

В. ДЕЛЬСОН

ФОРТЕПИАННОЕ

ТВОРЧЕСТВО

Д. Д. ШОСТАКОВИЧА



В. ДЕЛЬСОН

ФОРТЕПИАННОЕ

ТВОРЧЕСТВО

Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
Москва 1971

ВВЕДЕНИЕ

Фортепианное творчество Шостаковича — важнейший этап не только советской, но и мировой фортепианной культуры. Наследуя прежде всего замечательные традиции прокофьевского фортепианного письма, Шостакович, однако, так далеко ушел от фортепианного стиля Прокофьева, найдя собственный путь, внес столько неповторимого в свои фортепианные произведения, что следы прокофьевских традиций оказались по большей части стертыми, а порой даже трудно уловимыми. Ведь одно только создание цикла Двдцдти четырех прелюдий и фуг ор. 87 — сочинения, сопоставимого с «Хорошо темперированным клавиром» Баха, — должно рассматриваться как веха в развитии фортепианной полифонии вообще, русской в особенности.

Не только кульминационная точка фортепианного творчества Шостаковича — его прелюдии и фуги ор. 87, но и ранние Три фантастических танца ср. 5, множество подлинных шедевров из цикла Двдцдти четырех прелюдий ор. 34, вторая фортепианная соната ор. 61 (в особенности ее гениальный финал), первый и второй фортепианные концерты, ряд пьес для детей открывают новую музыкально-образную сферу, типизируют определенные идейные течения и психологические мотивы своего времени. При всем том уровень погружения композитора во внутренний мир человека чрезвычайно глубок. Умение показать в образах отдельного и индивидуального черты общего и типического, поэтику контраста и кон-

фликтности, в первую очередь,— сильнейшая сторона творчества Шостаковича. Определить конкретные черты фортепианного и пианистического воплощения этих образов — главная задача настоящей работы.

Шостакович — фортепианный композитор — имеет свой выраженный, интенсивно развивающийся и изменяющийся индивидуальный стиль. Он несколько отличается от его общего творческого стиля, но и, конечно, совершенно органически вытекает из него.

Автор не ставит целью характеристику творчества композитора в целом; его цель локальнее, скромнее: определить в фортепианных произведениях черты, типичные для всего его творчества, и, с другой стороны, уточнить специфику фортепианного стиля. Эти два аспекта в подходе к сочинениям Шостаковича для фортепиано нельзя разрывать, но их нужно дифференцировать.

Фортепианное творчество Шостаковича прошло большой и сложный путь развития. Этот путь определяется сдвигами в эстетических взглядах композитора и изменениями в его мироощущении и мировоззрении. Отметим попутно, что эстетика и этика искусства Шостаковича всегда неразрывны, всегда взаимозависимы.

Как всякий большой художник, Шостакович опирается в своем движении вперед на лучшие традиции мирового музыкального искусства. А подлинно великие и лучшие традиции это те, которые вырабатывались и утверждались в искусстве новаторами. Опора на творческие традиции, но не пассивное использование, а острое, активное и смелое переосмысление их — такова основа индивидуального стиля Шостаковича. Так же как и зрелый Прокофьев, Шостакович относится к традициям, как к явлению живому, близкому современности и устремленному в будущее.

Шостаковичу присуща огромная эрудиция в применении приемов музыкального письма различных музыкальных культур и стилей. Для его творческого метода характерно освоение музыки многих народов разных времен, а также — мастерство и свобода употребления и переработки этих приемов.

Однако искусство — всегда избирательно. Чтобы творить, надо

отобрать материал. «Избирательная способность» композитора по отношению к тем или иным направлениям, индивидуальным стилям, отдельным приемам также характеризует его творческое лицо. Поэтому отбор этот должен быть исследован и оценен.

Творческие поиски Шостаковича в фортепианном жанре нельзя рассматривать в отрыве от его поисков в иных жанрах, в отрыве от его общих художественных исканий и находок. Становление творческого метода Шостаковича — развивающийся процесс, и его сложные противоречия можно правильно понять только в совокупности всех объективных и субъективных факторов, стимулирующих его.

Однако, кратко касаясь творческого пути художника, автор стремился привлечь внимание читателя лишь к тому материалу, который необходим для понимания именно фортепианных произведений композитора. Выяснить стимулы и предпосылки возникновения, особенности стилистического облика, строения и языка сочинений для фортепиано и, как итог, — их эстетическую и идейную значимость.

Исследуя структуру и язык фортепианных произведений Шостаковича, автор вынужден попутно касаться и ряда теоретических вопросов, непосредственно связанных с тематизмом, мелодическим и ладогармоническим мышлением композитора, его приемами развития музыкального материала, методами формотворчества. Без ссылки на эти вопросы порой нельзя обосновать образную характеристику произведений.

Однако автор не ставит специфических задач оригинального теоретического исследования или всестороннего теоретического анализа, имея в данном случае иной сам угол зрения, иные профиль, направленность и адрес своей работы. Специальные теоретические экскурсии имеют в работе лишь ограниченное и подсобное значение. Из элементов формального анализа привлекаются и отмечаются лишь те, которые непосредственно служат раскрытию образа (вот отчего и определение формы, лада, тональности или отдельных гармоний даются хотя и весьма часто, но не обязательно, смотря по необходимости).

Вместе с тем многие образы в фортепианных произведениях Шостаковича многозначны, синтетичны, даже, можно сказать, полифоничны и вообще плохо укладываются в «прокрустово ложе» фиксированной словесной характеристики; они допускают разные толкования, и это обусловлено отнюдь не неопределенностью их выразительности, является отнюдь не их негативным признаком. Просто характер и тип этой выразительности далеки от элементарной наглядности и субъективны, как бы сосредоточены «внутри» сложного мира самого художника. Потому всякая несомненность в определениях здесь совершенно неуместна, и эти определения должны быть скорее ассоциативны, чем конкретно уточнены. Их задача — лишь помочь читателю в активном слушании шостаковичевской музыки.

Когда композитор является одновременно и пианистом с выраженным артистическим лицом, его фортепианный стиль неразрывно связывается с его исполнительским стилем. Так было у Шопена, Листа, Рахманинова, Скрябина, Прокофьева и других композиторов-пианистов. Аналогичное положение мы встречаем и у Шостаковича.

Фортепианные произведения Шостаковича очень неравноценны. Дистанция от его первой сонаты или, например, «Афоризмов» (за исключением «Колыбельной» и отчасти «Элегии»), с решительной самокритичностью оцененных им самим, до поистине эпохальных прелюдий и фуг настолько велика, что не может быть объяснима только большей зрелостью композитора, возрастанием его мастерства. Некоторые фортепианные сочинения композитора (хотя бы почти все «Афоризмы»!) имеют не столько собственно художественное значение, сколько познавательное и сравнительное — как вехи его композиторского пути, его творческого становления¹. Естественно, рассмотрению неравнокачественных фортепианных творений не может быть уделено одинаковое внимание. Одни из

¹ Такое же соотношение типично для его театральной музыки — скажем, с одной стороны, надолго забытые балеты «Золотой век», «Светлый ручей», а с другой — «Катерина Измайлова».

них — «проходящие» — требуют лишь общей характеристики, другие — важнейшие и выдающиеся — обязывают к углубленному, детализированному изучению. Этим объясняется резкая дифференциация не только в самом методе критического освещения, но даже в приемах изложения, то более описательных, то более аналитических. Эти же соображения определяли и выбор нотных примеров.

Автор придерживается, по возможности, последовательно хронологического принципа в порядке изложения материала. Но, не возводя этот принцип в догму, он в четвертой главе считает более рациональным сконцентрировать изложение вокруг затрагиваемых проблем, иногда несколько поступаясь строгой хронологической последовательностью.

О фортепианном творчестве Шостаковича было высказано много проницательного и верного, но не в меньшем количестве — и ошибочного, а нередко даже явно конъюнктурного (впрочем, как и о его творчестве в целом). Многое из высказанного ранее — и верного, и неверного — уже получило проверку временем и перестало быть дискуссионным. Однако еще немало произведений Шостаковича для фортепиано продолжает получать разноречивую оценку и поныне, нуждаясь в активном критическом осмыслении. Этим объясняется как элемент полемичности в настоящей работе, так и отдельные случаи вынужденного повтора уже высказанного ранее. Конечно, автор цитирует или оговаривает повторы лишь в случаях индивидуальной характерности высказанного утверждения или анализа; нет необходимости давать цитату или ссылку, когда речь идет об очевидном, естественном положении или когда анализ не оригинален и формально неоспорим.

Однако автор полагает своим моральным долгом особо отметить, что, ставя чрезвычайно высоко общие теоретические исследования творчества Шостаковича, произведенные Л. А. Мазелем и А. Н. Должанским, он опирался на них в своих частных исследованиях фортепианных произведений композитора.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

**Восемь прелюдий, ор. 2. Три фантастических танца, ор. 5.
Сюита для двух фортепиано, ор. 6. Первая соната, ор. 12.
«Афоризмы», ор. 13**

«Говоря о становлении своего творческого мировоззрения, я должен упомянуть о большом и благотворном влиянии, которое оказал на меня наш великий современник Сергей Прокофьев, — писал Д. Д. Шостакович. — В его музыке я нахожу здоровое этическое начало и, вместе с тем, замечательное ощущение новизны, смелого и плодотворного поиска»¹.

Пятнадцать лет отделяют даты рождения этих двух величайших музыкантов-новаторов — Прокофьева и Шостаковича (1891 и 1906). Их творческая преемственность — впрочем, как и глубокие различия, в том числе и в сфере фортепианной музыки, — знаменательна.

Конечно, пятнадцать лет — это уже новое поколение, а если вспомнить, что сквозь первые два десятилетия века просвечивают пожары 1905 года, пламя первой империалистической войны и, наконец, грандиозное зарево Октября, то становятся особенно понятными различие обстановки, в которой формировались оба художника. И все же в начальных путях

¹ Д. Шостакович. Думы о пройденном пути. «Советская музыка», 1956, № 9, стр. 12.

становления композиторов легко обнаружить параллели, точки совпадения, общность влияний, которые толкают на ассоциации и сравнения.

Отрочество и юность Шостаковича и Прокофьева проходили в Петербурге (Петрограде); оба они воспитывались в одной консерватории; оба делили свои музыкальные стремления между концертным пианизмом и композицией; оба подвергались властному влиянию современной западноевропейской музыки, тяготели к «новизне» и «левизне», видя в них единственный путь развития искусства¹. Иногда оба композитора ставили перед собой задачу новаторского эксперимента, вне зависимости от его общественного значения и эстетической направленности.

Течение «современничества», зародившееся в дореволюционных «Вечерах современной музыки» (годы художественного становления Прокофьева) и пышно расцветшее, хотя и в несколько видоизмененном духе, в музыкальной жизни Петрограда 20-х годов (годы художественного становления Шостаковича), оказало заметное воздействие на того и на другого композитора. Оба в творчестве отталкивались от образов пародии и гротеска, пытаясь высмеивать не только рутину, но и мещанскую сентиментальную пошлость².

¹ Известные ассоциации вызывает и отношение ведущих учителей Прокофьева и Шостаковича по фортепиано — А. Н. Есиповой и Л. В. Николаева — к творчеству своих учеников: решительное неприятие ими их «левого бунтарства» как в сфере фортепианного письма, так и в сфере пианизма (особенно Есиповой к Прокофьеву).

² «В сфере комически-пародийных образов Шостакович является продолжателем Прокофьева. Недаром именно в их пределах музыка Шостаковича сближается с музыкой Прокофьева, тогда как в целом творчество этих композиторов значительно отличается одно от другого», — справедливо пишет исследователь камерного творчества Шостаковича В. П. Бобровский (В. Бобровский. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М., «Советский композитор», 1961, стр. 14).

В то же время, несмотря на склонность к новизне во что бы то ни стало, оба композитора на протяжении почти всей жизни тяготели к старинным формам и жанрам, восхищались творчеством Мусоргского, нередко подпадая под его сильное воздействие, глубоко и самостоятельно перевоплощали творческие приемы Бородина и Римского-Корсакова.

Сближает обоих композиторов также их органическая любовь к образам детства и юности, образам, которым они посвятили немало прекрасных творений.

Итак, несмотря на заметное различие, определяемое принадлежностью к двум разным поколениям, а в еще большей степени различием самих характеров дарований и индивидуальных обликов, ряд моментов заставлял и Прокофьева, и Шостаковича в их молодые годы развиваться примерно в одном направлении, болеть одними и теми же «болезнями роста» и в поисках своего творческого я вступать в борьбу «с самим собой»¹. Именно такого рода образ вечно неудовлетворенного, ищущего и страждущего творца со «строптивым норовом артиста в силе» нарисовал Борис Пастернак, в стихотворении «Художник»:

Но кто ж он? На какой арене
Стяжал он поздний опыт свой?
С кем протекли его боренья? —
С самим собой, с самим собой.

¹ Состояние борьбы с самим собой не раз возникало у Шостаковича и впоследствии. Так, еще в первой монографии о нем отмечалось, что в связи с сочинением пятой симфонии в 1937 году композитора охватила «властная потребность переосмысливания жизни и своего прошлого, поднявшаяся из глубины сознания. Так встает перед художником кардинальный вопрос: «Быть или не быть». Не в гамлетовском смысле, а как осознание неизбежности ломки старого мировоззрения, необходимости упорной и непреклонной борьбы с самим собой, своими склонностями и установившимися нормами мышления» (И. Мартынов. Д. Шостакович. М., Музгиз, 1946, стр. 44).

Упомянутыми моментами, в сущности, исчерпываются главные черты общности в путях развития молодых Прокофьева и Шостаковича.

Различия же их творческих методов, эмоциональной настроенности были столь сильны, что и на ранних этапах композиторской деятельности сказывались вполне определенно. И потому, несмотря на значительную связь творчества Шостаковича с творчеством Прокофьева, в конечном счете они как художники оказались представителями одного передового и новаторского направления, но разных творческих типов и школ.

Шостаковичу оказался в большей степени, чем Прокофьеву, близок сосредоточенно-интеллектуальный, философско-психологический, напряженно-трагедийный характер творческого мышления¹.

Шостакович в большей степени, чем Прокофьев, склонен к раскрытию образов не столько в их откристиализовавшейся форме, сколько в конфликтах их развития в процессе рождения и становления².

В генезисе творчества Шостаковича наряду с Бетховеном, Бородиным, Мусоргским, Римским-Корсако-

¹ «...Особое единство интеллектуализма и напряженнейшего эмоционализма относится к числу основных эстетических принципов стиля Шостаковича. Чувство интеллектуализированно и утонченно, а мысль накаляется до такой степени, что становится острым переживанием», — тонко подмечает Л. А. Мазель (Л. Мазель. Заметки о музыкальном языке Шостаковича. Сб. «Дмитрий Шостакович». М., «Музыка», 1967, стр. 353).

² Именно поэтому Шостаковичу особенно важен процесс разработочности и ему даже более важно в сонатно-симфонической форме противопоставление раздела разработки всему разделу экспозиции, чем контраст самих тем внутри экспозиции (в сольных и камерных инструментальных жанрах это явление менее заметно, чем в симфонизме); вспомним резкий образный контраст разработки по отношению к экспозиции, например, в первой части пятой симфонии.

вым, близкими также и Прокофьеву, оказались и такие художники, как Бах, Малер, Хиндемит — весьма далекие эстетике Прокофьева. А в приемах высказывания Шостаковича — и это особенно заметно в его фортепианном творчестве — сильно сказались элементы полифонизма вообще, необахианского линейаризма в частности, мало воздействовавшие на Прокофьева.

Наконец, Шостакович, в отличие от Прокофьева, избегает квадратных структур, не любит рифмоподобной четкой кадансировки сходных построений. Он предпочитает асимметрии, ему близки полифонические развертывания Баха и современных линейаристов, свободная вариантность русской протяжной песни.

