создают неповторимый колорит тонких изящных мелодических хитросплетений.

Подобные художественные скоморошьи детали для фактуры полифонического типа не характерны. Пианист должен тщательно приспособивать свой исполнительский аппарат к нетрадиционному мелодическому рисунку. Значительно усложняет технические задачи темы достаточно подвижный темп - *allegretto*, обозначенный автором (трактовать этот термин необходимо как не очень торопливый, но полетный темп, обеспечивающий активное сквозное движение формы), а так же сам по себе полифонический принцип изложения текста. Необходимо научиться ловко играть необходимо не только некоторые части фактуры или темы, но и одинаково виртуозно исполнять любой элемент в любом голосе, в любом регистре, любой рукой. Пианист обязан предвидеть технические трудности, с которыми он столкнется при концертном исполнении фуги для того, чтобы заранее начать готовиться к их преодолению:

а) в мотивах репетиционного типа требуется добиться острого *staccato* за счет короткого кистевого броска. Бросок формируется таким образом, чтобы все четыре восьмых были «схвачены» как бы на цельном едином движении-падении. Опорным при этом становится *первый* звук. Так как Шостакович не обозначает его активность каким - либо специальным знаком, то звук не должен потерять свою *перспективу*, стать грубым, тяжелым, вязким. Окончание такта нужно динамически

облегчить, исполнить на инерционном ощущении. В конце темы, где «репетиционная ниточка» захватывает 2,5 такта, цельности движения должно хватить и на этот объем. Но кисть должна успевать дышать, оставаться пластичной.

Где бы ни появилась подобная репетиционная деталь, она должна как ни в чем не бывало оказываться ловкой, бойкой. Для того, чтобы рука не зажималась или поджатые ощущения не «переползали» из одного мотива в другой, нужно часто заниматься с остановками между ними, по - разному их перегруппировывая, полностью раскрепощаясь на цезурах.

б) залигованные секунды также исполняются кистевыми легкими бросками. При броске рука пианиста самостоятельна, как бы отделена от корпуса (иначе возникнет ощущение поджатости скованности), работает смело и хлестко. Каждая новая лига как две капли должна быть похожа на предыдущую. Цепкий первый звук исполняется острым кончиком пальца. Косточка пальца «наэлектризована», собрана, как пуля. Не случайно секунды «прокручиваются» на одном высотном уровне. Они должны быть похоже озвучены, Похожесть звукового наполнения секунд создает в теме ощущение застревания в развитии. Вторая в секунде восьмая «доигрывается» на остаточном движении, захватывается в момент съема кисти.

в) ощущается эффект асимметрии. Тема состоит из деталей в 1т.+ 2 т.+ 1т. + 3 т (причем, в последней группе нет традиционного эффекта завершенности, тема неожиданно и просто перетекает в противосложение). Этот эффект усиливают достаточно крупные паузы. Здесь рука пианиста может имитировать дирижерский жест, даже демонстрировать некоторую двигательную «расхлябанность». Обратив внимание своего учащегося на паузы как на важное художественное средство выразительности, педагог сразу сможет добиться его понимания и заинтересованности в работе над раскрепощением пианистического аппарата.

Важно заметить необычайную динамическую конкретность каждого элемента темы, их обособленность.

Важно заметить необычайную динамическую конкретность каждого элемента темы, их обособленность.

Этот факт помогает создать ее необычный художественный облик: в одноголосном изложении - праздничную разноголосицу толпы, пружинистость ритма, энергетическую организованность и собранность. Интересно, что в ней нет традиционной выпуклой кульминации - все мотивные группы рельефны, самостоятельны. Некоторую, если можно так выразиться, нехватку динамической выпуклости темы Шостакович компенсирует оригинальными композиторскими приемами ее развития в процессе разворачивания формы фуги, добиваясь в итоге лавинного нарастания всеобщей напряженности. Одним из таких приемов можно считать интересное тональное решение в сопоставлении тем в экспозиции.

Второе проведение темы звучит не в традиционной доминантовой тональности, а в основном ре мажоре, что раскрывает ее новые колоритные стороны. Меняется интервальный состав, что позволяет озвучить ее так же тонко и легко как и первую, без динамического нарастания, но преподнести слушателю по - новому, свежо.

По мере развития формы фуги, тема « раскручивается», превращается в *нахальную и требовательную*. Характерные для нее элементы меняют свой облик: так, репетиционный элемент становится не таким уж безобидным. Иногда он звучит зло, превращается в « долбящий». Добиться *металла и воли* в характере этого эпизода удастся за счет многократного повторения одного и того же мотива на одинаковом статичном уровне ( кстати , этот прием часто используется автором и в других пьесах цикла. Например, в фуге a – moll).

«Громче» начинает звучать пауза. «Смелеет» жестикуляция исполнителя - движения рук становятся размашистыми, *разбитными*. Б) В эпицентре кульминации формы фуги — новый композиторский эффект: 1-й элемент темы так располагается между голосами в стретном проведении, что сливается в единый стремительный и широко охватывающий тесситуру эпизода мотив.

Это весьма характерный для творчества Шостаковича прием. Так, в фуге G - dur он тоже использован в главной кульминации.

В такой ситуации это уже не просто тематические проведения в разных регистрах, где необходима расчлененность между каждым новым звеном, а компактное цельное образование, сжимающее эмоциональную пружину В ре мажорной фуге таких эпизодов даже два, что невероятно «взвинчивает» кульминационный накал.

В этих эпизодах композитором использовано различное временное соотношение между двумя мотивными звеньями темы что тоже несомненно *служит на пользу эмоциональному нагнетанию*.

Кроме того, исполнителю важно заметить тот факт, что обе кульминационные «точки» композитор «подает» в прозрачной нюансировке «р» и «рр». Это придает звучанию необычайную полетность и прозрачность. Эффект же кульминационности достигается самим принципом компоновки фактурного материала (профессионалам известно, что стретта - динамичное явление и часто используется композиторами именно в кульминациях формы), что придает ему стремительность и неустойчивость. Динамическая легкость не лишает эпизода кульминационной значительности. Здесь пианист обязан показать блестящую техническую выправку:

- двигательную — мобильность в штрихе *staccato*, проворность в лавине скачков;
- координационную - ловко объединять скопления контрастных штриховых элементов в различных их компановках, не теряя при этом специфики каждого и общего настроения;
- звуковую - ясное *piano*, крепкие концы пальцев и т. д.

**Противосложения** - это целый комплекс выразительных средств, которые выполняют роль усиления *эффекта всеобщей толчеи*, а в кульминации формы помогают углубить и обострить драматичность, вносят краску сарказма.

Здесь мы обнаруживаем два достаточно стабильных противосложения. Оба они абсолютно контрастны по отношению к теме: это легатные, плотные по звучанию мотивы. Они неотвязно преследуют главную тему. Одно из них выпукло и рельефно. Оно состоит из двух почти одинаковых коротких поступенных и глубоких мотива - вздоха и скромной, но глубокой кульминации – задержания.

В общее настроение первое противосложение вносит нотку грусти, печали. Исполнять его можно *полной рукой*, с ощущением «от плеча», ясно артикулируя каждый звук, но добываясь при этом двигательной гибкости и плавности звучания. Пианист не должен бояться здесь динамической насыщенности. Колорит этой темы очень своеобразен и при качественном исполнении окружающей его ткани не мешает; напротив, он даже дополняет общую контрастную атмосферу. К тому же мы ощущаем здесь активность и даже самостоятельность данного противосложения; постоянное *преследование им главной темы* фуги создает эффект соревнования, перехватывания инициативы, то наверняка была бы вторая тема фуги, если бы композитор позволил ей развиваться и видоизменяться в процессе развития формы.

Второе противосложение тоже легатное, сочное. И тоже имитирует вздохи. Но оно менее развито мелодически, хотя и очень выразительно (долгие, разные по длине - асимметричные повторяющиеся на одном высотном уровне задержания с разрешением). По технологии исполнения оно идентично принципу звукоизвлечения первого противосложения.