Принципы строения тематизма и методы его развития также во многом различны у Прокофьева и Шостаковича¹.

*

Ко времени окончания пианистического образования в консерватории (1923) в «портфеле» Шостаковича было Восемь прелюдий для фортепиано, ор. 2 (1919—1920), Три фантастических танца, ор. 5 (1922), сюита для двух фортепиано, ор. 6 (1922); кроме того, им уже были написаны соната для фортепиано h-moll (не издана), два скерцо для оркестра, ор. 1 и ор. 7, вариации для оркестра B-dur, ор. 3, а также Две басни Крылова для голоса с оркестром, ор. 4 и первое трио для фортепиано, скрипки и виолончели, ор. 8. Впоследствии композитор отнесся весьма критически к произведениям этого периода творчества (например, рукопись оперы «Цыганы» по Пушкину и некоторые другие он даже уничтожил), разрешив опубликовать

¹ К вопросу об общности и различиях творчества Прокофьева и Шостаковича мы будем возвращаться еще не раз.

лишь Три фантастических танца (Музсектор Госиздата, 1926).

Однако надо сказать, что уже ранним прелюдиям, ор. 2, несмотря на все их несовершенство и наивность, свойственны некоторые черты нарождающейся самобытности фортепианного мышления. Вот образцы этого «прелюдирования»:

1^a Allegro moderato e scherzando **Прелюдия №1**



6 Andante **Прелюдия №2**



1^a Allegro moderato **Прелюдия №3**



First system of musical notation for 'Прелюдия №4'. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music features chords and melodic lines. A fermata is placed over a measure in the upper staff, with the number '8' written above it. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Moderato

Прелюдия №4

Second system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The lower staff has a bass clef. The music is marked with a piano dynamic (*p*) and includes the instruction *una corda*. The system ends with a double bar line.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The lower staff has a bass clef. The music is marked with *p* and includes the instruction *tre corde una corda*. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The lower staff has a bass clef. The music is marked with a piano dynamic (*p*) and includes the instruction *una corda*. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Andante amoroso

Fifth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The lower staff has a bass clef. The music is marked with a pianissimo dynamic (*ppp*) and includes the instruction *tre corde*. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Прелюдия №5

Andantino

p legato

dim.

История этих пьес такова: три студента композиторского факультета Петроградской консерватории — рано умерший, даровитый Г. Клеменц, П. Э. Фельдт (пианист и дирижер, впоследствии дирижер Театра оперы и балета имени С. М. Кирова в Ленинграде) и Д. Д. Шостакович задумали в 1920 году совместно сочинить цикл из двадцати четырех прелюдий для фортепиано. Каждый должен был сочинить по восемь прелюдий, а записываться они должны были в одну общую тетрадь. Некоторые из представленных прелюдий были сочинены ранее¹.

Обладатель автографа этих прелюдий, друг Шостаковича еще со студенческих лет, дирижер Г. Я. Юдин

¹ Клеменц и Фельдт ставили даты, Шостакович не ставил.

правильно отмечает: «...в прелюдиях Шостаковича, и в первую очередь в ля-минорной и фа-минорной, можно угадать черты будущей первой симфонии. При всей незрелости и прелестной наивности этих пьес, у них есть свое лицо. Ля-минорная прелюдия Шостаковича пользовалась очень большой популярностью»¹. Естественно, в этих ранних пьесах легко обнаруживается элемент подражательности, однако их нельзя отнести и к чисто ученическим сочинениям. Черты индивидуальной неповторимости в той или иной степени (иногда лишь чуть заметно) пробиваются в каждой прелюдии.

Маленькая прелюдия а-молл (по «Коллективной тетради» № 2) характеризуется скерцозной прозрачностью письма, шутливой легкостью рисунка, «стекляшечками» стаккатных звучаний. Все это в небольшой степени напоминает прозрачность известного прелюда Прокофьева из Десяти пьес, ор. 12. При острой пытливости и прирожденной способности к читке с листа Шостакович не мог не заинтересоваться прокофьевскими сочинениями ор. 3, 4, 12, 22, широко распространявшимися в Петербурге — Петрограде фирмами Юргенсона и Гутхейля в период 1911—1918 годов (прокофьевские влияния вскоре скажутся более явно в его «Фантастических танцах», ор. 5)².

¹ Г. Я. Юдин. За гранью прошлых лет. «Музыкальное наследство», том II, часть I. М., «Музыка», 1966, стр. 271.

² В то время интерес Шостаковича к новым фортепианным произведениям еще в значительной степени определялся его учителем по фортепиано — Л. В. Николаевым. Несмотря на свою «академическую» настроенность (пристрастие к Ганееву, Глазунову, Рахманинову, Метнеру, раннему Скрябину), кругозор Николаева в сфере «новой» музыки был очень широк. Кроме позднего Скрябина, он активно интересовался ранними произведениями Прокофьева, знал их хорошо, и уже с 1920 года в его классе начали изучать Гавот и Прелюдию, ор. 12 (эти пьесы Николаев ценил и за их инструктив-

В серьезной, драматичной прелюдии e-moll (по «Коллективной тетради» № 4) просвечивают «скрябинизмы» (не столько в интонационном или ритмическом отношении, сколько в отдельных гармониях). Конечно, это не случайно, если вспомнить «скрябинскую атмосферу» в музыке тех лет, вспомнить, что и в первой симфонии, и в первой сонате композитор отдал немалую дань скрябинизмам. Кроме того, «соавторы» Шостаковича по циклу двадцати четырех прелюдий — Г. Клеменц, а в особенности П. Э. Фельдт — очень тяготели к раннему Скрябину¹.

В сочиненной несколько в оркестровом духе аккордовой прелюдии G-dur (по «Коллективной тетради» № 3) — ее фактура не является специфически фортепианной — сказываются влияния Мусоргского, отчасти Бородина (эпичность, колокольность тремолирующей в басу квинты). Сразу обращает на себя внимание острохарактерная ладово-гармоническая деталь: настойчивое «стирание» вводного тона (даже в восходящей позиции — неизменно пониженная седьмая ступень!).

Конечно, было бы поспешно делать отсюда вывод, будто Шостакович уже тогда сознательно тяготел к старинным ладам — в данном случае миксолидийскому. Такая тенденция стала оформляться в его творче-

ное значение — художественное и техническое). В дальнейшем в его классе нередко исполнялись «Мимолетности», все пьесы ор. 12, третья и четвертая сонаты, «Сказки старой бабушки». Впоследствии Шостакович-пианист сильно увлекся Прокофьевым и включил в свой основной концертный репертуар его третью сонату и первый концерт.

В свете высказанного приходится отметить несостоятельность утверждения Л. В. Данилевича, относящегося к 1922 году: «...творчества С. Прокофьева Шостакович тогда еще не знал» («Музыкальное наследство», том II, часть I, стр. 279).

¹ Правда, дальнейшее творчество Шостаковича развивается совершенно в ином — скорее даже «антискрябинском» направлении.

ётве лишь в 30-е годы (Двадцать четыре прелюдии, ор. 34, в частности фугеттная прелюдия № 4). Скорее здесь просто сказывается стремление к образной строгости, суровости колорита. Впрочем, момент альтерационного понижения сам по себе характерен, если принять во внимание огромную роль именно «пониженных» ладов в дальнейшем творчестве композитора.

Черты народности, песенности (опять в духе Мусоргского!) ярко выразились в самой вдохновенной из прелюдий — *f-moll* (по «Коллективной тетради» № 18). Ее фольклорные истоки — в старинных русских плачах-причитаниях. Это — «песня-жалоба», «песня-мольба» в типичном дактилическом размере. Первые шесть звуков ее темы соответствуют эпизоду на слова «Гой, ты, царь наш батюшка...» из хоровой поэмы «Девятое января» (из цикла Десять революционных хоровых поэм Шостаковича, сочиненных им в 1951 году). Еще позже композитор использовал ее во второй части одиннадцатой симфонии, где она является одной из основных тем и входит в «интонационный фон» произведения. Характерно также, что в прелюдии эта тема излагается параллельными терциями, и такой тип фактуры сохраняется композитором и в хоровой поэме, и в симфонии. Все это не простая случайность...

Исполняющаяся сплошь *piano* и *pianissimo* (кроме завершающего такта) прелюдия *Des-dur* (по «Коллективной тетради» № 15) — наиболее психологически усложнена, изысканна. Здесь и перемена метра ($\frac{4}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{6}{8}$), и богатая смена темпов на коротком расстоянии (всего девятнадцать тактов), и тонкие ритмические и тембровые нюансы (паузы и ферматы, эпизоды *una corda*, педальные пятна, регистровые перебросы).

В целом все эти прелюдии раскрывают разнообразный круг ранних устремлений в творчестве композитора, а также различные влияния на него.

Конечно, гораздо интереснее Три фантастических танца, ор. 5. Пьесы эти с годами не утратили художественного значения; они нередко исполняются на концертах, прочно вошли в педагогический репертуар. Это объясняется, прежде всего, тем, что Три фантастических танца выказывают необычайную яркость дарования автора, свежесть его образного мышления.

Уже отмечалось, что именно в этих пьесах Шостакович со всей определенностью обнаруживает преемственную связь с фортепианным творчеством Прокофьева и в то же время выявляет несомненную самобытность, черты своего индивидуального стиля. Несмотря на упорное избегание шаблонных приемов письма и поиски интонационно-гармонической остроты, композитор сумел обойти подводные камни нарочитой усложненности. Наоборот, при всей внешней изысканности, пьесы привлекают внутренне мудрой простотой.

Три фантастических танца написаны с чисто моцартовской грациозной легкостью. Тонкое изящество шутки, каприз, гротесковый излом воплощены мастерски, без всякой пианистической мишуры.

В то же время зазорность, лаконизм, квадратная угловатость, точные повторы без элементов разработанности, неожиданные тональные сдвиги и одновременно лапидарные ритмы (характерное для Прокофьева сочетание сложного с нарочито простым!), наконец, весь характер фактуры — типично прокофьевские, особенно его ранних фортепианных опусов.

Все три танца написаны в одной манере, сближающей их и объединяющей в маленький цикл. Как правильно отметил в свое время М. С. Друскин, в них господствует «мимико-пластический жест»¹.

¹ М. Друскин. О фортепианном творчестве Д. Шостаковича. «Советская музыка», 1935, № 11.

Строго говоря, «фантастичен» по характеру только первый танец (*Allegretto*, C-dur)¹. В его отдаленном генезисе — шумановская «Вещая птица». Здесь характерны свободное обращение с регистрами, мастерское использование возможностей красочного звучания гармоний на длительной педали, смены плотных и разреженных звучностей, приемы изысканной, хотя и не самодовлеющей, красочности вообще, богатство ритмики. Мелодия развивается волнообразными всплесками, исполненными грации и легкости (сильные доли в начале фраз «отсутствуют»).

Второй танец (*Andantino*, G-dur) капризно вальсообразен и гибок. В истоках его лирики можно усмотреть следы влияния «Благородных и сентиментальных вальсов» Равеля. Он образует как бы среднюю, относительно более замедленную часть цикла.

«Прискакивающий» третий танец (*Allegretto*, C-dur) — своеобразное соединение черт гайдновской простоватости с нарочито современной галопадой. Впоследствии галоп становится и вообще одной из любимых танцевальных форм Шостаковича (примерно, как форма гавота у Прокофьева)².

Фантастические танцы посвящены Иосифу Захаровичу Шварцу, пианисту, одному из любимых учеников и близкому другу профессора Л. В. Николаева. В первых изданиях они печатались под опусом 1, но впо-

¹ В первой фразе — гипофригийский лад. Созданию атмосферы фантастичности заметно способствуют гармонии увеличенного трезвучия.

² Вспомним его гротесково-скерцозные трактовки галопов (или близких им по ритму полек) в финалах шестой, девятой и десятой симфоний, галоп в первой симфонии, в первом фортепианном концерте, в балетной музыке, в опере «Катерина Измайлова», в музыке для кинокартины «Новый Вавилон» и ряде других произведений всех периодов творчества.

ледствии, по указанию автора, их стали помечать опусом 5¹.

Несомненный интерес представляет музыка Сюиты для двух фортепиано, ор. 6 (1922), оставшаяся, по желанию автора, лишь в рукописи. Посвященная памяти скончавшегося в то время отца композитора, Д. Б. Шостаковича, она носит скорбно-патетический характер. Ощущается в ней также и влияние, которое оказывал в те годы Л. В. Николаев на фортепианное творчество своего ученика².

Можно предположить, что не без воздействия Николаева (ученика С. И. Танеева) проникли в сюиту величественные образы, напоминающие органное произведение Баха и Танеева (первая часть сюиты — Прелюд), а также ясная тенденция к совершенству формы, одна из сильнейших сторон Николаева как композитора вообще. К тому же Николаев был большим поклонником произведений для двух фортепиано, охотно давал их разучивать ученикам и сам написал весьма мастерскую сюиту в этом жанре³. Естественно, он очень одобрил обращение своего ученика к этому жанру фортепианного творчества.

Сюита для двух фортепиано *fis-moll*, ор. 6, состоит из четырех частей: прелюда (*fis-moll*), фантастического танца (*a-moll*), ноктюрна (*D-dur*) и финала (*fis-*

¹ Изданы переложения Г. Гликмана для скрипки и фортепиано, К. Г. Мостраса танцев № 2 и 3 для струнного квартета, Г. Безрукова для альты и фортепиано (танца № 3) и Т. Б. Назаровой для фортепиано в 4 руки.

² «Очень много мне дали занятия с Л. В. Николаевым, — рассказывает Д. Д. Шостакович. — Жаль, что он не преподавал композицию. Его советы в этой области всегда отличались тонким пониманием формы и стиля, безупречным вкусом» (Д. Шостакович. Думы о пройденном пути. «Советская музыка», 1956, № 9, стр. 10).

³ Им же переложены в четыре руки на два инструмента двухручный клавир «Раймонды» Глазунова.

mol). В крайних частях господствуют скорбные образы, в средних — скерцозные (вторая часть) и эмоционально-драматические (третья часть). Финал, пронизанный траурно-тревожными интонациями похоронного марша и беспокойными, смятенными ритмами, создает психологическую кульминацию цикла. Единство произведения достигается тематическими связями, — несмотря на свободный характер развития и контрастирующие средние части, сюита оставляет впечатление цельности замысла и стройности построения.

Конечно, музыкальный язык композитора во всем его будущем разнообразии здесь еще выявлен мало. Но ряд типичных черт его образности и языка уже проявляется со всей определенностью. Так, например, очень характерны элементы юмора, изысканного гармонического гротеска, пикантной остроты во второй части (фантастическом танце), предваряющие многие аналогичные образы последующих творений композитора¹.

Тяготение к баховско-танеевскому стилю в первой части найдет глубокое выражение в симфонизме композитора, в прелюдии и фуге фортепианного квинтета, в его цикле прелюдий и фуг, отчасти во второй фортепианной сонате и полифонизме и необахианском линейном мышлении вообще. Черты скорбной патетики этой части, а в особенности финала сюиты предваряют траурно-трагическую прелюдию е-молл из цикла Двадцать четыре прелюдии, ор. 34, скорбно-патетические темы трио и квинтета, а также пятой симфонии:

¹ Здесь можно вспомнить ряд фортепианных прелюдий ор. 34, прелюдию № 11 из цикла прелюдий и фуг, первый фортепианный концерт, балетную музыку и многое другое, вплоть до девятой и тринадцатой симфоний, «Сатир» на слова Саши Черного или сенок «Из „Крокодила“».

2 *Andantino*

Piano I

ff legato

Piano II

ff

Не получив самостоятельной концертной жизни, Сюита для двух фортепиано до известной степени уподобилась зерну, из которого поднялись ростки разнообразнейших музыкальных образов композитора.

Ранний период творчества Шостаковича завершается созданием первой симфонии, ор. 10 (1924—1925), первым крупным произведением композитора, принесшим ему заслуженную мировую славу.

Надо отметить, что любовь к фортепиано композитора-пианиста сказалась в этой симфонии в том, что роялю, как оркестровому инструменту, в ней придана необычно большая роль (блестящее соло в скерцо второй части с виртуозным применением высоких регистров инструмента, а также резкие аккорды фортепиано, начинающие заключение части и как бы заменяющие оркестровое *tutti*); это уже не только колористическое использование фортепианного тембра! Еще эффектнее фортепиано звучит в финале, особенно в эпизоде с острыми и бравурными *martellato* в высоких регистрах¹.

Творческий путь молодого многообещающего автора не мог быть и не был прямолинейным. Шостаковича не миновала полоса «левых» увлечений. Так, некоторые произведения, написанные композитором в последующие годы, заметно отходят от эстетических

¹ Впоследствии композитор мастерски вводит фортепиано также и в партитуры пятой и седьмой симфоний; и надо полагать, что известное воздействие здесь оказали партитуры Стравинского («Свадебка» — 1923, «Симфония псалмов» — 1929—1930), в которых нередко используются то «колокольные», то «ксилофонные», то аскетически сухие или «колкие» звучности фортепиано как оркестрового тембра. Однако Шостакович выходит за эти грани применения фортепиано. В своих симфонических и камерных произведениях он трактует фортепиано в плане сочетания его тембра с тембром целого и очень редко — в плане противопоставления (это было типично для романтиков).

принципов первой симфонии: это первая фортепианная соната, ор. 12 (1926), десять пьес для фортепиано под названием «Афоризмы», ор. 13 (1927) и опера «Нос» по Гоголю, ор. 15 (1927—1928).

К левому искусству толкала Шостаковича вся музыкальная атмосфера Ленинграда тех лет. Двери концертных и театральных организаций широко раскрылись для произведений французской «Шестерки», Берга, Кшенека, Хиндемита, Стравинского, Шёнберга и других западноевропейских корифеев того времени.

Известное влияние оказал в этом отношении и личный авторитет Б. В. Асафьева¹ и И. И. Соллертинского.

«В 1926 году я познакомился с Б. Асафьевым и И. Соллертинским, — рассказывает Д. Д. Шостакович. — Оба эти музыканта сыграли важную роль в формировании моего художественного мировоззрения. [...] Под влиянием Асафьева я написал оперу «Нос» и сюиту для фортепиано «Афоризмы». В дальнейшем наши пути с Асафьевым разошлись. Я имел не раз случай убедиться в неустойчивости его позиций в вопросах искусства, хотя не переставал уважать его как крупного музыкального ученого...»².

В те годы, о которых мы ведем речь, яркие впечатления от новейшей западноевропейской музыки воздействовали на творческие поиски Шостаковича. Он

¹ Б. В. Асафьев возглавлял в то время «левое» крыло ленинградской Ассоциации современной музыки—«Кружок новой музыки».

² Д. Шостакович. Думы о пройденном пути. «Советская музыка», 1956, № 9, стр. 11. — Напомним, что, сравнивая первую симфонию и последние для тех лет фортепианные сочинения композитора, Б. В. Асафьев писал: «Мне больше (чем первая симфония. — В. Д.) нравятся его фортепианные вещи последнего периода, где звучит ищущая беспокойная мысль» (Игорь Глебов. Русская симфоническая музыка за 10 лет. «Музыка и революция», 1927, № 11, стр. 28).

внимательно вслушивается в музыку композиторов, приглашенных на гастроли в Ленинград: Альфредо Казеллы (1926), Артюра Онеггера (1928), Пауля Хиндемита с его квинтетом (1929), Дариуса Мийо и Жана Вьенера (1926); знакомится с ними, изучает их партитуры... Он увлекается оперой Альбана Берга «Воццек» (1927), поставленной в 20-х годах в Малом оперном театре Ленинграда, присматривается к постановкам того же театра «Прыжок через тень» и «Джонни наигрывает» Эрнста Кшенека (1927), «Дальний звон» Франца Шреккера; сосредоточенно вслушивается в музыку исполнявшихся оркестром Ленинградской филармонии под управлением Эмиля Купера и приезжавшим из Москвы оркестром без дирижера («Персимфансом»), а также в Мариинском театре партитур Стравинского¹. Вокруг него группируются представители музыкальной критики, высокоэрудированные и одаренные музыковеды — Игорь Глебов (Б. В. Асафьев), весьма близкий композитору И. И. Соллертинский², В. М. Беляев, С. Л. Гинзбург, Ю. Я. Вайнкоп, М. С. Друскин и другие.

Кроме того, вследствие необычайной разносторонности и широты интересов юного художника, вследствие его тяготения к многообразию музыкальных жанров он близко соприкоснулся с различными экспериментально-новаторскими сферами параллельных музыки искусств. Так, он подвергается заметному влиянию

¹ В 20-х годах Шостакович познакомился с балетами Стравинского «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», «Пульчинелла» в постановке Мариинского театра; в те же годы там прозвучали опера Р. Штрауса «Саломея», балеты «Шут» и «Скифская сюита» Прокофьева.

² И. И. Соллертинский — друг Шостаковича — оказал большое влияние на композитора, расширил его кругозор, в частности, обратив его внимание на творчество Брамса, а затем — Малера.

новейших левореволюционных театральных течений, например школы так называемой «биомеханики» В. Э. Мейерхольда, пролеткультовских концепций Трама («Театра рабочей молодежи») и, в частности, теорий его художественного руководителя А. И. Пиотровского¹. Воздействуют на него и некоторые приемы примитивного социологизирования, иллюстративности и образного схематизма советского кино на раннем этапе своего становления², так же как и фельетонно-газетное упрощенчество эстрады и сатиры тех лет³.

Все эти течения по-разному, подчас даже противореча друг другу, отстаивали отказ не только от «старомодного» психологизма, что было в значительной степени закономерно, но и от «искусства переживания» и углубленной сюжетности вообще. Все они ратовали за острохарактерную, внешне эффектную форму образно-

¹ В начале 1928 года Шостакович в течение трех месяцев был заведующим музыкальной частью театра имени В. Э. Мейерхольда, сочинил музыку для поставленного там спектакля «Клоп» по пьесе Маяковского. С 1930-го по 1933-й он работал руководителем музыкальной части Ленинградского ТРАМ'а, писал музыку для поставленных в нем спектаклей «Выстрел», «Целина», «Правь, Британия» (пьесы А. Безыменского, А. Горбенко и Н. Львова, А. Пиотровского). Для Мюзик-холла композитор написал музыку к эксцентричнейшему представлению «Условно убитый» В. Воеводина и Е. Рысса (монтаж номеров эстрады, цирка, кино, петрушечного театра и балета). Надо отметить, что в целом и ТРАМ и театр Мейерхольда, несмотря на отдельные ошибки, имели весьма позитивное влияние на Шостаковича.

² Отсюда, в частности, некоторые особенности его музыки к кинокартинам «Новый Вавилон» Г. М. Козинцева и Л. В. Трауберга (1928—1929), «Одна» тех же авторов (1930—1931), «Златые горы» Л. О. Арншгама и С. И. Юткевича (1931).

³ С одной стороны, так называемое «синеблюзничество», с другой — эстрадные «обозрения» мюзик-холлов, соединявшие лобовую агитационность и развлекательно-урбанистические приемы. Достаточно назвать его творческое участие в эстрадном спектакле «Условно убитый», впоследствии весьма самокритично оцененное им самим.

го выражения и сценичности, гротесково-пародийную выдумку и «ультрасовременную» эксцентриаду.

Постепенно композитор все больше и больше «подхватывает» в своем творчестве принципы левореволюционной эстетики, концепцию всеобщего осмеяния, нигилистического гротеска и пародирования (а попутно — и приемы урбанизма, дезэмоционализации и абстрактности). Его тянет к эксцентриаде и нарочитому эпатажу. «Раскрошить, расплясать, рассмеять» мещанский быт и старомодные вкусы — таков был один из лозунгов нового искусства.

Однако композитора сильно влечет и к отражению всего размаха и новизны Октябрьской революции; к тому, о чем писал А. В. Луначарский: «Сейчас наша музыкальная интеллигенция переживает именно эту первую стадию осознания внешнего величия и размаха Октябрьского переворота. И это — уже большой шаг вперед»¹.

Пусть в этом восприятии сильнее начало отрицания, чем утверждения, но именно эта противоречивая и во многом спорная эстетика составляла внешнюю левизну искусства тех лет. Именно она породила как цикл Шостаковича «Афоризмы» и отчасти первую фортепианную сонату, так и вторую и третью симфонии, а в театральном плане — гротескно-бытовую оперу «Нос», с ее несомненными «перекличками» с «Женитьбой» Мусоргского и с «Маврой» Стравинского (те же нарочитые языковые искажения — «смещения», «соскальзывания» и т. д.).

Одночастная первая фортепианная соната, оп. 12 — несколько схематичное, преимущественно моторно-токатное произведение. В нем сказались тенденции к

¹ А. Луначарский. Октябрь и музыка. Сб. «В мире музыки». М., «Советский композитор», 1958, стр. 325.

внешнему «энергетизму» приемов выражения (это было созвучно пролеткультовской эстетике левого театра и левой позиции). Несмотря на выраженную виртуозность, соната, однако, и чисто пианистически не слишком впечатляет из-за однотонности своего языка. Такого ощущения не снимают ни разностильность средств выразительности — то линейно-графических, то урбанистических, — ни даже попытки элементарно «суммировать» эти разностильные средства. Тем более, что в произведении не высказаны особо значительные мысли и композиционная работа в нем определяется во многом сочетанием и сопоставлением ряда чисто пианистических «формул».

В то же время нарочитому упрощению идейно-содержательной стороны не соответствует сложность приемов высказывания. Это тот нередкий случай в искусстве, когда сложность произведения художественно не оправдана, содержательно не обусловлена.

В музыкальной печати эта соната была несколько прямолинейно и упрощенно, но не совсем безосновательно названа «произведением, навеянным Октябрем»¹. Ведь и вторая симфония, содержащая немало элементов урбанистического и конструктивистского «энергетизма» и «динамизма», являлась (пусть наивной!) попыткой композитора воплотить образы «массового революционного действия» (Ю. В. Келдыш). Несомненно, во второй симфонии Шостаковича гораздо более важную (хотя и менее заметную) роль, чем урбанистические эффекты, играет напряженно пульсирующий волевой тонус, который должен был отразить «пульс Октября». Именно в этом аспекте надо переоценить также и тонус первой сонаты; тем более, что

¹ Grave. Октябрьская соната. «Жизнь искусства». (Л.), 1928, № 47.

прямой надуманности образного строя в ней нет, так же как нет в сонате намеренного пародирования или гротескного искажения знакомых образов прошлого, что так характерно для того периода творчества Шостаковича.

Несмотря на огромный взрывчатый заряд потенциальной энергии, заложенный в первой теме сонаты, все произведение написано несколько отвлеченно, и яркий авторский облик стирается в ней многими чужеродными ассоциациями.

Этот прием суммирования разностильных образов и средств выразительности (в известной степени он идет от творчества Хиндемита) в те годы еще являлся, в первую очередь, лишь результатом недостаточно оформившегося мастерства и недостаточно сложившегося собственного художественного мироощущения композитора. Он еще не был принципиально необходимым и не стал, как впоследствии, логически обязательным, характерным компонентом нового авторского стиля. В гораздо большей степени здесь выявлялся нигилистический вызов всем стилям и индивидуальным почеркам прошлого, а особенно — эпохи музыкального романтизма¹.

Первая фортепианная соната написана в свободной одночастной форме, как известно, идущей еще от Шопена (фантазия, баллада) и разработанной Листом. Надо полагать, однако, что основным прообразом формы для Шостаковича в данном случае явились не романтические одночастные произведения, а третья фортепианная соната и первый фортепианный концерт

¹ В симфоническом творчестве Шостаковича такого рода «вызов» как творческий прием почти не замечается (во всяком случае, не выявляется как последовательно проводимый принцип, как элемент творческого метода).

Прокофьева, сочинения хорошо «освоенные» им во всех отношениях даже еще в студенческие годы.

Казалось бы, в результате сжатия циклической формы должна была резко возрасти тенденция к единству концепционных (а отсюда — и тематических) связей, к текучести и непрерывности развития. Однако в сонате Шостаковича это отнюдь не происходит с «железной» логикой. В частности, слишком много необязательного, чисто эпизодного материала. В рыхлости концепции и архитектоники — один из существенных изъянов ее формы. Между тем одночастные сонаты требуют подчеркнутой законченности, и не случайно тенденция к симметричности формообразования приобретает в них важнейшую роль.

Дело в том, что источником и стимулом развития первой сонаты Шостаковича являются не столько контрастно-конфликтный тематизм и логика его развертывания (как в типичном образце классической сонатной формы), сколько имманентная, самодовлеющая сила динамизма; его токатная автоматичность и натиск «самодвижения». Лирические же образы вырастают из необходимости замедленного движения и явно отстраняются от непосредственной эмоциональности. Контрасты и столкновения образов в сонате носят характер кинокадровых смен. Борьбы между ними не происходит, и потому они, конечно же, никакого «жизненного» истолкования не допускают. А может ли динамизм сам по себе быть достаточной основой для образования сонатной формы? То, что относительно приемлемо и допустимо в форме этюда или токкаты, недостаточно в форме сонаты. И именно это, хотя и не всегда вполне обоснованно, наводит на ассоциации с конструктивистскими основами творчества.

Главная тема сонаты — энергично-импульсивная, насыщенная юношеской активностью, вызовом:

3 Allegro

legato

con Ped.

dim.

p cresc.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked '3 Allegro' and 'con Ped.'. The first measure of the first system has a 'legato' marking. The second system has a 'dim.' (diminuendo) marking. The third system has a '*p* cresc.' (piano crescendo) marking. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature.

В сущности, это — превосходная тема, являющаяся зерном и цементирующим материалом всей сонаты. При ином отношении к ней автора, при ином творческом подходе она могла бы стать зерном великолепного произведения. В ней есть напор, энергия, жизненная сила. Ее прототип — начало прокофьевской третьей сонаты (в принципе тот же образ и те же приемы энергичного, динамического выражения) ¹.

¹ Именно образ главной темы дал основание М. М. Гринбергу написать следующие строки: «Соната — по своей непримиримой,

Но Шостакович сразу же и «снимает» ее жизненную привлекательность. Интонационно ясная тема (с четко выраженным ходом на большую терцию, казалось бы, отрицающим развитие в атональном направлении) обволакивается столь обостренным и насыщенным хроматизмом, так ладотонально затуманивается, что как бы открываются шлюзы для любой неожиданности, любого тематического «вторжения». Так создается «право» и на совершенно инородный материал и на средства выражения, действительно появляющиеся впоследствии.

Резкая и жесткая гармония все более и более утверждается. Утверждается и ее функциональная безнаправленность, и потому отдельные проявления ладотональной логики не дают оснований для каких-либо выводов.

Развитие материала приводит к эффектной кульминации на *forte fortissimo* (она отдаленно ассоциируется со скрябинскими колокольными звонами из шестой или седьмой сонат). Существенную роль тут играют тритоновые соотношения *ре — ля-бемоль* в басу, придающие остроту и напряженность. Однако в целом все это воспринимается несколько с внешней, виртуозно-пианистической стороны.

Побочная партия (*Meno mosso*) недостаточно ярка. Она не контрастирует с главной партией¹. Тема состоит из двух разнородных элементов: глиссандирующего пассажа и угловатого мотива.