**Интермедии.** В них композитор опять использует принцип столкновения контрастов. Здесь звучат репетиционные элементы темы, которые скомпонованы в целые нисходящие мотивные фигуры и вариационно переработанные темы – вздохи. Принцип контрастности при сопоставлении различных деталей фактуры заложен, как мы видим, в самой основе композиторского замысла. В процессе развития формы он энергично углубляется.

Одним из примеров нагнетания конфликтности в настроении музыки, которая достигается путем оригинального решения при столкновении контрастов можно считать, в частности, следующий эпизод разработки (мы его уже рассматривали в вопросе о развитии главной темы).

В верхнем и среднем голосах здесь использованы уже знакомые элементы. Но если раньше эти крошечные секвентные мотивы чаще «спускались» вниз или вверх, будучи на близком секундном интервальном

расстоянии друг от друга, что позволяло очень просто достичь оттенка драматизма, ломкости и некоторой угловатости фразировочной линии, - то в данном случае эти мотивы отстоят друг от друга на расстоянии размашистых кварт. Если рассматривать верхний голос отдельно, то мы увидим вполне спокойное поступенное движение мотива, которое можно было бы озвучивать гладко, *бесконфликтно*. Однако средний голос, с его «скачкообразностью», влияет на восприятие верхнего, восстанавливает ощущение его угловатости. Зато за счет Широкого интервала между звеньями секвенции всего за четыре такта «захватывается» широкий диапазон, создается ощущение активного крутого и взрывного взлета. Цель достигнута - фактура резко драматизировалась. Если пианист "увидит" эту композиторскую "изюминку", то станет отрабатывать и использовать здесь не плавные движения руки, а *смелеющие* с каждым новым взмахом броски между лигами.

Этот пример доказывает, насколько важно как можно раньше (еще во время разбора текста) *разгадать замысел композитора* и вовремя выбрать нужный пианистический прием. Вообще говоря, это важно в музыкальном произведении любого жанра и стиля. Но в фактуре Шостаковича, которая, как мы сейчас убедились, изобилует непредсказуемыми оборотами, необычными сопоставлениями и контрастами, без этого просто невозможен качественный результат.

Проблема технической автоматизации и двигательной координации особенно обостряется при игре фактуры фуги целиком и в подвижном темпе. Важно одинаково легко и ловко справляться с любой компоновкой тем и мотивов, сохраняя их интонационную выстроенность и самостоятельность, даже некую обособленность.

Наиболее трудными технически нужно считать те районы текста, где один мотив перебрасывается из руки в руку.

Здесь полезны типы работы, предусматривающие различные варианты перегруппировки. Между группами необходимо останавливаться, освобождать аппарат, переключаться на новый тип компоновки материала...

В. Терехов,  
преподаватель фортепианного отделения

## **Прелюдия и фуга фа диез минор**

### Методико-исполнительский анализ

В цикле «24 прелюдии и фуги» Д. Д. Шостаковича фа-диез минорная занимает особое место. И вовсе не потому, что в череде повествований тональных миров она находится как бы в центре первой половины сборника.

По внешним признакам, которыми можно было бы выделить либо обозначить их, нет ярко выраженной виртуозности, средств выразительности, не используются такие динамические возможности, которые могли бы привести слушателя в состояние восторга, эйфории, экстаза.

Исполнитель, избравший данное сочинение, должен хорошо продумать следующие моменты: для какой аудитории будет звучать эта музыка, у кого, где и когда она найдет отклик в душах, сердцах и мыслях.

Только постигнув многое из музыки великого композитора, хорошо зная и понимая те процессы, события, которые происходили в жизни советского общества той поры, можно попытаться суммировать неоднозначность восприятия действительности, выраженной в двух частях цикла.

По понятным причинам Шостакович мог выражать свои мысли лишь на нотной бумаге.

Зато по полной программе получал суровые взыскания в Постановлениях партии и правительства, рецензиях в центральной прессе, других средствах информации.

Так, например, наш земляк, таганрогский композитор В. Захаров, автор многих популярных песен той поры / «Ой, туманы мои, растуманы» и др. /примерно так высказывался по поводу сочинений Шостаковича: если рабочий

человек не хочет после трудового дня слушать такую музыку, то она не нужна народу, значит, она антинародная .../?.

Как видим, обвинение довольно страшное для того времени.

Действительно, в «буднях великих строек» внутренняя трагедия одного человека мало кого интересовала. Нужна была другая музыка, на нее был официозный заказ и получали его сполна, тем более что страна наша богата талантами, и композиторы по-настоящему искренне верили в декларируемые прекрасные идеалы, создавали великолепные шедевры как в песенном, так и в других жанрах, где воспевались строй, идеология победившего режима.

Творческий путь композитора, запечатлённый в его музыке, невероятно сложен; в какой-то мере его трудно расшифровать, постичь. Но при всем этом, музыка его всегда правдива и искренна, понятна. В ретроспективном прослеживании, предположим, от 15-й симфонии до «Песни о встречном», либо до идей 19 05 года революции, представляется явлением сложным, зачастую противоречивым.

Сейчас, в другую эпоху, еще более понятным становится то время. А оно, очевидно, в истории человечества будет отмечено как еще одно «смутное»... Свидетельством может служить и отношение власти к «буржуазному» композитору Чайковскому, Рахманинову, Р. Штраусу, Вагнеру и т. д.

Именно поэтому можно лишь со временем понять состояние, которое, очевидно, и породило многое непонятое современниками в творчестве композитора.

Поскольку задачи данной работы достаточно ограничены самой темой, которую, в принципе, нельзя было бы раскрыть без небольшого вступления, предоставим право заняться

Основополагающими проблемами творчества Д. Шостаковича будущим исследователям, так как еще в недалеком прошлом действительно выдающиеся музыковеды не могли открытым текстом высказать многое, пользовались аллегориями, пытаясь зачастую подтекст своих рассуждений не приводить в

прямое столкновение с официозной идеологией, «правильным» восприятием и раскрытием данной музыки.

При всей разности характеров, темпов, пульсации, образы Прелюдии и фуги являются своего рода разными сторонами одного и того же явления. Характеризуя общее состояние художественного повествования, нужно признать, что композитор пытается выразить настроение *безрезультатного поиска* выхода из тревожного, крайне напряженного состояния... Средства, которые использует Шостакович, достаточно широко и полно описаны в известной работе А. Должанского «24 прелюдии и фуги» / гармонический язык, структура, форма, размеры построений и т. д. / Поэтому, очевидно, нет нужды другим языком, другими словами описывать и анализировать композиторские приемы в данном произведении.

Что же касается проблем редактирования, то здесь открыт довольно широкий простор для деятельности того или иного интерпретатора. И многое будет зависеть от того, что исполнитель найдет в немногословной партитуре, составленной композитором.

Данная работа имеет своей целью прежде всего затронуть методические аспекты “преподаватель – ученик”. С чего же необходимо начать, какие задачи поставить, к какому результату придти, каким путем продвигаться с учеником? Вот извечные вопросы, стоящие перед наставником.

В. Горовиц рассказывал, что если он берется за исполнение хотя бы одной страницы текста какого-либо композитора, то считает своим долгом максимально возможно изучить все его творчество, используя в том числе записи, литературу и др. Можно привести пример несколько иного рода: Шостакович, прослушав одну из своих Прелюдий и фуг в исполнении выдающейся пианистки, воскликнул: «А я ведь задумал здесь совсем другую музыку! Но мне очень нравится ваш вариант. Оставьте его и ничего не меняйте».

Неподготовленному ученику к восприятию такого рода музыки нужно дать время и возможность для прослушивания записей, изучение литературы,

рекомендуемой педагогом. Вдумчивое и осознанное восприятие всего этого материала позволит приступить к работе над данным циклом.

**Прелюдия**, небольшая по размерам /63 такта /, лаконична, без излишней аббревиатуры, должна исполняться в очень строгой и точно зафиксированной пульсации.