обнаженной страстности, неумейной стихийной силе — воспринимается как взрыв, как протест, как высвобождение и разрыв с прошлым» (М. Гринберг. Дмитрий Шостакович. «Музыка и революция», 1927, № 11).

¹ Отсутствие контрастов в темах экспозиции нередко встречается и в дальнейшем у Шостаковича, но компенсируется иными контрастно-конфликтными признаками другого порядка, которых в данной сонате нет.

Интересна разработка (Adagio): на органном пункте в басу (тремолирующая малая секунда) одновременно разрабатываются обе темы. Потенция в будущем огромного и своеобразного разработочного мастерства композитора ощущается уже тут. В заключении разработки обращают на себя внимание повелительные интонации (*до-диез — ре — соль* и *до-диез — до-бикар — фа*) в стиле характерных скрябинских *Imperioso*. Они звучат на фоне мрачного квартового тремоло в глубоких басах.

Следующий за разработкой большой эпизод *Lento* носит уже явно чужеродный — скрябинский — характер¹. Автор будто нарочито разворачивает эти ассоциации без всякого гротескного искажения или излома, что называется «всерьез», напоминая о скрябинских истоках его музыки в *Lento* и о певучих эпизодах финала первой симфонии, написанной незадолго до того. В дальнейшем «скрябинизмы» совершенно исчезают из произведений Шостаковича.

С *Allegro* начинается расширенная и динамизированная реприза, очень виртуозная, кое-где даже бравадная.

Кода (*Moderato*) характерна применением ударных аккордовых комплексов с ритмически перебойными акцентами (прием, особенно богато развитый Стравинским).

Соната получила почти единодушно отрицательную оценку и не вошла в концертный репертуар ни у нас, ни за рубежом².

¹ Стоит лишь прибавить к каждой гармонической фигурке трель на конце — и не только гармония, но и фактура начнет ассоциироваться с аналогичными эпизодами поздних скрябинских сонат — шестой, восьмой, десятой или с фортепианной партией «Прометей».

² Ее первое исполнение состоялось 9 января 1927 года в Москве в авторском выступлении в Зале имени Моцарта (в Театре имени

Следующее крупное фортепианное произведение — цикл из десяти миниатюрных и лаконичных пьес «Афоризмы», ор. 13 — писалось в 1927 году. Для него характерно прежде всего крайнее своеобразие жанровых обобщений (речитатива, серенады, ноктюрна, элегии, похоронного марша, этюда, пляски смерти, канона, легенды, колыбельной песни), определивших и соответствующее название пьес. Свообразие это — в резко нарочитой пародийности и гротесковости подхода к жанру. Порой автор пытается путем саркастического искажения не только осмеять установившиеся трафареты жанра, но даже свести их к полному отрицанию, так

К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко). В том же году соната была издана впервые Музсектором Госиздата.

Еще в 1926 году — в период создания сонаты — учитель Шостаковича по фортепиано Л. В. Николаев с горькой иронией и, несомненно, с преувеличением сказал: «Разве это «Соната» для фортепиано? Нет, это «Соната» для метронома в сопровождении фортепиано!» (см.: С. Савшинский. Л. В. Николаев. Л.—М., Музгиз, 1950, стр. 61). В 1935 году М. С. Друскин писал о ней, как о «крупной творческой неудаче композитора» и отмечал, что в сонате сочетаются черты прокофьевского динамизма «с ударно-шумовой трактовкой фортепиано (прообраз: «Piano-Rag-Musik» Стравинского, фокстрот «Adieu, New York» Орика, сюита «1922» Хиндемита)» (М. С. Друскин. О фортепианном творчестве Д. Шостаковича. «Советская музыка», 1935, № 11). В 1946 году И. И. Мартынов отмечал, что соната «эклектична, сочетая элементы пианизма Прокофьева, Стравинского, иногда Скрябина. Мелодически соната бедна, гармоническая ткань, изобилующая острыми диссонансами, в сущности атональна» (И. Мартынов. Д. Д. Шостакович, стр. 17). В 1956 году А. А. Николаев писал, что первая соната и «Афоризмы» «не являются положительным вкладом в творчество композитора, относясь к началу периода его увлечения формальным новаторством. Резкие диссонансы, дисгармония атональности, бедность мелодического рисунка при чрезвычайно сложной фактуре, нервная порывистость и болезненная экспрессия — все это было данью «современническому» влиянию...» (А. А. Николаев. Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича. «Вопросы музыковедения», том 2. М., Музгиз, 1956, стр. 114).

сказать, «художественно снять» (например, третья пьеса — Ноктюрн, восьмая — Канон, девятая — «Легенда»; впрочем, это не относится к десятой — Колыбельной песне и лишь отчасти соответствует четвертой — Элегии).

При этом в творческом методе композитора господствует подчеркнуто рационалистическая, «изобретательская» абстракция. Дело в том, что Шостакович берет от жанровой характерности не столько ее внутренне-содержательную сторону (или настроение), сколько внешнюю, формальную, да и то в негативном аспекте ее отрицания.

Вот почему его Ноктюрн — антитеза прочно фиксированному в нашем сознании жанру ноктюрнов Шопена, пьеса, выписанная как бы «против» установившейся жанровой традиции. Здесь и громоносные пассажи через всю клавиатуру, демонстративно отрицающие настроение «ночной тишины» и «ночного раздумья»; и импровизационная разорванность построения, как бы отвергающая скульптурное совершенство и отточенность шопеновской формы. Если это ноктюрн, то в нем — настроение беспокойного ночного города, то есть типично урбанистическое воплощение, противопоставленное его романтическому прототипу.

Так же и в «Похоронном марше», где, например, привычная характерность размеренного движения (конечно же, она естественна для марша!) нарочито взрывается последованиями тактов с размерами $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{2}{4}$.

Так же и в «Легенде», где, с одной стороны, совершенно снят образ повествования, таинственности, старины, выдерживаемый прочно в жанре легенды в фортепианной музыке вплоть до Прокофьева, а с другой стороны, использована совершенно чуждая образности легенд фактура учебно-этюдного письма, даже напо-

минающего педагогическое письмо ряда композиторов-методистов (например, этюдов Бертини).

Надо сказать, что тяготение к обыгрыванию связей с жанровым бытом, проявленное Шостаковичем в «Афоризмах», идет от западной фортепианной музыки 20-х годов. Именно там получили распространение жанровые «зарисовки» в форме афористической фортепианной миниатюры. Соединившись с тенденцией к суховатым полифоническим сочетаниям, к ритмической остроте и пикантной ударности танца, эти «зарисовки» стали антитезами и возвышенному стилю фортепианных пьес XIX века и туманной дымке импрессионистских миниатюр конца XIX и начала XX века.

Доминирующий тип ладогармонического мышления цикла — атональность, вырастающая по большей части из нарочитого и крайне резкого искажения важнейших тональных признаков, важнейших характеристик ладовой определенности (влияния Стравинского).

В цикле, однако, немало и типичного для Шостаковича тяготения к народным ладам. Так, например, завершающая цикл и уже тем самым занимающая в нем (наряду с первой пьесой) наиболее впечатляющее место Колыбельная песня написана даже целиком в совершенно явном натуральном a-moll, несмотря на неопределенность окончания.

Нередки и излюбленные композитором впоследствии понижения ладовых ступеней. К сожалению, эти типичные черты шостаковичевского ладогармонического языка хотя и не остаются незамеченными, все же по большей части тонут в стихии атонализма, захлестываются ею.

Ритм чрезвычайно прихотлив, подчас искусствен. Столь характерная в творчестве Шостаковича склонность к переменному метру, образно оправданная и потому естественная в дальнейшем его творчестве, здесь

еще носит характер изыска. Влияния Стравинского и тут (хотя меньше, чем в сфере гармонии) несомненны.

Камерная фактура графична, по преимуществу лишена эмоциональных красок. Именно в этой сфере особенно сказываются воздействия опытов неолинеаристов, раннего Хиндемита в первую очередь.

Впрочем, конкретные истоки цикла пьес «Афоризмы», как и обычно у Шостаковича, очень разнообразны. Но надо отметить, что именно в «Афоризмах» композитор особенно явно исходит не от самих жизненных впечатлений и переживаний, а от критического отношения к форме их воплощения в предшествующей музыке, как бы в противопоставление к такого рода воплощению. Таким образом, налицо очень далекое опосредование жизни, ее подчеркнуто вторичное отражение. Отчасти и потому в языке этих пьес так много аналогий и «напоминаний» из творчества различных композиторов. Здесь прежде всего произведения Стравинского¹, произведения Хиндемита и вообще неолинеаристов, отчасти приемы раннего письма французской «Шестерки» (особенно Пуленка). Но здесь же своеобразное обыгрывание приемов «Мимолетностей» Прокофьева (в Речитативе), приемов изложения баховских инструментальных пьес в Элегии, опыт синтезирования черт прокофьевской и шопеновской лирики в Колыбельной песне или использование, с одной стороны, старинной темы «Dies irae» в «Пляске смерти», а с другой — новейших модернистских приемов, вплоть до музыкального пуантелизма в трехголосном Каноне, написанном в сложном вертикально и горизонтально-подвижном контрапункте, с крайне необычными интер-

¹ См. его фортепианный концерт с духовым оркестром (1924), «Серенаду» для фортепиано (1925), обе фортепианные сонаты (1904 и 1924).

валами вступлений голосов (нижняя ундецима и верхняя секунда).

Отметим некоторые любопытные частности и предвосхищения: так, в ристпосте Канона характерна интонация с понижением четвертой ступени в седьмом такте (*ми-бемоль*), отдаленно предвосхищающая ярчайшую альтерацию темы вариаций в третьей части второй фортепианной сонаты. Характерна и «изолированность» отдельных звучаний, принцип самодовлеющей, «брызговой» или «точечной» звукописи, который как бы входит в конфликт с принципом непрерывности имитаций — основополагающим в форме Канона¹.

В пьесе «Пляска смерти» обращает на себя внимание очень ловкое использование на синкопах темы «*Dies irae*». Впоследствии Шостакович использует еще эту тему (уже в обычном ритме) в эпизоде похорон Офелии в музыке к трагедии «Гамлет» по Шекспиру (ор. 32, 1932).

В Этюде поражает его нарочитое «обесмысливание», заведомо тупая механичность.

Колыбельная песня явно вырывается из стиля цикла:



¹ По-видимому, прием канона уже тогда привлекал композитора; вспомним, что и в опере «Нос» имеется восьмиголосный канон дворянников, первый образец пародийного канона в творчестве Шостаковича.



Здесь почти все непосредственно, во всяком случае искренне. Это — превосходная лирическая пьеса, которой, несомненно, еще суждена концертная жизнь. В ней есть и четкая мелодическая линия — типично инструментальная, с богатой орнаментикой, и экономное использование выразительных средств, и общая чистота лирического высказывания, и черты собственного камерного почерка¹.

Таковы очень разные, стилистически пестрые сочинения Шостаковича в ранний период его фортепианного творчества.

¹ Несмотря на явное преобладание «асмовской» критики в музыкальной жизни Ленинграда 20-х годов, «Афоризмы» не встретили единодушного сочувствия.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Двадцать четыре прелюдии, ор. 34 и первый концерт для фортепиано с оркестром, ор. 35

Новый этап фортепианного творчества Шостаковича настал лишь по прошествии пяти лет, когда композитор написал Двадцать четыре прелюдии (1932—1933) и первый концерт для фортепиано с оркестром (1933). Здесь Шостакович вступил на путь интенсивных поисков более тесной связи музыки с жизнью, связи со сферой бытующих интонаций в частности. Предшествующий этап, в котором активное движение вперед определялось в основном отбрасыванием традиционных догм, становящихся обузой, был завершен. Воплощением этих же поисков явились в первую очередь работы композитора в драматическом театре и в кино, три его балета и опера «Леди Макбет», а также третья симфония.

Можно поставить вопрос: почему творческая перестройка столь даровитого музыканта и столь принципиально взыскательного, общественно чуткого художника так задержалась? Причин много, но, несомненно, одной из них следует считать и однобокое отношение к любому творческому эксперименту автора. Отнюдь не преувеличивая значения критики для развития столь самостоятельной и самобытной художественной личности, как Шостакович, надо все же признать, что эти апологетические похвалы мешали юному художнику,

вся творческая биография которого и впоследствии была «необычайна по неожиданным поворотам судьбы [...], он был либо возносим, либо низвергаем»¹.

В известной степени и поэтому рассматриваемый новый этап фортепианного творчества Шостаковича, также еще не лишенный черт кризисности, носит противоречивый, неустойчивый характер. Мы вынуждены назвать его переходным. И в самом деле, здесь начинается стилистический перелом, формируются новые эмоциональные мотивы, кристаллизуются реалистическая образность и музыкальный язык; но, с другой стороны, дают себя знать и не до конца преодоленные отдельные приемы эпатажа, нарочитой пародийности, самодовлеющего гротеска и эксцентрики. Не случайно, одна из двадцати четырех прелюдий (№ 6) во многом выросла из музыки оркестрового заключения второй картины оперы «Нос» (цифры 109 и 111—112 по партитуре). Опосредование жизни во многих произведениях намечается еще главным образом путем пародирования искусства легкого жанра — обыгрывания приемов банального, сентиментального; а иногда — методом гротескного заострения и гиперболизации (вспомним лозунг Маяковского: «театр — не отображающее зеркало, а — увеличительное стекло!»), — явно не безупречный по вкусу).

И не приходится удивляться, что в пестроте разнообразных стилистических приемов еще не всегда достаточно четко откристаллизовывается индивидуально-характерный стиль Шостаковича. Ведь композитор пытается художественно осмыслить негативные черты окружающего — проявления мещанской психологии,

¹ Ю. Шапорин. К пятидесятилетию Д. Шостаковича. «Советская музыка», 1956, № 9, стр. 18.

элементы пошлости в человеческих взаимоотношениях, остатки буржуазных предрассудков периода нэпа и т. п. — главным образом через их вторичное преломление сквозь призму соответственных музыкальных традиций (жанровых в особенности!) ¹.

Однако обращение Шостаковича к устоявшимся жанрам и формам искусства прошлого и настоящего носило характер прежде всего принципиальной полемики с этим искусством через его осмеяние. И потому кажущаяся разностильность его творческого метода на самом деле не имеет ничего общего с обычной беспринципностью эклектизма. Наоборот, чтобы понять этот новый важнейший прием в творчестве композитора, понять его органичность, надо прежде всего признать его принципиальную преднамеренность, даже его самобытность. Ведь Шостакович не только «не опасается явных, непосредственно воспринимаемых «похожестей», а нередко сознательно идет им навстречу»², — пишет Л. А. Мазель. Активное преобразование элементов музыкального языка прошлых эпох (жанров, форм, тем, интонаций) у Шостаковича всегда настолько сильно, что никак не может быть названо простым копированием и даже простым пародированием, как это примитивно полагали некоторые. И в то же время такой метод, особенно при его утрировании, не дает до конца оформиться самобытным чертам собственного языка композитора, как бы «растворяя» его в чужом языке.

Как же все-таки характеризовать эстетику того противоречивого, нового направления фортепианного твор-

¹ Спустя ряд лет Шостакович на новом творческом этапе продолжает идти во многом по этому же пути в оперетте «Москва — Черемушки», вокальном цикле на стихи Саша Черного или в пародиях на тексты из «Крокодила».

² Л. Мазель. О стиле Шостаковича. Сб. «Черты стиля Д. Шостаковича». М., «Советский композитор», 1962, стр. 3—4.

чества композитора, которое получило свое выражение в цикле Двадцать четыре прелюдии и в первом фортепианном концерте? Ведь прием пародирования был свойствен композитору всегда (он ярко выявился уже в опере «Нос»), а поиски в области пародийного все более и более уступают место в его творчестве поискам в сфере позитивного. И здесь прежде всего ощущается тенденция демократизировать музыкально-образную сферу и музыкальный язык. Отсюда черты бытовизма в нем¹. Именно в этом смысле можно говорить о смене известной ориентации Шостаковича на творческий метод Стравинского, с его не лишенным элементов эстетизма подходом к музыкальному быту, на творческий метод Малера, с его публицистическим демократизмом и откровенным сталкиванием контрастов «высокого» и «обыденного»². Так, то просто цитируя, то — по большей части — творчески переосмысливая это бытующее, преимущественно мещанское, искусство, композитор как бы становится в позу иронического скептика, даже злого шаржиста³.

¹ «Сочетание типичных оборотов и ритмики, отстоявшихся в бытовой музыке, с новым поворотом мелодической линии, с новым ладовым освещением — многим темам Шостаковича свойственны эти черты», — отмечает В. П. Бобровский в книге: «Камерные инструментальные ансамбли Д. Д. Шостаковича», стр. 182.

² «Гротеск, ирония, пародийность, свойственные многим произведениям Стравинского, редко, однако, наполнялись социальным содержанием, как это было, скажем, у Малера, у которого эти средства служили целям социального обличения. У Стравинского чаще всего эти черты — одно из средств «деромантизации» музыки, издевки над традиционно-романтическими нормами», — пишет Б. М. Ярустовский в книге «Игорь Стравинский» (М., «Советский композитор», 1963, стр. 260).

³ Отметим, что предшествующее рассматриваемым фортепианным произведениям балетное творчество Шостаковича (особенно «Болт», с его гротесковой подачей обыденных мелодий) оказалось как бы образным, а иногда и тематическим «арсеналом» множества

Вместе с тем в музыкальной эстетике Шостаковича этого периода явно намечается тенденция полудитатного обращения к классике, к обыгрыванию ряда элементов музыки Гайдна, Бетховена, Чайковского, Шопена и т. д. И это не просто капризы творческой фантазии композитора, не просто попытки столкнуть резко различные элементы «легковесного» и «строгого» друг с другом (и тем самым якобы только эпатировать слушателя!). С позиций сегодняшнего дня можно глубже оценить значение такого рода «неоклассических» тенденций. Характерные «классические интонации» в произведениях тех лет выглядят в свете исторической перспективы как стремление «включить» черты классического в свой новаторский творческий стиль; перерабатывая эти интонации, Шостакович делает их органической составной частью собственного языка. Таким образом, нарочитые реминисценции, сначала прозвучавшие в обнаженном виде как своеобразное воплощение стилистики неоклассицизма, в переработанном виде уже не могут рассматриваться как неоклассические.

Было бы несправедливо отрицать и то, что Шостакович в фортепианных произведениях 1932—1933 годов еще очень интенсивно и порой чисто экспериментально искал свой собственный фортепианный стиль.

Творчество Шостаковича рассматриваемого периода отмечено не только чертами временного, экспериментального; оно отмечено также и чертами в основе своей постоянными, стойкими, характерными и для его последующих произведений. Дело в том, что стилистическая пестрота, свойственная сочинениям композитора этих

комедийных и танцевальных «бытовизмов» концерта и прелюдий (так, например, уже упоминавшаяся прелюдия № 6 кое в чем напоминает Польшку из «Золотого века»).

лет, является частью его широкой и глубокой творческой тенденции к смелым, острым, нередко неожиданно контрастным сопоставлениям разнотипных элементов. Это одна из основ его музыкальной драматургии, в которой всегда было очень многое от театра, от контрастов сцены, от столкновения характеров. Этот момент, столь единодушно признанный важнейшим в инструментальном творчестве Прокофьева, несправедливо игнорировался в анализах инструментального творчества Шостаковича¹.

Таково специфическое для Шостаковича выражение свойственной многим передовым художникам того времени тенденции к обострению поэтики контрастов. Этот процесс отразил крайнее напряжение и обострение противоречий в общественной жизни, в человеческих взаимоотношениях, в эстетическом мышлении и психологии тех лет. Он был широк и емок, разнолик и многогранен. Он вместил — и это главное и основное в нем — не только контрастную дуалистичность самих образов в творчестве прогрессивных художников первой трети XX века, но и столкновение контрастных эмоциональных антитез, их взаимозависимость, взаимопроникновение, их противоречивость в диалектическом единстве². Вспомним характерное обострение поэтики контраста в творчестве Блока, Врубеля и Скрябина, Маяковского и Прокофьева, Мейерхольда, Эйзенштейна и Пудовкина... Вот что

¹ Впервые он получил должную оценку в книге М. Д. Сабининой «Симфонизм Шостаковича. Путь к зрелости» (М., «Наука», 1965).

² «Эпоха бурь и тревог, когда все ярче обрисовывалась неприимная борьба двух миров, определила закономерность обращения искусства к художественному контрасту, как к одной из форм, вплотную подводящих его к существенным противоречиям времени», — пишет Л. И. Тимофеев в работе: «Поэтика контраста в поэзии Александра Блока». «Русская литература», № 2, АН СССР, Л., 1961, отдельный оттиск.

сближало этих художников-новаторов друг с другом, несмотря на резкие различия их творческих почерков, подчас даже «соперническое» противопоставление друг другу. Время действия этих прогрессивных художников — эпоха особенно интенсивного (и еще не бывалого ранее!) «конфликта в одновременности». И потому в искусстве этой эпохи более чем когда-либо сказывается единство и становление противоречивых образов реального и сказочного, возвышенного и низменного, трагического и комедийного, наивного и гротескового, философичного и легкомысленного...

Едва ли не вершиной поэтики контраста и конфликта в одновременности становится все более и более творчество Шостаковича. Оно устремляется через контрастность к конфликтности и далее — к трагедийности, не только как эстетической категории, но и как к художественной системе выражения противоречий и острых коллизий бурной середины XX века. «Ибо противоречие между прекрасными возможностями и грозными опасностями, перед которыми стоит человечество, никогда не было столь разительным, как сейчас, не ощущалось с такой силой и в таком поистине всемирном масштабе»¹.

Однако до сих пор не фиксировалось внимание на том, что в зародыше эта важнейшая тенденция его искусства выявляется уже в произведениях 30-х годов². Как раз в это время появляются в творчестве композитора черты того стиля, который характеризуется «...кон-

¹ Л. Мазель. О стиле Шостаковича. Сб. «Черты стиля Д. Шостаковича», стр. 19.

² И надо ли этому удивляться: ведь именно в это время окончательно обнажает себя итальянский фашизм и начинает поднимать голову фашизм германский; именно в эти годы начинается энергичная подготовка второй мировой войны (абиссинские, а затем испанские события).

травными сопоставлениями как в больших, так и в малых масштабах, — пишет Л. А. Мазель. — При этом композитор смело сопоставляет не только контрастирующие образы, но и различные типы музыкального мышления, различные жанрово-стилистические «планы», что иногда воспринимается слушателями, воспитанными на принципах предшествующей музыки, как стилистическая пестрота, но в действительности оправдывается единством более широкой стилиевой системы и единством идейной концепции произведения»¹.

Вот откуда идет, подчас парадоксально разностильное, соединение серьезного и легковесного, трагического и комического, лирического и формально бездушного (механического), возвышенного и гротескового, традиционного и новаторского, столь типичное как для Двдцати четырех прелюдий и первого фортепианного концерта или оперы «Леди Макбет Мценского уезда» (имеется в виду первая редакция оперы), так и для написанной через полтора десятка лет девятой симфонии или через три десятка лет тринадцатой симфонии (конечно, каждый раз в новом содержательном переосмыслении этого художественного принципа, применительно к специфике данного замысла)². И вот почему мы не можем считать, что разностильность Двдцати четырех прелюдий и первого фортепианного концерта есть главным образом «проба пера» или прежде всего «экспериментирование». Нет, главное здесь — выработка нового художественного мышления, в котором пред-

¹ Л. Мазель. Симфонии Шостаковича. М., «Советский композитор», 1960, стр. 10.

² Характерно, что такого рода «парадоксальная разностильность» сама по себе нередко вызывает смех. «В Милане смеялись, когда я первым за рубежом сыграл прелюдии Шостаковича...» — рассказывает Артур Рубинштейн («Музыкальная жизнь», 1965, ноябрь, № 21).

намеренная «разностильность», нарочитая интерференция стилей, его многосоставность являются органичной внутренней чертой нового контрастного языка композитора, не только сталкивающего, но и объединяющего в новом единстве ряд противоречивых приемов, форм, жанров, стилистических признаков и даже творческих методов. Объединение этих противоречивых черт является не только их суммированием, но и их синтезом, предвосхищающим процесс становления ряда основных черт творческого стиля Шостаковича. Такие примеры имели место уже не раз в истории искусств в «беспокойные» времена¹.

Надо сказать, что вообще всякое длительное сосуществование внутри любого искусства — и не музыкального также — различных стилевых направлений, приемов и средств выразительности, как бы резко они ни расходились между собой, отнюдь не сводится к одному их взаимоотталкиванию, как часто полагают. Диалектика сосуществования, борьбы, творческого развития зачастую приводит их также к взаимовлиянию и взаимообогащению, то есть к синтезу. И этот синтез объясняется не только внешними воздействиями, но и внутренней тенденцией к обогащению каждого стиля в отдельности, как бы «чувствующего» свою односторонность, ограниченность, недостаточность. Таков характер взаимовлияний разных направлений «внутри» искусства Блока и Пастернака, творчества Мейерхольда, музыки Бартока, Бриттена и Прокофьева...

¹ «Мы можем обратиться к множеству других примеров из разных эпох искусства и всюду найдем, что [...] взволнованное восприятие решительных общественных сдвигов и переломов, а равно негармоничность эстетики делали стиль тревожным, многосоставным, лишили его прозрачности и кристалличности» (Ю. Кремлев. *Стиль и стильность. Сб. «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. IV. Л., «Музыка», 1965, стр. 62).*

Двадцать четыре прелюдии для фортепиано, ор. 34, написаны в течение шестидесяти дней — с конца декабря 1932 года по начало марта 1933 года. В основном, здесь пересекаются две творческие линии сочинения циклов фортепианных миниатюр: лирико-драматическая, психологическая линия (прелюдии Шопена и Скрябина) и линия эпическая, графически лаконичная, лирико-повествовательная («Мимолетности» Прокофьева).

Однако «психологическая» линия прелюдий, как это ни кажется с первого взгляда парадоксальным, насыщена своего рода «антипсихологизмом» — тем преднамеренно противоромантическим «антипсихологизмом» композитора, о котором Б. В. Асафьев писал как об исторически закономерной «реакции на русский интеллигентский психологизм, засевший в русской литературе»¹. Но еще точнее было бы сказать, что Шостакович идет в этих прелюдиях по пути интеллектуализирования лирико-психологического начала, то есть по пути, который был характерен для ряда прогрессивных художников его времени (позднего Блока, Маяковского и Пастернака, Хикмета и Брехта, а в фортепианном исполнении — Софроницкого последних лет творчества и впоследствии Рихтера и Микеланджели, несмотря на все их резкое индивидуальное отличие друг от друга). Нельзя забывать и того, что в годы сочинения прелюдий господствующей тенденцией в фортепианной музыке была оппозиционность не только к открытой романтике, но и к импрессионистскому и скрябинскому фортепианным стилям. Отсюда также — черты лаконизма, графики, скерцозности, рисуточности

¹ Б. В. Асафьев. О творчестве Шостаковича и его опере «Леди Макбет». Л., издание Государственного академического Малого оперного театра, 1934.

(взамен красочной «картинности», скажем, рахманиновского толка) и т. п.

Одновременно в строении и структуре прелюдий сказывается, характерная для искусства XX века в целом, тенденция к размыванию всяческих жестких норм формообразования — одно из проявлений деформации и обновления музыкального языка вообще, его индивидуализации. И «строгое» не только не отделяется китайской стеной от «легкого», со всеми соответствующими выводами отсюда в сфере жанра, но и преодолеваются требования постоянства языка, регламентации формы или фактуры. И в этом также — расширение эмоциональной сферы выразительности, ее дальнейшее раскрепощение от всяческих догм и трафаретов, одно из предвосхищений образного мышления и музыкального языка последующих произведений Шостаковича.

Композитор придерживается традиционной последовательности тонального плана в цикле, ведя его строго по квинтовому кругу с чередованием мажора и минора. Это объединяет цикл и определяет его размеры, ограничивая количество пьес именно числом двадцать четыре (не в пример, скажем, Прокофьеву, соединившему с относительно большей произвольностью двадцать «Мимолетностей» в одном цикле). Объединяет цикл шостаковичевских прелюдий также их неизменно камерный характер, их приблизительная равномасштабность; объединяет их и специфика пианизма, решительно избегающего как листовской и рахманиновской пышности, громоздкости, эффектной виртуозности, так и импрессионистского изыска или пленера. С другой стороны, в прелюдиях интенсивно используются как приемы полифонического фортепианного письма, так и приемы лаконичной фортепианной графики прокофьевского толка.

Однако самым важным и еще большим объединительным началом в цикле прелюдий является их жан-

ровая характерность. Ее идейные истоки — в повышенном интересе композитора к судьбе «маленького человека», нечто родственное гоголевскому или чаплинскому гуманизму с их грустноватым «комикованием» быта и психологии обиженных и униженных «простых» людей (воздействие кинодраматургии на творчество Шостаковича тех лет сказывается и в этом). Шостакович так же, хоть и очень своеобразно, как бы жанрово обыгрывает интимные художественные вкусы и банальный музыкальный быт этих людей, относясь к нему то с шутливой иронией, то с проникновенным сочувствием. Некоторые прелюдии содержат даже глубокие обобщения на основе жанровых ассоциаций.

Вот откуда вырастает мечтательная импровизация в прелюдии № 1 и гитарная «испанистость» в прелюдии № 2; романсовость в прелюдии № 3 и строгое раздумье фугато на основе песенной темы в прелюдии № 4; учебно-экзерсисная этюдность черниевского типа в прелюдии № 5 и гротесковая полька, как бы в исполнении не всегда чисто играющего духового оркестра, в прелюдии № 6; в таком же духе жанровой характерности раскрывается виолончельный ноктюрн в прелюдии № 7 и маленькая тарантелла в прелюдии № 9; тонкая лирическая сценка, основанная на шарманочном мотиве «уличного» характера, в прелюдии № 10 и добродушно шаржированный кучерский танец с притоптыванием в прелюдии № 13; или — эпизод из «большой» трагической музыки траурного шествия в прелюдии № 14 и сценка прослушивания механически звучащей «музыкальной табакерки» в изящной вальсообразной прелюдии № 15; подъемный, юношеский марш в прелюдии № 16 и замедленный, «чувствительно»-сентиментальный вальс в прелюдии № 17. Наконец — «полуканон» в прелюдии № 18, светлая напевная баркарола в прелюдии № 19, раздумчивое и тихое мечтание в прелюдии № 22,

по-прокофьевски шустрый, ироничный гавот в прелюдии № 24...

Шостакович вносит в обобщенный жанр прелюдий яркое начало характерной сценичности, и в этом — одно из предвосхищений многих эпизодов его будущего симфонизма. Однако до сих пор избегали утверждать, что именно в языке Двадцати четырех фортепианных прелюдий закладывалась основа многих важнейших черт и приемов высказывания дальнейшего творчества композитора, что, в частности, в этом цикле происходило формирование различных сторон его языка.

Так, например, в Двадцати четырех прелюдиях имеется предвосхищение специфики его ладогармонического мышления. Здесь закладывается принцип разнообразия ладов и ладовых наклонений при общей основе мажоро-минора и принцип соединения мажоро-минора с другими ладами, что и придает ему особую свежесть. Здесь происходит даже предвосхищение в его творчестве тех ладов, которые образовались, употребляя терминологию А. Н. Должанского, на основе поступенно-мелодического тяготения (лады строгого стиля и, по преимуществу, народного песнетворчества), и вообще особых «ладов Шостаковича»¹.