Трехчастность Прелюдии обнаруживается без труда, благодаря четкому композиционному изложению текста.

1-й раздел – т. т. 1 – 16, 2-й – т. т. 17 – 45 и 3-ий, заключительный – т. т. 46 – 55, плюс небольшая coda с 56 такта.

Это простая 3-хчастная форма, где в среднем разделе идет развитие тематизма 1-го раздела.

Безусловно, партия нижнего голоса в левой руке требует особой отработки. Ее нужно довести до совершенства, проучивая отдельно. Штрих стакато исполняется достаточно остро и цепко кончиками пальцев. Это своего рода пульс пьесы, который придает одновременно и механистичность, и упругость характеру музыки. Учащийся должен хорошо слышать и, соответственно, при исполнении суметь реализовать задачи гармонической структуры, которая органично совпадает с фразировкой мотивов, фраз всех трех построений.

Партия верхнего голоса / в правой руке / также конкретна, строго очерчена, состоит из 2-х мотивов, 1-й из которых - повторяющаяся дважды репетиция на одной ноте, а 2-й - мятущаяся по секундовым оборотам в пространстве тритона мелодия, которая не может найти выхода, разрешения, в каждом последующем проведении обрывающаяся на полуслове. Исключение составляет ее выход в среднем разделе на самую высокую ноту звукового диапазона пьесы в такте

36 /фа-диез в тональности Си мажор /, но и здесь она имеет характер незавершенности, требует продолжения. Вообще в двух частях цикла этот момент, пожалуй, является самым светлым, обнадеживающим, нереально высвеченным внезапным появлением этой тональности. Здесь Шостакович

даже обозначил в нотном тексте педаль, желая подчеркнуть иллюзорность взлета мечты.

Использование педали в Прелюдии, за исключением данного такта, вряд ли послужит на пользу реализации художественного замысла, разве что настоящий мастер, возможно смог бы очень точно и экономно окрасить педалью звук «си» (т. 14) или си-диез (т. 16). А вот левая полупедаль в т. т. 19 – 22 смогла бы привнести определенную окраску колорита звучания на инструменте, тем более что композитор выставляет pp, дабы пианист не увлекся эффектной возможностью 2-й октавы и форшлагами.

Выбор аппликатуры является также важным фактором для успешного выполнения пианистических задач технологического свойства. Это касается подмены пальцев в репетициях\ и не только на одной ноте, но и в фигурации шестнадцатыми\ , конечно, там, где это возможно. В левой руке проблема аппликатуры должна быть решена для максимального удобства при исполнении, так как, не смотря на, казалось бы, на простой текст и вобщем-то небольшое количество нот, трудности тональных смещений, гармонических последований, не всегда близкое интервальное расположение звуков, требует особого разрешения данной проблемы, ловкости, устроенности. /В нотном приложении приведен аппликатурный вариант /.

Хотелось бы обратить внимание на необходимость довольно тщательного, продуманного, выразительного (в пределах разумного) и интонирования, так как чересчур моторное и механическое прочтение текста может исказить художественные достоинства Прелюдии. Не увлекаться внешней виртуозностью, преувеличивать обозначения темпа во избежание суетливости, скороговорки, что может привести к обесцениваю значимости и без того хрупких мотивов, фраз.

Шостакович неумоимо выставляет основные нюансы пьесы, как бы напоминая о мотивации своих мыслей. Это p, PP, диминуэндо. А выставленные вилички скорее обозначают ход развития фразировки, а не усиление звучности.

В целом, это тихое, но очень импульсивное, “с нервом”, состояние. И время жизни миниатюры, как говорится, пролетает на одном дыхании, не давая возможности где-то остановиться, передохнуть.

При переходе к **фуге** ремарка предполагает цезуру, но не более.

Трагизм, характерный для всей 2-й части цикла, без преувеличения можно назвать фатальным. «Горе, чрезмерное горе воплощается... с предельным и бесстрашным обнажением чувств». И лишь последний аккорд, и тот в состоянии незавершенности (верхний голос – терцовый звук фа-диез мажора) озарен причудливым фантастическим светом.

Для тематизма характерны стонущие речевые интонации, страдание и трагизм. Это выражается в обостренном опевании тритонового интервала как в самой теме, так и в теме противосложения.

Размер темы достаточно обширен, сама она прерывается паузами. Длительности окончаний мотивов необходимо точно додерживать, дослушивать и конкретизировать в зависимости от местоположения развивающем материале. Следует отметить несколько важных моментов, которых исполнитель должен учитывать в первом разборе. По мере возможности репетиционные стогнации обязательно исполнять с подменой пальцев, а сами повторяющиеся ноты соединять крайне экономной педалью (треть, четверть педального рычага и то в пределах соединения 2-х шестнадцатых)

Прием звукоизвлечения в окончаниях каждого мотива / «взять-снять» / следует ощущать на уровне внутреннего восприятия, а не явным, крупным показом взятия и последующего разрешения.

Пианистическая оснащенность, уровень подготовленности исполнителя предполагают довольно высокое мастерство. Фактурные неудобства, «слышимость» в пиано всех пластов партитуры, экономные средства выразительности, потребность в качественном интонировании – трудные задачи для музыканта любого уровня.

Во всех интермедиях обязательно выполнение всех указанных композитором лиг. Это своего рода знаки препинания, дыхание; степень их значимости в том или ином мотиве в логической канве повествования играет существенную роль. Неточное и неполное их фиксирование приведет к монотонности, лишит содержательности сюжета.

Три основных раздела - экспозиция, разработка и заключительная часть - имеют точные графические окончания, плавно и естественно взаимосвязанные между собой.

Тема – 8-ми или 10-титактовое построение

2+2+2+1+2 9(1+1)

Экспозиционный раздел – т. т. 1 – 30, заключительная часть с т. 86; возможное окончание фуги в т. 96; неожиданное продолжение со скрытым органным пунктом в нижнем голосе, завершающимся фа-диез мажорным аккордом на терцовом звуке в верхнем голосе, о необычности и причудливости которого говорилось выше.

Интермедии достаточно убедительно раскрывают образные и сюжетные коллизии в 2-х, 3-х, 4-тактовых построениях, то обостряя и без того состояние безысходности, то сводя размышления к бесперспективному сложению усилий на хоть какую-либо надежду на лучшее.

Динамические указания автора лишь подчеркивают и постоянно указывают на безнадежность ситуации, ощущение потерянности. Так, в экспозиции доминируют *p*, *pp*; в последней части осторожное, зловещее начертание *mf*. И лишь в разработке, единожды/т 73/, предполагается выход к форте.

Заключая небольшой обзор фа-диез минорного цикла, хотелось бы отметить высочайшую степень совершенства, достигнутую композитором. Это касается и полифонического письма, формы, средств выразительности в раскрытии художественного замысла. По большому счету в репертуар учащегося данную Прелюдию и фугу можно включать тогда, когда в

наибольшей степени совпадают художественные и педагогические потребности в задачах обучения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. А. Должанский. «24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича»  
Издательство «Советский композитор» Ленинград, 1979 г.
2. Л. Гинзбург. Исследования, статьи, очерки.  
Издательство «Советский композитор» Москва, 1971 г
3. Теоретические проблемы музыки 20 века. Выпуск 2.  
Издательство «Музыка», Москва, 1978 г
4. Л. Гаккель. «Фортепианная музыка 20 века» Изд. «советский композитор»

С. Надлер,

преподаватель теоретического отделения

#### КАНОН В УВЕЛИЧЕНИИ В УМЕНЬШЁННУЮ ОКТАВУ

Вчитываясь в главы, страницы и строки полифонических повествований Шостаковича, испытываешь такое же острое, ошеломляющее, граничащее со страданием, ощущение, какое возникает и при *более непосредственном, неаналитическом восприятии* его музыки. Внутренний, тайный язык её, *самоосознающий и самоотсылающий*, -- а таковым безусловно является шостаковическая полифония, -- повествует с такой же страстностью и болью о том, о чём говорит его же самый трагический, самый скорбный инструментальный монолог, *внешне с полифонией как таковой не связанный*. И, разумеется, за полифоническим приёмом у Шостаковича кроется множество сокровенных “поли...” Об одном из которых есть прямой повод поразмышлять, анализируя **фугу Des-dur op.87**—наверное, самую трагическую

из всего цикла, причём не по звучанию (пожалуй, d-moll'ная fuga неизмеримо трагичнее в непосредственном восприятии), а именно по *внутреннему полифоническому смыслу повествования*.