А ведь гармония в прелюдиях Шостаковича является и сильнейшим формообразующим фактором их. Именно здесь, в прелюдиях, композитор начал активно применять впоследствии типичный для него прием интенсивного усложнения лада в процессе развития формы. Тут

¹ Впервые это высказано А. Н. Должанским еще в 1945 году (доклад в Ленинградской консерватории) и напечатано в 1959 году в его статье: «Из наблюдений над стилем Шостаковича» («Советская музыка», 1959, № 10). Должанский пишет о Двадцати четырех прелюдиях, ор. 34: «...в недрах мажоро-минорной системы интенсивно прорастали элементы новых ладовых закономерностей».

определился и интересный прием создания широкого поля гармонического напряжения в произведениях миниатюрной формы, вследствие того, что тоника лада появляется лишь в самом начале и в самом конце (например, в прелюдиях № 1 и № 5).

Любопытен в прелюдиях такой формообразующий фактор, как частая концентрация наибольшего гармонического напряжения либо в качестве предыкта к кульминации формы, либо в совпадении с ней. Кстати, кульминация формы в прелюдиях Шостаковича наступает нередко в коде, и потому коды прелюдий становятся средоточием внимания. Во всяком случае, Шостакович не следует характерному принципу формообразования прелюдий у Шопена или Скрябина — принципу сосредоточения кульминации в районе точки золотого сечения — и охотно переносит кульминацию из конца разработки и начала репризы в код.

Именно в прелюдиях появляются уже как утверждающиеся индивидуально характерные для Шостаковича приемы ладогармонического языка: типичные понижения ступеней в минорных ладах, увеличивающие тяготение к нижней тонике и тем самым таящие в себе «возможности огромного трагического напряжения» (А. Н. Должанский); склонность к диатонике и старинным ладам вообще¹. Склонность в миноре к «оттеняющим» эпизодам в пониженном фригийском ладу², склонность к

¹ Так, например, в фугеттной прелюдии № 4 из рассматриваемого цикла тема проходит в эолийском, фригийском, лидийском и ионийском ладах, предвосхищая C-dur'ную фугу, ор. 87, где тема проходит во всех семи ладовых наклонениях диатоники.

² См. прелюдии № 4, 6, 8, 12, 18, 21; нередко пониженный фригийский лад носит переменный характер, а, с другой стороны, эта переменность как бы вписывается в широкий фон хроматического звукоряда, точно «выступая из него». Кстати, уже в фуге из «Золотого века» — первой фуге в творчестве Шостаковича — были применены характерные понижения четвертой и второй ступеней в миноре.

употреблению натурального мажора¹, а также явное предпочтение натурального минора мелодическому или гармоническому; склонность к прерванным кадансам на основе непрерывного мелодического движения, как способу увеличения протяженности мелодико-гармонического развития.

Совершенно новаторски использует Шостакович в прелюдиях прием чередования необычных новых ладов с обычными ладами² и вообще приемы варьирования наклонов в пределах круга близких переменных ладов.

Характерна для прелюдий также и поступенность движения гармоний (например, прелюдии № 9 или № 12), возрастание значимости тетракордов как основополагающих конструктивных частей лада или использование в ряде прелюдий (особенно в кадансах) лейтгармоний, придающих специфическую окраску всему колориту произведения. Так, например, во многих кадансах в качестве лейтгармонии используются характерные альтерированные аккорды доминантовой группы.

В цикле Двадцать четыре прелюдии уже достаточно явно выражена — особенно типичная для последующего творчества композитора — тенденция к синтезированию и взаимопроникновению гомофонного и полифонического складов письма. На основе такого взаимопроникновения возникает специфически мелодизированная двух- и трехголосная фактура с активной самостоятельностью каждого голоса. Порой, как бы внутри гомофонного

¹ См. прелюдии № 13, 15, 21.

² Например, в коде прелюдии № 10, где объединяются *cis-moll* и *C-dur* как однотерцовые тональности и *Cis-dur* — такты 48, 52 и 53 (во многом аналогично прелюдии № 24 — *d-moll*, *D-dur* и *es-moll*!) или в прелюдии № 7, где сочетаются элементы наиболее устремленного вниз фригийского лада и натурального минора (см. такт 5 и далее).

стиля, создаются эпизоды с самостоятельным, уже типично полифоническим, развитием голосоведения. И это порождает, особенно в случаях ритмических несовпадений, эпизоды и полифункциональных и политональных совмещений (например, такты 17—21 в прелюдии № 9 E-dur). Так, в прелюдиях предвосхищается тот тип одновременного совмещения (в разных «слоях»), который впоследствии встретится у Шостаковича неоднократно (например, в песне «Плач об умершем младенце» — № 1 цикла «Из еврейской народной поэзии»). Все это в конечном итоге — следствие обострившейся самостоятельности горизонтальных линий, следствие чисто полифонического метода мышления внутри гомофонно-гармонического склада письма¹. И погому многие вертикальные комплексы прелюдий поддаются истолкованию только через анализы породивших их горизонтальных линий.

Весьма интересен и ритм прелюдий. Здесь закладываются основы диалектического единства симметрии и асимметрии, что вообще очень характерно для Шостаковича. В этом отношении большой интерес представляет прелюдия-фугетта e-moll (№ 4); в метрической переменности и своеобразном хореодактилическом, семисложном размере ее предвосхищается ритм темы «Обнажите головы» из хоровой поэмы «Девятое января».

Несколько менее характерен, хотя и столь же интересен, и тематизм прелюдий, их мелодика, и интонационная сфера.

Мелодика прелюдий обнаруживает ряд характерных однотипных попевок². Привлекает внимание и ряд иден-

¹ Типичные примеры обостренной самостоятельности голосов — прелюдии № 6 (такты 15—19) и № 11 (такты 7—8).

² Таковы, например, однотипные «чувствительные» интонации с ироническим оттенком в прелюдиях № 1 (такты 4—5), № 2 (такты

тичных интонационных источников в мелодике и, наконец, общая определяющая тенденция к демократизму, выразительности в ней. Ведь огромное место в мелодике прелюдий занимают элементы городской и крестьянской песенности (таковы прелюдии № 3, 4, 7, 10, 16, 17), элементы бытового инструментального наигрыша (прелюдии № 10, 15, 17, 19), нередко совмещающиеся друг с другом. Характерно также, что Шостакович явно избегает секвенционного принципа мелодического развития.

Отметим наиболее примечательные черты каждой прелюдии в отдельности.

Прелюдия № 1, C-dur, звучит как лирическое вступление к циклу. Свободная импровизационность изложения, нежная и мягкая, несмотря на хроматизацию, кантилена на сплошном *pianissimo*, глубокие «педальные» басы, как бы образующие созерцательную основу звучания, уплывающее вверх завершение — все это создает образ благородной мечты, тихого раздумья. Характер лирики — прокофьевский, со свойственными ему строгой сдержанностью эмоций, лаконизмом выражения и плавностью повествования. Есть здесь (но только в образе) что-то и от рахманиновской пейзажной умиротворенности.

После ясного, тонически четкого C-dur в начале наступает очень быстро ладовое и фактурное усложнение, в результате которого гомофонное изложение теряет свою чистоту, а в сфере гармонии создается

6—7), № 3 (такты 3—4), № 17 (такты 8—9), № 24 (такты 13—15); или частые обороты со скачками на увеличенные интервалы или нону, вносящие элемент гротеска, остроты, каприза; или равномерные ритмические повторы со скерцозно-механической (иронически-маршевой) осмысленностью.

состояние длительной — до конца прелюдии — напряженности. Преобладающим становится двухголосие, вкрапливаются элементы сложного пониженного лада. Лишь в кадансе восстанавливается тоника. В целом — это жанр серьезной камерной прелюдии.

Ей сразу же противопоставляется соседняя прелюдия № 2, a-moll. Композитор как бы нарочито бросает слушателя в атмосферу острых стилистических контрастов. Прелюдия № 2 во многом показательна для шостаковичевского цикла. Умение подать свежо «опасные» моменты интонационной банальности на таком остром, легковесном и широко обыгранном материале, как испанская бытовая романсовость, — не легкая задача! Композитор успешно преодолел то, что испанцы презрительно называют «эспаньоладой»¹.

Композитор смело начинает прелюдию с шаблонного гитарного вступления (три с половиной такта одного «аккомпанемента»). После него звучит эффектный септольный взлет «голоса», и своеобразная инструментальная «серенада кавалера» закругляется как будто довольно тривиальным интонационным ходом (такты 6—7). Но это только «раскрытие», «показ» жанра.

Прелюдия сразу же заинтересовывает ладовой необычностью, альтерационной тонкостью, легко улавливаемой на слух. Уже в такте 2 наряду с натуральной четвертой ступенью звучит вполне органично и повышенная четвертая ступень (*d* и *dis*). Натуральная четвертая переходит в тонику (*a*), а альтерированная — в квинту (*e*)².

¹ Аналогично русские называют такого рода «русизм» — «кляквой».

² В целом образуется лад, который предвосхищает ладовую структуру четвертой песни в цикле «Из еврейской народной поэзии» («Перед долгой разлукой»).

В тактах 18 и 25 (в зоне динамических кульминаций) композитор применяет чисто колористический эффект фортепианной инструментовки — после «удара бубна» в левой руке слышится россыпь «сбегающих» вниз отзвуков.

В конце прелюдии интересно сталкиваются *dis* и *des* (такты 6 и 5 от конца), используется целотонный звукоряд (такты 5 и 4 от конца), увеличивающий состояние неопределенности перед тоникой. Все это ладогармоническое своеобразие снимает оттенок трафаретности, освежает и обновляет элементы жанра.

Прелюдия № 3, G-dur, на основе песенной мелодики сочетает черты романсовости и инструментального ноктурна. До кульминации в коде она идет на сплошном чарующем *riano*. Это — один из редких в цикле примеров, где широта мелодического распева создает иллюзию растянутости формы прелюдии, в которой обычный лаконизм высказывания уступает место звуковому половодью в духе рахманиновских пейзажных разливов. Даже итоговая кода, обычно в прелюдиях рассматриваемого цикла не разрабатываемая, здесь оказалась построенной на действенном развитии.

Но по общим истокам образности тут более всего ощущается не Рахманинов, а поздний Шопен. Фактура по преимуществу прозрачна, колорит светел.

Все это несколько сближает G-dur'ную прелюдию с Es-dur'ной прелюдией-баркаролой № 19 или с A-dur'ной прелюдией-ноктюрном № 7.

Вершина напряжения — в коде. Тут происходит решительное изменение фактуры: вместо непрерывной текучести появляются обособленные колористические эпизоды, аккордовые пятна, тремолирующие гулы, «точечные» репетиции, даже терцовые фанфары (такты 4 и 3 от конца или чисто красочный звуковой комплекс по-

следних двух тактов). Здесь же и динамическая кульминация — аккорд на *forte fortissimo*.

Контраст этой прелюдии по отношению к предшествующей «испанской» (кстати, в прелюдии № 3 ощущаются «итальянские» черты) и последующей (фугатной) разителен! Опять столкновение и жанров, и стилей, и в то же время их общность в новом единстве циклического целого!

Прелюдия № 4, *e-moll* — полифонический шедевр цикла, уже не раз обращавший на себя внимание многих музыковедов. Она заслуживает особо тщательного рассмотрения. Вспомним, что тяга к полифонии не покидала композитора никогда¹.

В прелюдии № 4 Шостакович обращается к классической форме маленькой трехголосной фуги, что уже само по себе свежо и оригинально для цикла прелюдий.

Но отказываясь от приемов линейристской полифонии, он не отказывается от новаторского отношения к полифонии вообще, и язык композитора в этой фуге отнюдь не исчерпывается элементами баховского языка. Фуга прелюдии *e-moll* в известном отношении (ладовом, прежде всего) предвосхищает фугу из фортепианного квинтета, сочиненную несколько лет спустя, а также ряд фуг из сборника прелюдий и фуг 1951 года (№ 1, 4 и 16 в особенности).

¹ Под влиянием Баха и Танеева Шостаковичем была написана ранняя Сюита для двух фортепиано (1922). Под влиянием линейристских приемов полифонии сочинялся Канон из «Афоризмов» (1927), множество полифонических эпизодов в опере «Нос» (1927—1928). Огромное количество примеров линейрной полифонии выказывает вторая симфония (1927), двойная фуга имеется в балете «Золотой век» (1929—1930), а фуга с органом — в музыке к кинофильму «Златые горы» (1931). Наконец, и непосредственно предшествующая циклу Двадцать четыре прелюдии партитура оперы «Леди Макбет Мценского уезда» (1930—1932) также содержала экспозицию фуги.

Строго говоря, небольшие масштабы произведения, отсутствие протяженного развития, а также репризного раздела заставляют назвать ее фугеттой, а не фугой.

В основе фугетты распевно протяженная, лирическая тема типично русского характера:



Это подтверждает и ее несимметричный размер в $5/4$, свойственный обрядовым плачам, речитативам и наигрышам народного характера; и широкий диапазон (в три-три с половиной октавы) каждого голоса; и длительное пребывание в пределах одной диатонической системы и в связи с этим проведение темы в разных старинных ладах.

В прелюдии сильны и черты интеллектуализма, философичности. Краткий эмоциональный взрыв в конце — в четвертой интермедии, сочиненной в качестве каденции (такты 27—28), — создает яркую кульминацию (единственное место с альтерационными знаками), после чего вновь возвращается песенное раздумье, господствующее в характере и настроении произведения.

Почти вся прелюдия (за исключением трех тактов) диатонична. В этом отношении она предвосхищает и фугу квинтета и фугу C-dur op. 87, являясь первым воплощением одного из новых принципов ладового мышления Шостаковича. Строение ее четко: четырехтактовая тема в шестнадцатитактовой экспозиции в эолийском ладу как основном, двенадцатитактовая сред-

няя часть и шеститактовое заключение. В то же время в прелюдии господствует непрерывность, текучесть и грани разделов относительно «размыты» (впрочем, кода отделена «достаточно» рельефно).

Едва ли не определяющая роль в композиции e-moll'ной прелюдии принадлежит тональному плану (если понимать под этим термином последование именно опорных тональностей). Несмотря на небольшие размеры произведения и кажущуюся простоту, он относительно богат. Хотя все ладотональности близки друг другу как параллельные и имеют одинаковый звукоряд на основе мелодических диатонических ладов, качественная сторона ладов различна, что и создает разнообразие в процессе развития¹. Шостакович применяет уже в этой относительно ранней фуге прием построения ответов на квинту выше (кварту ниже) темы, то есть в доминантовом соотношении, но без изменений звукоряда главной тональности (например, *ми* эолийского лада отвечает в данной фуге *си* фригийского). Такой метод ответов близок неточно повторяющим интервалы темы тональным ответам, и можно сказать, что уже в этом отношении фугетта рассматриваемой прелюдии Шостаковича явно превосходит ряд его последующих фуг². Параллельно изменениям лада темы происходит и изменение ее внутренних свойств (например, неустойчивая часть становится устойчивой и т. д.).

¹ Вся прелюдия написана без случайных знаков (исключением являются такты 27—28). Единственное отклонение — в тональность, отстоящую от главной на уменьшенную кварту вверх (*As-dur*), то есть в сторону такой тональности, которая в новой ладовой системе Шостаковича впоследствии образует соотношение специфических «параллельных» тональностей.

² Предшественником Шостаковича в данном отношении был Римский-Корсаков (см. об этом: Вл. Протопопов. История полифонии. М., Музгиз, 1962, стр. 100).

В интермедиях прелюдии попевки темы в точности не повторяются, но некоторые интонации органично связаны с темой. На интермедии в фуге приходится ряд кульминаций. Удержанных противосложений нет.

Рассмотрим ряд частных интересных моментов прелюдии, прежде всего самой темы, условно делимой на четыре мотива или попарно две фразы.

Несмотря на выписанность метра в $\frac{5}{4}$ (характерном для творчества Шостаковича несимметричном тактовом размере), первые два мотива темы (от *ми* до *соль* и от залигованного *соль* до *до*) — особенно в своих началах — создают ощущение метрической неустойчивости между $\frac{4}{4}$ и $\frac{5}{4}$ метрической переменности и органического единства асимметрии и симметрии. Тем более, что и в двух последующих мотивах темы (от залигованного *до* до *ми* в такте 3 и от *ре* до *ми* начала такта 5) метрическая формула не только недостаточно определяется, но становится еще более неопределенной и двойственной в связи с соединением двухдольного ритма с трехдольным. Складывается своеобразный хореедактилический семисложный размер ($\vee \cup \vee \cup \vee \cup \cup$), превосходящий такой же ритм в теме «Обнажите головы» из хоровой поэмы «Девятое января». Это один из преднамеренных элементов неустойчивости темы, ее неуравновешенности. Эти же черты двойственности проскальзывают и в ее ладогармоническом строении (колебания между натуральным минором и экспозиционного значения эолийским ладом) и в самом характере (колебание между песенностью и инструментальностью, ибо, с одной стороны, в ней несомненно есть распевность, а с другой — чрезмерно большой, типично инструментальный, регистровый диапазон).

Интересна кульминация прелюдии: все голоса устремляются к fortissimo на верхних регистрах, где трель и впервые альтерированные звуки создают атмосферу

высшего напряжения; обрыв на прерванном кадансе (шестая низкая ступень в тональности до) и впечатляющая квартовая интонация, которая в какой-то степени превосхищает квартовую интонацию кульминационной интермедии квинтета.

Интересно также натурально плагальное, кадансовое завершение первой интермедии (в такте 9). Ведь это типично русский оборот с его характерной мягкостью!

Нельзя не обратить внимание и на то, что прелюдия успокаивается на тоническом трезвучии после очень выразительного подхода к нему (через скачок на септиму от второй ступени к тонике на долго тянувшемся тоническом органном пункте).

Прелюдия № 5, D-dur, скорее похожа на технический этюд, чем на прелюдию. Можно ее рассматривать и как шутивную пародию на такого рода номер из «школы беглости» (в духе пародий Даргомыжского или Мусоргского). «Право» на такой взгляд дают ее нарочито подчеркнутая примитивность, обыгрывание «швов», построенных на пародировании «строгих» кадансов (в стиле гротесково-«классического» прокофьевского кадансирования), неуклюжая «ученическая» акцентировка в левой руке¹.

В сущности, это самая простая прелюдия в цикле и сама по себе не слишком интересная (впрочем, в ладогармоническом отношении она привлекает, по выражению Б. В. Асафьева, «игрой» внезапных ладотональных сдвигов). Но как пример развития прокофьев-

¹ И. И. Мартынов отмечает, что пассажи этюда «несколько окрикатурены неожиданностью угловатых сдвигов и необычным сопровождением далеко отстоящего басового голоса. Последний — одновременно и гармоническая основа, и контрапунктирующий подголосок с неожиданно прорывающимися озорными интонациями» (И. М а р т ы н о в. Д. Д. Шостакович, стр. 39).

ского гротеска в жанре фортепианной миниатюры до степени пародии она представляет художественный и даже принципиальный интерес.

Прелюдия № 6, h-moll — гротесковая, пародийно-озорная полька, написанная очень смело и оригинально, хотя и под заметным влиянием творчества Стравинского¹. Конечно, фактура этой прелюдии не полимелодическая, а почти всецело аккордово-гармоническая, с подчеркнуто одинаковыми кадансами. Схема формы вкратце такова: вступление (пять с половиной тактов), устанавливающее жанр, характер, ритм; первая часть в форме шестнадцатитактного периода (такты 6—22), демонстрирующая тематизм и тонально устойчивая; средняя часть (такты 22—33) с нарочитыми фальшивыми звучаниями в духе Стравинского, показной неорганизованностью тематизма и ладотональной «путанностью» (господство неустойчивости); реприза (такты 33—49) с элементами нового тематизма (басовый голос) и относительным восстановлением тональной устойчивости; и, наконец, подытоживающая, кульминационная кода (такты 50—58), с плясовым ритмом, «инструментовкой ударных» и утверждением тональности h-moll с повышенной четвертой ступенью и пониженной второй².

¹ «Здесь объектом пародии становится банальный мелодический материал и типические особенности любительского «легкого» жанра (шаржирование мещанского брэнчания под фортепиано интонаций и ритмов знаменитой «Цыганочки»). Все это зло и остроумно» (И. Мартынов. Д. Д. Шостакович, стр. 39).

² Г. Г. Нейгауз рассматривал эту прелюдию как пародию на вступление провинциального духового оркестра, с его частой игрой «вразброд». Есть в этой маршеобразной музыке и ассоциация с популярным в свое время маршем из «Конька-Горбунка» Ц. Пуни.

Прелюдия выказывает множество ладогармонических тонкостей и новшеств: в тактах 45—48 слышится редко встречающийся пониженный локрийский лад — минор с понижением, кроме второй и пятой, еще и четвертой ступени (или дважды пониженный фригийский лад), предвосхищающий использование этого же лада в квинтете и в десятой симфонии; в тактах 15—19 происходят политональные совмещения как результат обострения самостоятельности горизонтальных линий. Но в основном здесь все же натуральный *h-moll*, несмотря на то, что понижение второй, четвертой и пятой ступеней создает множество оттенков, варьирований лада и даже ладовую переменность (эта последняя скажется впоследствии во многих произведениях — в частности, в первой части седьмой и в шестой симфонии).

Черты легкожанровой банальности обыграны в прелюдии остро (мы уже отмечали ранее не случайное сходство с эпизодом из оперы «Нос»), а порой даже рискованно — с завуалированной направленностью, — что и давало в свое время повод музыкальной критике утверждать, будто композитор сам попадает в плен этой же банальности¹.

Прелюдия № 7, *A-dur* — умиротворенно спокойный, раздумчивый виолончельный ноктюрн на основе песенного мелодизма. Начинается однопольным басовым запевом; кончается как бы созерцательным многоточием.

Наиболее интересна ладогармоническая сторона: в результате применения новых ладов здесь встречаются

¹ Говоря о пародировании «банальных уличных мотивов» в Двадцати четырех прелюдиях и в первом фортепианном концерте, А. А. Соловцов писал: «Пародирование» в кавычках, ибо композитор в этих пьесах иногда оказывается в плену у взятого им материала» (А. А. Соловцов. Фортепианная музыка. «Очерки советского музыкального творчества». М., Музгиз, 1947, стр. 179).

единовременные сочетания натуральных и альтерированных ступеней, например, в такте 8 созвучат *ре-бемоль* и *ре-бекар*, то есть совмещается шестая ступень наступающей тональности фа (мажор или минор?) в ее гармоническом и натуральном вариантах. В такте 5 появление пониженной второй ступени (*си-бемоль*) влечет за собой *до-бекар* вместо *до-диез*; образуется переход из ля мажора в эолийский ля минор, а вместе с *си-бемолем* — в ля фригийский.

Интересна и метро-ритмическая асимметрия — перемена тактового размера на $\frac{2}{4}$ перед двутактным «виолончельным» соло.

Прелюдия № 8, *fis-moll* — одна из наиболее эксцентрично шутивных прелюдий. Она не ассоциируется ни с каким конкретным жанром легкой музыки, хотя и явно обыгрывает этот жанр в целом. Здесь основное — острая ритмика и пикантная фактура с форшлагами, репетициями и трельками. Однако и ладогармоническая сторона достаточно изысканна. Как и в прелюдии № 6, в ней воплощается своеобразный вариант дважды пониженного фригийского лада, только здесь (кроме понижения второй и четвертой ступеней) еще понижена и восьмая ступень (вместо пятой в локрийском ладу). Но тут это господствующий лад произведения, а не «эпизоды лада», и его окончательно утверждает кода, где он предстает, так сказать, в обнаженном виде (особенно в последних пяти тактах).

Прелюдия № 9, *E-dur* — быстро проносящаяся тарантелла ($\frac{6}{8}$, *Presto*). Начинаясь *piano*, она мчится к заключительным трем *forte*, неизменно сохраняя опорный рисунок фактуры из двух триолей.

Всё, кроме гармонии, здесь очень просто, но вот обостренные ритмическими несовпадения политональ-

ные и полифункциональные совмещения в темпе Presto придают ряду мест необычную свежесть и новизну¹:

Такты 17-21



Интересен и такт 4, где в одновременности даны *ре-бикар* и *ре-диез*, что по отношению к такой острой ступени, как седьмая, очень смело. Иногда, применяя в этой прелюдии прием постепенного движения гармонии, композитор за счет ослабления функциональных тяготений добивается большей непрерывности, напористости развития.

Все же девятую прелюдию нельзя отнести к лучшим произведениям цикла.

Наоборот, прелюдия № 10, *cis-moll* — одна из наиболее вдохновенных. Не случайно она получила широкую популярность, прочно вошла в концертный репертуар и очень часто исполняется в переложении для скрипки Д. М. Цыганова. И по своему содержанию и по мастерству образного воплощения эта прелюдия заслуживает тщательного рассмотрения. Пожалуй, индивидуально переосмысленная «чаплинская линия» мягкого, «душев-

¹ В верхнем голосе модуляция из *C-dur* в *B-dur*. В нижнем — через доминанту *B-dur* также модуляция в его тонику. Но она наступает лишь в такте 20, а в такте 18 задерживается терция *до-ми* и начинается ритмическое несовпадение с запаздыванием гармонии на полтакта. В результате вступление тоники в верхнем голосе совпадает с доминантой нижнего, и в этом вся суть конкретной художественной задачи.

ного» сочувствия к психологии и быту «маленького» человека выражена в этом произведении предельно концентрированно, с тончайшей проникновенностью. Это — и уличная сценка с шарманочным эпизодом¹, и банальная песенка тоскующего бродяги (безработного, или беспризорника, или просто сентиментального люмпена — для Чаплина-композитора, как известно, очень характерна разговорность песенных интонаций). Наконец, это обыденный лирический эпизод из жизни «простого» человека. И все это передано с редкой теплотой, человечностью, мягкостью и лиризмом, возможными в пределах столь миниатюрного жанра, как прелюдия.

Образность пьесы нередко сопоставлялась и ассоциировалась с музыкальной образностью, характерной для Малера, с его демократическими и гуманистическими мотивами улицы, городского быта вообще. Как известно, Малер отнюдь не избегал цитат из сферы банального, сентиментального; он не боялся даже музыкальных трюизмов. Несомненно, общность демократических тенденций обоих композиторов налицо, но по своему языку прелюдия столь неповторимо «шостаковичевская», что эти малеровские влияния преувеличивать не следует².

Наиболее интересное в ней как фортепианной миниатюре — сочетание и синтезирование, казалось бы, несочетаемого и несинтезируемого: благородной камерно-

¹ Своего рода развитие приема «шарманочности» в дальнейшем творчестве Шостаковича можно отметить в «Вальсе шарманки» из музыки к кинофильму «Овод» (№ 5).

² Об этом правильно пишет Д. Б. Кабалевский, отмечая значительное сходство и в то же время важнейшее отличие начала этой прелюдии Шостаковича и начала главной темы первой части пятой симфонии Малера. Действительно, с первого взгляда сходство необычайное, но именно лишь «с первого взгляда...» (см.: Д. Кабалевский. Избранные статьи о музыке. М., «Советский композитор», 1963, стр. 23—24).

сти и почти банальной лиричности. Прелюдия как бы светится разными гранями, разными цветами, исходящими от эмоционального многообразия ее лирического существа. В этом — неповторимость и самобытность произведения. Так «запросто» композитор еще не высказывался никогда в жанре камерной фортепианной музыки. Непосредственность и простота выражения, сближающая этот камерный жанр с песенным, и высокое мастерство воплощения всего богатства мыслей и чувств обусловили доходчивость пьесы, ее массовость, без частого в таких случаях снижения и упрощения художественной задачи.

Тема прелюдии *cis-moll* имеет несколько матовый, гобойный оттенок:

7 Moderato non troppo ♩ = 108

The musical score is presented in three systems. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking and the word *semplice* written above the staff. The tempo is indicated as *Moderato non troppo* with a quarter note equal to 108 beats per minute. The key signature is one flat (C minor). The melody in the right hand is simple and lyrical, while the left hand provides a steady accompaniment.



Характер шарманочного наигрыша придает ее выразительности особую прелесть любительского музицирования, небрежного «уличного напевания». В то же время зигзагообразный рисунок этой темы довольно характерен для мелодического стиля вообще, а иногда — и ключевых интонаций последующих творений Шостаковича (скерцо первого скрипичного концерта, первой части пятого квартета, отчасти темы вступления первой части десятой симфонии) и как бы предваряет их¹.

Схема строения прелюдии такова: первый раздел (такты 1—21), в котором тема ярко и тонко в ладогармоническом отношении экспонируется на основе чисто гомофонного склада изложения. Второй (средний) раздел (такты 22—38), где сосредоточено конфликтное развитие прелюдии. Сжатый репризный раздел (такты 38—48), разносторонне обогащающий и орнаментирующий

¹ Это впервые отмечено в книге: Г. Орлов, Симфонии Шостаковича. Л., Музгиз, 1961, стр. 270.

фигуру экспозиции. И наконец, несколько импровизационного характера кода-дополнение, с одной стороны утверждающая любительский характер интонирования и «обыгрывание» темы, а с другой — вносящая элемент строгой завершенности и отточенности в форму произведения.

Ладогармоническое строение прелюдии требует специального разговора. Это одно из первых произведений композитора, в котором объединяются специфически «одноименные» тональности, далекие друг от друга (в данном случае *cis-moll*, *Cis-dur* и *C-dur*):

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music begins with a piano (*p*) dynamic. The upper staff features a melodic line with trills and slurs. The lower staff provides harmonic support with chords and moving lines. A dynamic marking of *espr.* (espressivo) is placed below the lower staff.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The system begins with a *resc.* (ritardando) marking. The upper staff has a melodic line with a slur and a *dim.* (diminuendo) marking. The lower staff has a bass line with chords. A box containing the number 50 and the tempo marking *Allegretto* is located above the upper staff.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The system begins with a *rit.* (ritardando) marking. The upper staff has a melodic line with a slur. The lower staff has a bass line with chords. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the lower staff.

А ведь такой метод ладогармонического мышления (синтез однотерцовых тональностей, использование разновидностей первой и пятой ступеней лада и др.) становится в дальнейшем творчестве Шостаковича одним из характернейших. Здесь формируется один из типичнейших элементов своеобразия ладогармонических связей в его произведениях (например, в коде седьмой симфонии, в начале финала восьмой и других важнейших творениях композитора)¹.

В прелюдии № 10 Шостакович с присущей ему смелостью использует простейшие, можно сказать, универсальные и вечно живые интонации и ритмические фор-

¹ В этом отношении тонкие наблюдения и талантливые исследования произведены Л. А. Мазелем и А. Н. Должанским, в основе своей подтверждающие примерно одну и ту же концепцию специфики ладогармонического языка Шостаковича. Эти концепции изложены в совершенном и законченном виде и не требуют повторения применительно к данному случаю (см.: Л. Мазель. Заметки о музыкальном языке Шостаковича. Сб. «Дмитрий Шостакович». М., «Музыка», 1967; Он же. О расширении понятия одноименной тональности. «Советская музыка», 1957, № 2; А. Должанский. О ладовой основе сочинений Шостаковича. «Советская музыка», 1947, № 4; Он же. Из наблюдений над стилем Шостаковича; глава I: «Об одноименных тональностях». «Советская музыка», 1947, № 10). В последней из перечисленных работ, касаясь приведенного выше примера из прелюдии № 10 Шостаковича, А. Н. Должанский пишет: «Здесь одноименными к до-диез минору оказываются и до-диез мажор (по общности основного и квинтового тонов, такт 48), и до мажор (по общности терцового тона, такты 52 и 53), две мажорные и одна минорная тональности, в отличие от финала восьмой симфонии, где на основе одноименности объединяются две минорные и одна мажорная тональности».