Уникальное свойство, о котором пойдёт речь, можно назвать *поливременностью*. Свойство это заключается в том, что Шостакович создаёт в музыкальном повествовании *несколько временных пластов*, в каждом из которых время отсчитывается *разным способом*, и, следовательно, в каком-то смысле протекает с *разной скоростью*. Вероятно, мастер столь остро чувствовал и переживал реальность как некую *поливременную сущность*, что непрерывно запечатлевал это в своей технике.

При этом музыка не расслаивается на разновременные звуковые пласты, как это будет происходить в произведениях мастеров более поздних лет рождения, чем Шостакович (у Шнитке мы уже в полной мере ощутим эту *расслоённую реальность*). Она, будучи цельной звуковой данностью с только чуть – чуть намечающимся расслоением, как бы “рассчитывается” в различных единицах измерения, оставаясь при этом единым организмом.

Это свойство сложнейшим образом порождает неповторимую шостаковическую манеру общения со слушателем через болевые точки реальности—эти точки акцентируются автором, разворачиваясь в некие островки пространства-времени с концентрированными на этих островках звуковыми событиями.

Более того- это свойство музыки Шостаковича может служить лакмусовой бумажкой *его же собственной успешности* в осуществлении своих замыслов.

В последние 15 лет многие пишущие о Шостаковиче авторы затрагивают такую сложную и небезболезненную тему, как художественная неравноценность произведений великого художника, - особенно произведений, написанных “на случай”. Так вот, можно с уверенностью сказать: там, где в том или ином виде проявляется *поливременность*, музыка Шостаковича неизменно оказывается в выигрыше, преодолевая всевозможные преграды: нервное напряжение, болезни, усталость стиля, всевозможные ограничения,

налагаемые социальным заказом и т.д. Во всяком случае, до позднего периода Шостакович именно таков: отсчитывающий время *ритмом- стуком сердца, пронзительными соло-вскриками и мелодиями, обрывающимися, словно судьбы* (4-я симфония—точка отсчёта этой череды, хотя и не её начало).

О *поливременной структуре музыкальных текстов Шостаковича как таковой* нам пока в отдельном труде читать не приходилось. Однако именно сейчас такой труд представляется нам необходимым.. Введение этого понятия применительно к музыке Шостаковича позволяет вести разговор о такой “трудновербализуемой” материи, как “эмоциональная программность”, “крайне трудно поддающаяся аналитическому описанию, хотя и отчётливо ощущаемая” (К. Мейер, см. 7, с.3).

В трудах аналитиков эта тема давно прочитывается: пусть, что называется, “не на первых полосах”, но всегда с особой тонкостью и тайной. У Назайкинского мы прочтём следующие строки о *движении и времени* в музыке Шостаковича: “Время здесь—условие обнаружения звукового образа, а движение—лишь *отображение движения*. Вторичные фактурные, интонационные, тематические фигуры воспроизводятся как отстранённые, *застывшие в себе*. Время обтекает, не вторгаясь внутрь. Кристаллы *бывшего времени* чередуются, вовлекаясь в поток *нового времени*. Это нередко не только *время—процесс*, но и *время---стояние, углубление, развёртывание...* (все курсивы наши - С.Н.; цит. по 8, с.449). Особого рода поливременные структуры у Шостаковича, замечаемые исследователями, должны стать предметом отдельного разговора. Отметим лишь, что особенно глубокие и точные наблюдения по этому поводу мы встречаем также на страницах работ В. Задерацкого, К. Южак, Герасимовой - Персидской, Найко, И. Смирнова.

Поливременность фуги Des-dur op. 87 имеет среди прочих способов отсчёта один очень любопытный и показательный способ, *связанный с вертикалью*. На своеобразное качество музыки фуги—сочетание крайней *ладовой сложности горизонтали* и *консонантности вертикали*—не раз обращали внимание исследователи: Должанский, Этингер (см. 4, 9) . Однако

поскольку эти исследования относятся к 50-м—70-м годам, у авторов не было ни желания, ни возможности описывать *семантику* этой вертикали—слишком свежи были впечатления от *той реальности, что породила эти созвучия*. Поэтому *времяизмерительная ипостась гармонии этой фуги* была ( во всяком случае, в теории) *скрыта за бешеным темпом исполнения*, указанным в нотах (! =138) . И не менее сумасшедшим ритмом: техника написания фуги являет собой образец чистейшего, демонстративно лишённого примесей *контрапункта* в буквальном значении этого слова (нота против ноты).

Однако, всмотримся (и вслушаемся!) в созвучия, проиграв фугу в 4-5 раз медленнее. И этом темповом “ мелкоскопе” (пользуясь лесковским выражением из “Сказа о тульском косом левше...”) отчётливо проступают *лапки полифонической блохи в гармонических подковках* ( имеется в виду то, что *патетики и напряжённости гармонии 182-х тактовой фуги, уже самой по себе внушительного размера, хватило бы, скажем, для первой части квартета*, то есть для несколько более крупномерного сочинения). *Концентрированность* в этой фуге *гармонии как таковой*, повторяем, бросается в глаза ещё до пристального взгляда.

Тема “ горизонтали и вертикали” применительно к музыке Шостаковича формулировалась учёными не сказать, чтобы очень часто, но всегда настойчиво. Исследователи чувствовали в этом развороте проблемы некую загадку и стремились разгадать её каждый по-своему. Очень точно говорит об этом В. Задерацкий: “Линейность Шостаковича в ор.87 почти не соприкасается со стилистическими нормами того, что принято называть современным линейризмом. Функциональная гармония его полифонии выявляется вполне определённо... и в условиях точно сформулированной вертикали ему удаётся насытить каждый голос удивительным мелодическим напряжением” (5, с. 257). Такое же “ попадание в десятку” по отношению к фуге Des-dur – в работе Т. Левоу “ Отношение горизонтали и вертикали в фугах Шостаковича и Хиндемита” (6). Анализируя темы для фуг , автор замечает, что “ В полифонических темах Шостаковича структурализм более значителен в

сравнении с музыкой прошлого... и менее существенен в сравнении с музыкой Хиндемита “, добавляя: единственное исключение—тема фуги Des-dur (6 , с. 233). Продолжая наблюдения над этой фугой, “самой хроматичной, но и самой ярко кадансовой” (там же, с. 247), Т. Левая говорит о том, что “ладово дезориентированный, структуральный тип темы определяет особую выразительность этой фуги, сложные запутывания и распутывания звуковых “ клубков”, преодоление психологической расплывчатости путём резюмирования политональных стреттных проведений темы, чёткими автентическими кадансами. Так или иначе, здесь налицо особый художественный замысел. Вне такого замысла структурализм в темах Шостаковича почти не фигурирует” (там же, с. 234). Мысль об особом художественном замысле, который буквально диктует гармонию сложной дисгармоничной теме, нам близка. Со словами о “ психологической расплывчатости” этой фуги мы, правда, собираемся поспорить, доказав обратное. Впрочем, у нас будет и несколько иная цель: Т. Левая сравнивает тему этой фуги со всеми прочими темами цикла ор. 87, мы—стиль этой фуги с раннеполифоническими устремлениями молодого Шостаковича.

По нашему устойчивому ощущению, каждое из созвучий этой фуги по своим образным ассоциациям связано с каким-либо устойчивым состоянием души. *Это не только яркий образ, но и временная структура, поскольку мгновенное запечатление момента, оперирование моментом как таковым - всё это уже само по себе предполагает развёртывание во времени.*

Как это удалось Шостаковичу—до конца опять-таки (как и многое у него) непонятно. Объяснение этому могли бы дать некие очень непростые связи между ладом темы как таковой и её, если можно так выразиться, *гармонизацией*, хотя это слово здесь не вполне корректно. Скорее всего, слух Шостаковича (именно *слух, а не композиторский рассудок*) отбирал те высотные сочетания, в которых тема и её противосложения будут звучать с наибольшим отчаянием и болью.

Приведём для большей ясности нечто вроде словаря созвучий, который можно обнаружить в фуге Des—dur op.87. Этот словарь своими корнями уходит в мир романтизма XIX века и доказывает то, насколько Шостакович среднего периода хотел быть понятным публике. Той самой широкой публике, воспитанной на романтической гармонии и, шире, романтической символике вообще. По-видимому, он желал быть понятным каждому своему слушателю. Парадокс в том, что в этой невероятно сложной фуге совсем нет той “зауми”, о которой Шостакович столько наслушался при жизни от своих “справедливых” (как обух, бьющий по голове) “критиков”.

Скрытый упрёк в “заумности”, как это ни удивительно, можно найти и в *современной нам литературе* о Шостаковиче: вот уж, казалось бы, чего авторы должны были бы избежать. С огромным удивлением мы обнаружили эти нотки ... в новой книге Л.Акопяна. Оказывается, например, что фуга Des-dur - “эристическая”, то есть внешне воспроизводящая некий мнимый процесс, не отражающий внутренний смысл событий (1, с.305). Акопян прибегает к этому понятию вслед за Д. Гойовы, кёльнским исследователем музыки Шостаковича. Однако мы считаем нужным дать здесь свой комментарий по поводу прочитанного. Термин Д. Гойовы применялся немецким учёным по отношению к музыке 30-х годов, касался *гармонической стороны дела*, основывался на *детальном анализе музыки*, а потому был исключительно к месту (3, с.559—562). При всём уважении и интересе к книге Л. Акопяна мы вынуждены заметить, что термин “эристический” в этой книге применяется скорее как эпитет; и, что примечательно, он касается *всегда полифонии*, то есть предмета, требующего повышенного аналитического внимания. Этот термин у Акопяна *никогда не является следствием аналитической работы*, напротив—всегда является результатом некоей *музыковедческой эмоции* (“трудно, запутано, заумно--- значит, “эристически”, что ли?). Не можем не добавить здесь, что в этом чувствуется *противоречивость задачи* книги (“Опыт феноменологии...”) и её *метода*, в котором более *перечисления, оценок* часто, как ни странно, *недобрых* ( а ведь

автор увлечён Шостаковичем, иначе как бы он написал столь внушительного объёмам книгу!), чем внимательной, сочувственной *аналитической работы*, не нуждающейся ни в ретуши, ни в *осуждении предмета исследования*.

...Поскольку романтический музыкальный словарь к середине XX века был для широкой публики хорошо освоенным языком, он неплохо поддаётся и вербальному переводу. Словесные ассоциации, разумеется, не в силах передать в точности звукового смысла музыкального происходящего. Тем не менее:

Чистая квинта—“пустота”;

Чистая кварта—“предопределение”;

Тритон—“искажение”;

Октава—“свершение”;

Секундовое задержание—“приход, приближение волевым усилием”;

Малая секста—“безысходность”;

Мажорное трезвучие—“торжество”;

Минорное трезвучие—“отчаяние”;

Мажорный квартсектаккорд—“победа”;

Минорный квартсектаккорд—“поражение”;

Уменьшённый септаккорд—“обессиливание”;

Малый уменьшённый септаккорд—“исступление”;

Увеличенное трезвучие—“превращение”;

Малый минорный терцквартаккорд—“надежда”;

Минорный сектаккорд—“уныние”;

Мажорный сектаккорд—“последнее усилие”;

Малый мажорный секундаккорд—“преодоление”.

Такое *мгновенное иллюстрирование момента аккордами мелькающих состояний* очень характерно для стиля Шостаковича. Вспомним его юношеские заработки “киношного тапёра”, подбирающего тот или иной танец для того или иного кадра. Впоследствии его мышление остаётся таким же, только вместо вальсов и фокстротов--- сложнейшие построения как с точки

зрения звукового образа, так и с точки зрения техники. Собственно, корень такого мышления—*импровизация, игра звуковыми элементами*.

Эта игра вовсе не является деятельностью рассудка, она складывается где-то глубоко в сознании мастера и выходит на поверхность образами, необъяснимыми с помощью тривиальных ассоциаций “искусства с реальностью”. Отсюда - активное нежелание Шостаковича *что-либо пояснять* относительно предполагаемой “программности” своей музыки— программности как таковой у нее *просто нет*. Есть сложная, тонкая и очень болезненная ассоциативность образов, которые появлялись, как известно, молниеносно.

Молниеносность сочинения музыки, отличавшая Шостаковича, тоже может служить подтверждением мысли об общей импровизационности как основе его стиля. Как бы порой ни были очевидны прямолинейные связи его музыки с “окружающей действительностью”, по крупному счёту рассудочность была ему чужда: он проявлял её только в музыке, написанной по откровенному заказу (например, для заработка). В той музыке, что рождалась из открытых душевных движений, *грубого расчёта нет*. Не рассудок и ремесленный расчёт порождает его формы, исполненные удивительной логики и страшного в постижении человеческого смысла,--- а жестокая рефлекс.

Должанский в своём разборе фуги Des-dur отмечает условность деления темы на такты. На самом деле, говорит исследователь, тема этой фуги—“единый такт размером в 21 четверть” (4, с. 130). Сделаем ещё один шаг в этом направлении—и получим не только “единый такт”, но и единую фразу. Ещё один осторожный шаг—и мы получим скрыто подтекстованную фразу, где подтекстовка в определённом смысле добавляет эмоциональную весомость своему, уже не гармоническому, а линейному отсчёту времени, растягивая это время в восприятии исполнителя за счёт рефлексии каждого момента...

В полифонии скрытая подтекстовка—не редкость. У Баха можно найти множество примеров такой “скрыто говорящей” музыки, и это легко можно понять: многие инструментальные темы у Баха являются своего рода

аранжировкой вокальных тем, и конечно они захватывают часть своего прежнего смысла, получив свою следующую жизнь.

...У Шостаковича в данной фуге аранжируется не собственно музыкальная тема, а нечто другое. Это *нечто* лишь с определённой точки зрения является звучащим материалом. Здесь нужно быть очень аккуратными в словесном выражении, чтобы не навязать музыке не свойственной ей смысла. Однако для исполнителя эта информация может оказаться не лишней. Словом, -- похоже на то, что в теме он аранжирует *собственное имя* ( “Шостакович“) с прибавленными вслед за ней неодобрительными возгласами...

...Факт сам по себе, говоря попросту, ужасающий. Если первые четыре доли подтекстовать соответствующим образом, а дальнейшее просто домыслить,( не особенно изошряясь), получится некая выразительная звуковая картинка (т.т.1-6). Косвенное подтверждение такой версии мы получаем в тексте прелюдии, предваряющей фугу: в тактах 68-69 прелюдии верхний голос словно бы со злой насмешкой произносит имя мастера, а в следующих двух тактах то же самое повторяет нижний голос (т.т.70-71: “И Дэ Шо-ста –кович”?)..) Вполне вероятно, что знаменитой монограмме D-S-C-H, проявившейся в музыке Шостаковича лишь в 50-е годы, предшествовали такие вот околотекстовые цитаты. Известно, что смысл этого цитирования всегда связан у мастера с мучительными ощущениями собственной незащитности и в каком-то смысле неприглядного положения в ситуации публичного осуждения, травли. В рассказе хорошего американского писателя Дж. Кейбла “Жа-ан Поклен” мы встречаем очень похожий образ - образ толпы, которая травит человека. В некоем селении старик заподозрен в колдовстве и в убийстве брата (на самом деле старик просто прячет своего брата от посторонних глаз— тот умирает от чудовищной болезни). Жители селения избрали своим развлечением травлю этого старика: “ У-у, Жа-ан Поклен! У-у, Жа-ан Поклен! У-у, Жа-ан Поклен! Большего не требовалось: не было глумлений над каким-нибудь пороком или уродством, над физическим или нравственным изъяном,-- только имя и насмешливый тон:У-у, Жа-ан Поклен!” ( 2, с. 364 ). Так же и

Шостакович, вероятно, оставаясь наедине с нотной бумагой, вздрагивал и внутренне сжимался от отголосков публичной брани в свой адрес, не в силах забыть “своего имени” и “насмешливого тона” своих “комментаторов”. Рождение музыкального образа из материи, несовместимой с тонким миром художника—из травли и ругательств—страшная примета времени. Что, кроме острого сострадания к душевной боли великого человека, может вызвать понимание этого факта! Мучаясь от постоянной брани и окриков в свой адрес, Шостакович, возможно бессознательно, пытался передать часть своих страданий *нотам*, и таким образом сделать боль от нестерпимой несправедливости хоть немного меньше. В знаменитом “Антиформалистическом райке” (1948 год, памятный очередным обвинением мастера в *формализме*), при всех мнимо весёлых, капустнического типа пародиях на *общекультурную жизнь* конца 40-х годов — Шостакович вовсе не тешит своё остроумие: он избывает боль. Отчасти этот капустник вызывает даже сожаление: *на что гениальный музыкант, год спустя завершивший 4-й квартет, вынужден был тратить свой ум и энергию?!* Впрочем, не напиши он тогда “Райка” или чего-то подобного “Райку,”-- он мог бы испытывать в то время гораздо более тяжёлые ощущения (*наподобие душевной астмы*) в невыносимой для него атмосфере травли и издевательств.

...Тема-имя даёт фуге свой отсчёт времени, отличный от “гармонического отсчёта”, описанного выше. Важно то, что и вертикаль и тема, скажем так, требуют в исполнении гораздо большего времени для осмысления, да и нюансировки, чем даёт на это времени сам Шостакович. Должанский говорит о том, что “Вся фуга выдержана в каждом голосе на едином динамическом уровне (фортиссимо) и исполняется одним приёмом – нон легато, притом маркатиссимо, что и усиливает черты её напористости и неукротимой “свободы поведения”.” (4, с. 130). И, напомним, в едином до демонстративности темпоритме чистого контрапункта, как бы лишаящим возможности исполнителя продемонстрировать иные поливременные измерения фуги. Мы

просто не успеваем проследить за всеми богатейшими событиями в момент исполнения. Возникает вопрос: по какой причине Шостакович так поступает с этой музыкой. На наш взгляд, он хочет этим нечто показать. Если остаться на уровне образного показа, который у Шостаковича всегда сам по себе “остроговорящий”, то это приём некоторого нарочито ускоренного движения, которое сродни не столько движению киноплёнки (о кинематографичности музыки Шостаковича написано, как известно, сотни страниц), сколько стремительному круговому вращению глаз наблюдателя: ‘это в своём роде мыслящий, видящий и чувствующий музыкальный кристалл, оборачивающийся вокруг своей оси.

Многие фуги “op.87, изменяющего во времени”, по выражению К.Южак, (10) кристалличны таким образом—часто полифония как таковая служит лишь маховиком движения для такого кристалла, а полифоническая тема является более гранью кристалла, чем моментом традиционной полифонической конструкции. Осознание этого качества представляется нам очень важным как для исполнения фуг Шостаковича op.87, так и для интеллектуального их осмысления.

Этот наблюдательский глаз мог бы принадлежать, скажем, танцовщику перед публикой. Как в известном сравнении: что видит публика и что видит балерина? Публика видит наряженную танцовщицу, исполняющую пируэты и па, танцовщица же ничего не видит при этом, кроме зала и лиц в неистовом вращении. Это сравнение напрямую соответствует соотношению фуги op.87 с её прелюдией, являющейся, по тонкому и глубокому наблюдению К.Южак, скорее “подготовкой к теме фуги”, чем соизмеримым с фугой фрагментом цикла (10, с. 213). Но образ на уровне внимательного слуха—это ещё не всё, что здесь есть. Шостакович “говорит” и на уровне полифонического образа—говорит, на наш взгляд, нечто важное и более трудное для осмысления, а поэтому тем более необходимое для понимания. Полифонический образ этой фуги резко отличается от остальных фуг op.87 своей сжатостью, нарочитым “

неудобством” для восприятия. Это похоже на смятый листок черновика, в гнев брошенный на стол.

Образ сжатия, перечёркивания при внимательном рассмотрении становится у Шостаковича эмоциональным полифоническим “словом”. Третья часть седьмого квартета—сердитое “перечёркивающее” фугато—как бы сердитым размахом карандаша “отменяет” две предыдущие части, несколько уступающие по мастерству последней. Это тайный признак гнева мастера на себя за *не очень удавшуюся музыку*, примета постоянного беспокойного внутреннего монолога.

Этот временной отсчёт—способом нарочито токкатного движения - как будто бы рождает эффект некоего ложного *perpetuum mobile*: “вечное движение” там, где его ” не должно быть”. Исполнители знают, насколько цикл *Des- dur op. 87* отличается от остальных своей стилистикой. По нашей версии, Шостакович здесь “отыгрывает” свой ранний полифонический стиль, с его специфическими образами и фигурами, с абсолютным преобладанием языкового, “говорящего” смысла полифонии над формообразующим. Мастер говорит нечто о той жизненной точке, в которой он находится: тема фуги—изломанная судьба, гармонии фуги—пёстрая смесь аккордов победы и отчаяния, а ритм смены этих аккордов—жестоко и нарочито моторный, как бы навязанный извне.

Эта шостаковическая “чуть-чуть враждебность” темпоритма музыки другим её параметрам (мелодии, гармонии) резко выделяет мастера среди других его великих современников-композиторов и становится не только стилевой приметой, но и одним из трагических смыслов его музыки: в мире, где худшие инстинкты человека как вида берут верх над лучшими, ритм из жизненного тока музыки превращается в удары бича и стук забиваемых гвоздей. На уровне образов и тематических связей, ведущих в XIX век, это тонко прослеживает В.Валькова в статье “Сюжет Голгофы в творчестве Шостаковича” (см. сборник 10 в списке литературы, с. 679-716).

Эта “навязанность извне” становится третьим голосом своеобразного “временного контрапункта”, в условиях которого развивается полифоническое повествование.

Чтобы не утомлять читателя потактовым анализом, предлагаем ему медленно проиграть первые двадцать один такт фуги, пользуясь нашей табличкой аккордов-состояний и попутно заглядывая в книгу Должанского (4), справляясь в ней о деталях полифонической формы- конструкции начала фуги (тема и появление первых двух противосложений)...

Но в 22-м такте мы остановимся и обратим внимание на остродиссонантную вертикаль в момент четвёртой доли такта. До этого момента гармонии проявлялась в виде консонансов и---реже--- мягких диссонансов. Что за момент наступает здесь? По нашей мысли, это некая точка такого трагического напряжения (по стремительному прошествию всего лишь двадцати одного такта), когда сознание начинает *расщеплять* картину маленького музыкального мира, и без того уже крайне напряжённую и исполненную отчаяния. Голоса словно бы начинают играть не *в общем трио*, а *два против одного* (верхние голоса против нижнего).

В дальнейшем этот признак начинает проявляться ещё более активно. На третьей доле т.24 “расщепление” усугубляется до фигуры “каждый голос отдельно” (1+1+1); в т. 25—2+2 (3-я доля), в т. 26—также 2+2 (2-я доля). *Сознание, не выдерживающее реальности!..*—Для нас очевидно то, что такое “расщепление” безусловно является актом *полифоническим*, основанным и замешанном\_на игре голосов. Так же нам ясно, что остродиссонансирующие созвучия суть именно\_следствие этой игры, а не “гармоническая причуда”. Вообще вся вертикаль здесь подчинена общей логике и настрою повествования.

В начале срединного раздела фуги\_контрапункт темы и 1-го удержанного противосложения, помещённый в минорную тональность,\_даёт в вертикали особое, “плачевое” звучание (т.т. 37-43). Эти *аккорды сиротства* становятся маленьким островком на пути общей аккордовой лавины, в которой, подобно блёсткам лавы, мелькает одно очень примечательное

созвучие: увеличенное трезвучие. Шостакович применяет его здесь не то чтобы часто, но охотно. Напомним, что у нас оно вызывает ассоциацию превращения (легко объяснимую хотя бы с точки зрения традиций Петербургской композиторской школы—Римский-Корсаков). Мы найдём это созвучие в такте 48, затем, уже во второй фазе середины (начиная с 68-го такта—как бы заново, с новой силой и вначале опять одногласно проводится тема в a-moll) —в т.т.73, 79, 86. Вторая фаза середины отмечена ещё одним важным признаком: повышается количество остродиссонантных созвучий, “Расщепление” ансамбля голосов мы находим в т.т.71 (3-я доля, два нижних против верхнего), 73 (3-я доля, 1+1+10), 80 (1-я доля, 1+1+1), 82 (2-я доля, 1+1+1), 86 (3-я доля, 1+1+10), 88 (2-я и 3-я доли, два нижних против верхнего).

Остротрагический смысл этого нагнетания расщепления и превращения очевиден: сейчас “что-то произойдёт”, и так оно и есть: с 90-го такта в полной мере реализуются все враждебные потенции, все “заряженные ружья” полифонического нарратива этой фуги. Во-первых, начиная с этого момента резко активизируется и как-то агрессивно концентрируется полифонический приём как таковой: раздел начинается с канона в увеличении с фактурными дублировками (тт. 90-95), и канон в увеличении повторяется ещё дважды: в виде своего же мнимого “перевёртыша” (тт. 96-101; поскольку Index vertikalіs здесь составляет в сумме две октавы, а расстояние между значимыми голосами только дециму, в реальности высотной перестановки голосов не происходит, и это единственная весёлая забава, которую Шостакович позволяет себе в этой фуге), а после—с темой в увеличении в виде жуткого cantus’а firmus’а (т.т. 102-115). Создаётся впечатление, что этот приём как бы направлен ”против” повествования, так же как сам склад фактуры: из контрапунктической она сразу становится резко аккордовой и ещё более утрированно токкатной, чем ранее. Ещё одна драматургически “ кошмарная” подробность полифонической работы здесь: в верхнем голосе третьего канона тема начинает *ритмически спрямляться*, лишаясь своего изначального пританцовывания (т.т.102—106, верхний голос). Никаких внутренних причин *спрямляться* у неё нет—она и так

хорошо прозвучала бы в каноне, тем более что нижний голос ведёт её, хоть и в увеличении, но в точной мензуре. Что-то извне насильно “спрямляет” тему фуги. Здесь тот случай, когда Шостакович идёт на откровенную полифоническую театрализацию, демонстративно воплощая в приёме всё, что в его душе накипело и наболело. И есть одна потрясающая (и жутковатая, в общем-то) деталь, уже не связанная с *конструированием фактуры*: перед самой репризой в вертикали появляются и уже до конца фуги не исчезают ”шостаковизмы”—излюбленные мастером аккорды, появившиеся в его “героических” симфониях и получивших там свою семантику. Это своего рода *гармонический автограф* Шостаковича. Первый из таких аккордов появляется в т.114 на 3-й доле, и далее—всё учащаясь: т.т.115 (3-я доля), 131 (3-я—5-я доли), 133 (3-я доля), 134 (2-я доля), 136 (2-я и 3-я доли), 139 (4-я доля), 140 (весь такт), 141 (2-я доля), 142 (3-я доля), 143 (4-я доля), 147 ([2-я и 4-я доли), 148 (3-я доля), 149 (2-я доля), 153 (со 2-й доли), 155 (4-я доля), 156 (3-я доля), 157 (1-я доля), 159 (1-я доля), 160 (весь такт), 178 (2-я доля), 179 (3-я доля).

Реприза фуги (начало со 116-го такта), пестрящая этими “шостаковизмами”, представляет собой вторжение темы прелюдии в фугу и постепенное распадение самой фугированной формы. Если в репризе ещё активно продолжается полифоническая работа, хотя и на фоне “контролирующих” теперь фугу прелюдийных ритмоаккордов (с т. 118—двухголосный канон в септиму; с т. 126-- двухголосный канон в ундециму; со 144 т. —просто тема фуги с контрапунктом аккордов; с т. 150—двухголосный канон с респостой в увеличении в уменьшённую октаву), то в коде (начало с т. 162) тема фуги проводится уже жёстко в одноголосном виде, с дублировкой в октаву—она как бы начисто лишается своей полифонической сущности и становится неким подголоском к теме прелюдии, заместившим свою нарочито “недалёкую” предшественницу (ср.: прелюдию Des-dur op. 87, начиная с т. 4 в нижнем голосе – и коду фуги, с т. 161). А может быть, это тема прелюдии, “отняв жизнь” у темы фуги и буквально “растоптав” последнюю (и “забрав”

у неё даже *её время*, заменив его собственным бездушным *антивременным остинато*), вытанцовывает свой жестокий танец в отнятом облике [в четырёхзвучных одноголосных фрагментах коды, явственно походящих на будущую монограмму D-S-C-H, -- возможно ли не уловить эхо выкриков: “Шо-ста-ко вич! Шо-ста-ко-вич!”—см. т.т. 172—175].

Особо следует сказать о приёме, который дал название статье. “Канон в увеличении в уменьшённую октаву”—замысловатый полифонический приём, применённый здесь в предыкте к коде (благодаря этой замысловатости создаётся впечатление, что сама полифония лихо, по-матросски, “ругается”). Однако эта бравада соответствует самому страшному драматургическому моменту фуги: неистовая колокольность звучания, ревуший нижний голос—тема в увеличении—всё недвусмысленно говорит о конце... ТАК РУГАЮТСЯ НА БРАННОМ ПОЛЕ ПЕРЕД АТАКОЙ (Т. Левая пишет о том, что Шостакович в ор. 87 вообще склонен к концентрации полифонических приёмов к концу фуги) ... Что же должен был пережить этот человек, если его музыка на языке канонов и контрапунктов говорит: “МЕНЯ - УБИВАЮТ”...

Должанский в разборе фуги Des—dur ор. 87 даёт гораздо более *мирную* её трактовку, по-видимому, стараясь не особенно драматизировать те связи полифонии и психологии, о которых мы говорим. Хотя он явственно видит их и о них говорит. Правда коллизии сюжета трактованы исследователем не в пример мягче нашего: так, реприза фуги “представляет картину постепенного” приведения в порядок” буйного разгула музыки, укрощения её строптивости” (4, с.135). Или о коде: “Неистово-буйное движение “усмиряется”, словно стянутое “ловко наброшенной петлёй”... Великолепная, *поразительно жизнерадостная музыка* (там же; курсив наш—С.Н.) завершается”. Задерацкий также даёт картинку мирной, почти безоблачной тональной игры, где тема прелюдии—этакий “дядя Стёпа-милиционер”, призывающий к порядку расшалившуюся фугу: “В ре-бемоль мажорной прелюдии заключительная каденция...своей “наивной” прямолинейностью призвана основательно и бесповоротно утвердить

тональность. ... Мелодия темы ( фуги – С.Н.) стремится “ разрушить” основную тональность, уйти из-под влияния начального ре-бемоля. Но в момент высшего напряжения интонационной сферы, связанной с темой фуги, вдруг возникают терции, аналогичные терциям начала прелюдии. С этого момента как бы “ опомнившийся” ре-бемоль мажор начинает отчаянно “сопротивляться”. Борьба за утверждение ладотональности оканчивается победным кадансом ( точно таким, какой заключал прелюдию). Он служит здесь символом тональной устойчивости, к которой в конце концов пришла потерявшая тональное равновесие фуга ( разрядка наша— С.Н.). Таким образом Шостакович иногда употребляет приём включения каких-либо фактурных формул прелюдии в фугу” ( 5 , с. 224-225).

Это последнее наблюдение в контексте *нашей* трактовки фуги звучит прямо- таки по-хармсовски. У Хармса есть миниатюра “ Что теперь продают в магазинах” (в исполнении С. Юрского эта крошечная абсурдистская миниатюра звучит невероятно смешно—и одновременно не совсем смешно) Встречаются двое, ссорятся, и один убивает другого огурцом, купленным в магазине. В конце рассказчик сокрушённо разводит руками: вот какие большие продают в магазинах огурцы... Так и здесь: вот какие, оказывается, фактурные приёмы применяет иногда Шостакович в своих фугах ...

М.Этингер в статье “Гармония в полифонических циклах Хиндемита и Шостаковича”, вероятно, желая оставаться в строгих рамках собственно *гармонии*, даёт сугубо “ вертикальную” и, можно сказать, категорически *асемантическую* версию гармонического языка фуги Des-dur (приводим обширную цитату): “ А. Должанский справедливо отмечает, что хотя почти в каждый отдельный момент возникает благозвучие, само по себе последование вертикальных комплексов в данной фуге звучит неожиданно причудливо. Очень быстрый темп способствует восприятию смены гармоний на слух не столь часто, ка это могло бы казаться при “ зрительном” анализе, а лишь преимущественно в началах тематических проведений...Слух ищет опоры в устойчивом созвучии и обычно получает её в тот момент, когда опять

возникает тема... Композитор учит слушать гармонические последования на значительном расстоянии. Они воспринимаются сравнительно просто в экспозиции и в начале средней части, затем по мере перехода в отдалённые тональности, возникновение сложных стретт и тематических преобразований функциональные связи гармонии с точки зрения их непосредственного воздействия на слушателя всё более слабеют, и композитор *особым образом добивается их укрепления* ( так вот он зачем, оказывается, вводит тему прелюдии в репризу фуги—тональность укрепить!—С.Н.). В качестве стабилизирующего момента вводится небольшая интермедия в т.т.116-117, состоящая только из звуков верхней тонической терции в главной тональности ( мог бы и нижний тонический звук добавить “ для укрепления тональности”, а нет— строптив больно!—С.Н.). Вскоре полифоническая ткань фуги прорезается автентическим кадансом в главной и субдоминантовой тональности, а в заключении, как бы уравнивая продолжительную мелодическую “текучесть” голосов , такой же каданс в главной тональности звучит ещё семь раз ( так ей, этой фуге, и надо; пусть голоса *не умничают* и текут поменьше!—С.Н.) ... Так в фуге, в которой особое значение имеет свободное полимелодическое развитие (помилуйте, какая же это *полимелодика?* Сплошная имитационность, каноны и удержанные противосложения в подвижных контрапунктах, это же ясно как белый день при самом поверхностном разборе!—С.Н.), не связанное с непосредственным последованием логически организованных аккордов ( аккорды здесь организованы по семантической логике, мы показали это—С.Н.), гармонический фактор сохраняет своё значение. Он образует “вехи “ для воспитанного на классике ладогармонического чувства и способствует членению фуги на ряд разделов, составляющих в то же время единое целое. Таким образом, и в предельно ”негармоничной” фуге (а таких, кстати, в сборнике совсем мало) Шостакович, в отличие от Хиндемита, не следует по пути отрицания гармонии” ( 9 , с. 460-461).

То, что бедному Хиндемиту под конец досталось за “отрицание гармонии”, по меньшей мере просто несправедливо. Т. Левая в цитируемой выше статье напоминает о “гармоническом рельефе”, который, по Хиндемиту, “образуется в результате изменения “веса” аккордов при их последовании. Т.Левая здесь же делает отсылку к статье Холопова “О теории Хиндемита”, опубликованную в 10-м номере “Советской музыки” за 1963 год (см. 6, с.242). К слову сказать, язык шостаковической “вертикали”, описанный нами выше, чем-то напоминает “гармонический рельеф” Хиндемита. Разница лишь в том, что Шостакович никогда словесно не формулировал ничего конкретного по поводу своей техники - не желал, да и настроения не было... Впрочем, возвращаясь к статье Этингера: мы не знаем, почему учёный откомментировал тему именно *таким образом*, но чувствуем, что шансов думать иначе *в те годы* было не так уж много: на мысль исследователя могли повлиять самые различные факторы, о которых можно только догадываться ...

... Тогда, в середине века, эту фугу слышали именно так. Это объяснимо прежде всего тем, что учёные хотели дать *чистую* трактовку музыкальной формы, когда, по выражению профессора Воланда, “...кровь давно ушла в землю. И там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья” (“Мастер и Маргарита”). И, конечно, во время написания чудесных, тонких, во всех смыслах *полифонических* книг Должанского и Задерацкого о Шостаковиче, равно как и Этингера--- автора “Раннеклассической гармонии”, сама реальность, в ответ на попытку увидеть её такой, какая она есть, становилась в лучшем случае *настороженно-отталкивающей*, если не сказать - *угрожающей*. Когда, по свидетельству дочери Должанского Надежды Должанской, от её отца потребовали в 1948 году, чтобы тот *отрёкся от Шостаковича*, учёный ответил:” Я вчера любил музыку Шостаковича, и отречься от неё сегодня я не могу” (см. сборник 10 в списке литературы, с. 602). Собственно, эти слова Должанского были не в меньшей степени *комментарием* к музыке Шостаковича, чем его статьи и книги...

## ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества./ С.П.-Б., изд. Дмитрий Буланин, 2004
2. Американская новелла XIX века. Москва, 1958
3. Гойовы Д. Шостакович и “Театральный Октябрь”. Структуры театра в гармонии Шостаковича./ В сб.: Международный симпозиум, посвящённый Дмитрию Шостаковичу. Кёльн, 1985
4. Должанский А. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Ленинград, Советский композитор, 1963
5. Задерацкий В. Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича. Москва, Музыка, 1969
6. Левая Т. Отношение горизонтали и вертикали в фугах Шостаковича и Хиндемита./ В сб.: Полифония. Сборник теоретических статей. Москва, Музыка, 1975
7. Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. С.П.-Б. Композитор, DСSH, 1998
8. Назайкинский Е. Шостакович и художественные тенденции в музыке XX века./ В сб. : Международный симпозиум, посвящённый Дмитрию Шостаковичу. Кёльн, 1985
9. Этингер М. Гармония в полифонических циклах Хиндемита и Шостаковича. / В сб. Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. Москва, Музыка, 1967
10. Южак К. Шостакович Должанского: ор. 87, изменяющийся во времени. / В сб.: Шостакович. Между мгновением и вечностью. Документы, материалы, статьи. С.П.-Б., Композитор, 2000

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение

*С. Надлер*.....

Прелюдия и fuga до мажор.

Методико-исполнительский анализ.

*С. Тарасова*.....

Прелюдия и fuga ля-минор.

Методико-исполнительский анализ.

*Е. Вяльшина*.....

Пьеро, Арлекин, Коломбина.

Аналитический этюд.

*С. Надлер*.....

Прелюдия и fuga ми минор.

Методико-исполнительский анализ.

*Н. Гродзская*.....

Прелюдия и fuga ре мажор.

Некоторые особенности работы над произведением.

*Е. Вяльшина*.....

Прелюдия и fuga фа диез минор.

Методико-исполнительский анализ.

*В. Терехов*.....

Канон в увеличении в уменьшённую октаву.

Аналитический этюд.

*С. Надлер*.....