Особенно важно в этом примере то, что до-диез минор в нем содержит и *соль-бекар* и *соль-диез* (то есть пятую локрийскую и пятую натуральную ступени), причем в такте 53 в одновременном звучании. Применение двух разновидностей пятой, а также первой ступени лада составляет весьма существенную особенность ладового мышления Шостаковича».

мулы. В то же время он вносит в них столь новую ладо-гармоническую основу, так творчески оттеняет их, что они производят впечатление необычайной свежести. Всякое ощущение по существу действительно свойственной им банальности как бы «снимается». Эти элементарные, простейшие интонации, входя в связь со сложными ладогармоническими средствами, будто рождаются заново, образуя новый тематизм нового жанра, жанра одновременно и камерного и широкообщительного. Здесь Шостакович по-своему развивает прежде всего прокофьевский эстетический принцип: соединение простого со сложным, создание «новой» (обогащенной) простоты.

Именно в этом смысл психологически тонких ладовых перекасок одной и той же мелодии прелюдии то в минор, то в одноименный мажор (или наоборот). Мелодия как бы статична, а ладогармонический фон ее динамичен. И смена (переосмысление) фона подчас не менее значима, чем «собственно» мелодия. Эти душевно-внутренние, удивительно чутко схваченные «переменные» нюансы мелодики как бы являются отражением едва уловимых эмоциональных нюансов психической жизни современного «маленького» человека, отражением эмоциональной неустойчивости, «переменности» его настроений и чувств.

Мы уделяем так много внимания столь небольшой пьесе, потому что в ней, как в фокусе, сосредоточился один из важных принципиальных приемов нового творческого метода композитора.

Прелюдия № 11, H-dur — скерцозная пьеса с по-прокофьевски острой фактурой. Здесь обилие хроматических последований, множество акцентированных и стаккатных звучаний, иногда скрещений политональных ли-

ний (как следствия «прорвавшейся» самостоятельности голосов):



Впоследствии из фактурных элементов такого рода музыки прорастут характерные особенности ряда «зловещих» скерцо Шостаковича (например, обеих средних частей в квартете № 3).

В ладовом отношении здесь характерны понижения второй и шестой ступеней. После лирически меланхолической прелюдии № 10 эта резкая «смена декораций» вносит оживление контраста.

Прелюдия № 12, *gis-moll* — тончайшая и изящнейшая по мелодическому рисунку, гармоническому колориту и поэтично-трепетному, упруго «токкатному» пианизму акварель. В то же время в теплом тематизме прелюдии, в ее размашистых мелодических взлетах можно услышать и «образы бескрайней степной шири»¹. Опять жанровый сплав, нечто совершенно новое в результате синтеза довольно далеких друг от друга характерных черт. И синтеза совершенного! В этой прелюдии все внутренне оправдано, образно обоснованно; нет ничего лишнего, внешнего. И потому органичны и ее острые

¹ И. И. Мартынов в монографии о Шостаковиче отмечает момент «переклички» данной прелюдии с прелюдией Рахманинова, написанной в той же тональности. Нам представляется эта ассоциация мало обоснованной и субъективной.

диссонансы, и смелые повороты, и гармонические изощрения, и модуляционные сдвиги. Конструкция очень прочна, контуры рисунка четко очерчены. И все это овеяно очарованием мягкого *legato* ровных шестнадцатых, нежного *pianissimo*, прозрачности арпеджированного фона.

Характерны почти сплошное поступенное движение гармонии, ложная реприза прелюдии — основной тематический материал появляется не в главной тональности (в то же время при наступлении тоники он отсутствует), вклинивание в четырехдольный размер пятичетвертных и трехчетвертных тактов (тенденция к асимметрии, свойственная композитору; нелюбовь к квадратности).

Свежо звучит тонко гармонизованная кода на фактурно новом материале (введение высокой сексты в аккорды субдоминантовой группы создает мажорное расцвечивание; задержание *до-бекар*, четвертая низкая, *к си*, минорной терции, в заключительной каденции вносит элемент затемнения в окраску завершающего звучания).

Прелюдия № 13, *Fis-dur* — шуточная пьеса, с шаржированным использованием нарочито грубого плясового начала. В характере ее скерцозного тематизма нетрудно усмотреть влияние Стравинского, с его обыгрыванием шутейно-ярмарочных образов, нарочитыми искажениями и фальшью, архаичными ритмами и переменным метром. И здесь, в прелюдии, мы встречаем ритмическую асимметрию, склонность к пятидольным тактам, вкрапленным в двудольную сетку (иногда пятидольность скрыта в последованиях $\frac{2}{4}$ и $\frac{3}{4}$), моменты сопоставлений крайних регистров. Ритм этой прелюдии (как и многих других) уже предвосхищает ту ритмическую тенденцию дальнейших шостаковичевских произведений, которую можно определить как стремление основы-

вать ритм в большей степени на соотношении акцентов. В этой прелюдии такая тенденция заметна даже несмотря на ее танцевально-плясовой характер, при котором акцентность (безразлично, сильнодольная или синкопированная) всегда выдвигается на передний план. Именно в таком конфликте с постоянными закономерностями танцевального ритма и видна эта, еще в то время несколько скрытая, тенденция¹.

С другой стороны, графическая четкость мелодического рисунка, контурная очерченность его, так же как и лаконизм высказывания, напоминают прокофьевскую манеру письма («Мимолетности»).

Прелюдия № 14, es-moll — одно из вдохновенных предвосхищений трагедийного Шостаковича и одна из лучших страниц цикла. Образ симфоничен и выходит за грани миниатюрной формы, так же как и за грани камерного жанра. Не случайно Леопольд Стоковский переложил ее для симфонического оркестра и широко популяризировал в своих концертах. Синтез симфонического и камерного жанров, сочетание эпоса и лирики налицо. Мрачный и напряженно суровый пафос траурного шествия доходит в своей кульминации до крика боли, страдания, даже отчаяния от непоправимости происшедшего; в то же время в этом крике слышится и нота протеста.

Черты новаторства в прелюдии органично сочетаются с опорой на традиции; по существу, это произведение творчески развивает лучшие образцы траурно-трагической фортепианной музыки прошлого. Характерно, что и

¹ По поводу особенностей ритма шостаковичевских произведений см. статью В. Н. Холоповой «Несколько наблюдений над ритмикой Шостаковича (о многообразии типов метро-ритмической организации)». Сб. «Черты стиля Д. Шостаковича».

тональность прелюдии — *es-moll*, выбранная композитором, соответствует классической традиции наиболее мрачных и трагичных по своей эмоциональной окраске произведений русской и зарубежной музыки. Основная идея — величавая суровость траура — передана с захватывающей проникновенностью, экспрессией и глубиной. Для этого композитор вынужден был максимально динамизировать форму, шлифовать язык, придать концепции прелюдии предельно отточенную ясность и последовательность. Это — уникальный пример миниатюрной пьесы с грандиозной кульминацией.

Синтез логического и эмоционального, рационалистического и стихийного в прелюдии выявлен с огромным художественным мастерством. Содержание здесь вполне соответствует форме, все лишнее убрано, и потому произведение несет в себе черты классичности в большом смысле этого понятия. В свете высказанного становится ясным, почему кульминация формы падает примерно на точку золотого сечения (такты 22—23)¹, почему взлету кверху соответствует сжатый симметрично ниспадающий ход вниз, почему чрезвычайная экспрессия речитативов уравнивается строгим аккордовым сложением, а необычайный динамизм нагнетаний — архитектурной стройностью композиционного целого².

¹ Золотым сечением называется такое соотношение частей, такая их пропорциональность, при которой большая часть так относится к меньшей, как целое к большей части. Такое соотношение являлось в древнегреческом классическом искусстве признаком высшей гармонии и вызывало чувство прекрасного у эллинов. Практически точкой золотого сечения в музыкальном произведении является тот такт, который получается от умножения числа тактов всей пьесы на цифру 0,62. В данной прелюдии это будет 22—23 такты.

² И. И. Мартынов отмечает, что «по строгости очертаний прелюдия напоминает величественный готический портал, являясь одной из ярких неоклассических страниц музыки Шостаковича» (И. Мартынов. Д. Д. Шостакович, стр. 40).

Сила прелюдии — в гармонии необыкновенно совершенного выражения эмоций, с одной стороны, и необычайной логичности высказывания мыслей — с другой. И в этом отношении она достойно продолжает на новом этапе лучшие образцы прелюдийного жанра Шопена и Скрябина.

Прелюдия № 15, Des-dur, как бы создает отдых после напряженных переживаний и тягостных раздумий предыдущего сочинения. Она исполнена скерцозной улыбчивости, шутливой грациозности. Ее характеризуют несколько механические, стеклянные звучания в вальсообразном ритме.

Истоки прелюдии, с одной стороны, — добродушная, хоть и колкая, прокофьевская забавность ряда «Мимолетностей», а с другой — вызывающее улыбку лядовское изображение музыкальной шкатулки (его «Музыкальная табакерка»).

От этой прелюдии идет прямая линия к «Вальс-шутке»¹, с его очаровательными стекляшками звучаний, или «Вальс-шарманке» из кинофильма «Овод». Переложение прелюдии для скрипки с фортепиано (Д. М. Цыганова) заслуженно пользуется широкой популярностью.

Прелюдия № 16, b-moll — марш на основе скандированной, несколько прокофьевского характера, акцентной ритмики. Можно также смотреть (но с гораздо меньшим основанием) на прелудию, как на иронически трактованный «марш-бодрячок». Это один из примеров многозначной образности.

¹ «Вальс-шутка» как фортепианная пьеска включен композитором в его сборник из семи детских пьес, или «Танцы кукол», под № 5. Его материал взят из балетной сюиты.

Есть в этой пьесе и черты наглядной хореографичности, и не случайно она охотно используется в качестве музыкального материала для эстрадных пантомим.

Главный музыкальный образ оптимистичен, даже чуть-чуть беззаботен. Да и весь жанр этой прелюдии невольно ассоциируется с произведениями маршевого жанра И. О. Дунаевского, несмотря на значительную разницу творческих методов и почерков этих художников. Впрочем, тематизм пьесы имеет корни, глубоко уходящие в бытовую городскую песенность.

Крайне интересна ладогармоническая сторона. Прелюдия звучит то в b-moll, то в a-moll, для нее характерно повышение пятой, шестой, седьмой и восьмой ступеней. К тому же это относительно редкий случай использования Шостаковичем в прелюдиях гармонического минора (он обычно ему предпочитает натуральный минор).

Прелюдия № 17, As-dur — переосмысленный, томно-сентиментальный вальс, подчеркнута замедленного темпа (как в искусственно замедленном кадре кино). Это — Largo, пронизанное насквозь ритмом rubato и сменами основного размера в $\frac{3}{4}$ и $\frac{4}{4}$. Тем самым, а также интонационно и гармонически выразительные черты прелюдии пародийно утрируются (в духе «Мавры» Стравинского), и как бы комедийно выпячиваются на передний план «усиленные» *amogoso* и *dolce*¹. Впрочем, может

¹ По этому поводу В. Н. Холопова высказывает следующую мысль: «...иногда Шостакович, со свойственной ему остротой образных характеристик, достигает благодаря перемене размера эффекта комического преувеличения [...], несколько шаржированная мелодия вальса не может — от «полноты лирических чувств» — уложиться в отведенные ей трехдольные такты и время от времени увеличивает их до четырехдольных» (В. Холопова. Несколько наблюдений над ритмикой Шостаковича. О многообразии типов метроритмической организации. Сб. «Черты стиля Д. Шостаковича», стр. 297).

быть, это просто иронически «обыгрываемые» приемы «дешевого» *ritenuto*, фиксируемого в виде лишней доли такта.

Конечно, в генезисе прелюдии — вальсовая лирика Шопена, но с нарочитым «смещением» ее благородства с бытовой банальностью¹.

Прелюдия представляет собой по форме одночастный период (двадцать шесть тактов) с кодой, причем второе предложение расширяется с помощью прерванных кадансов. В середине периода (такты 14—19) Шостакович разворачивает как бы небольшую разработочность.

Необычен и неопределен ладовый строй, в какой-то степени предвосхищающий повышенный лад побочной партии первой части второй фортепианной сонаты. Но здесь обнаруживаются также признаки хроматического лада, так называемого «двенадцатиступенного мажоро-минора», ибо повышаются все семь ступеней лада.

Пародийность прелюдии подана автором столь смело и «рискованно», что, к сожалению, не всегда верно доходит до слушателя, порой усматривающего в ней дурной вкус самого автора. Это происходит от слишком непосредственного восприятия ее сентиментальностей и нежелания осмыслить концепцию всего замысла пьесы в программном плане.

¹ «...Тут и чувствительная — с фермой — кульминация мелодии на вводном тоне (такт восьмой), — отмечает Л. А. Мазель, — и не менее чувствительные «выписанные *ritenuto*», восхитительно нарушающие вальсовую трехдольность, и типичные предкадансовые вальсовые «покачивания» мелодии в синкопическом ритме, однако с заменой обычных для таких моментов консонирующих секстовых ходов септимами и нонами (ср. такты 25—28 прелюдии хотя бы с окончанием первой части вальса из Пятой симфонии Чайковского перед началом фа-диез-минорного трио)» (Л. Мазель. О стиле Шостаковича. Сб. «Черты стиля Д. Шостаковича», стр. 4).

Прелюдия № 18, f-moll, скерцозно обыгрывает весьма наивную тему. Иногда, правда не слишком часто, эта скерцозность принимает довольно острые формы (особенно вследствие гармонических изощрений), и тогда образ из добродушной шутки превращается в саркастическую пародию. Все это вызвало несколько двойственное отношение к прелюдии, рассматривавшейся даже как формалистическое творение¹. Такая крайняя точка зрения не обоснована, хотя известные элементы механичности и рассудочности в характере изложения материала и дают себя знать.

Композитор применяет здесь — внешне несколько формально, а по существу очень свободно — прием канонического проведения главного тематизма. Но надо сказать, что уже тут им проводится принцип, типичный для последующих его использований полифонических приемов: рисунок темы в стадии экспонирования, сохранение этого рисунка в горизонтальном движении для композитора важнее вертикали, или, иначе говоря, внутренняя сущность темы обуславливает логику движения голосов.

Так, тема в респосте не подвергается никаким изменениям, невзирая на остроту возникающих диссонансов между нею и темой в пропосте². Язык прелюдии и вообще «смел». Так, например, кадансы ее содержат черты бифункциональности (доминантовый бас и квинтсекстаккорд второй ступени).

Прелюдия № 19, Es-dur — светлая, как будто сочиненная для кларнета, инструментальная песнь гондоль-

¹ См., например, статью А. А. Николаева «Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича». «Вопросы музыкознания», том II, стр. 117.

² На эту сторону полифонии Шостаковича неоднократно обращалось внимание в нашем музыкознании (в частности, в лекциях А. Н. Должанского в Ленинграде).

ера. Композитор выдерживает баркарольный размер в $\frac{6}{8}$, характер аккомпанемента, подражающий мерному покачиванию лодки, веселым ударам или всплескам волн. Ее мелодика напевна и очень свежа, так же как и ладогармонический фон. Продолжая в отношении фактуры традиции Мендельсона в его «Песнях венецианского гондольера» (отчасти Шопена и Чайковского), Шостакович сумел так обновить жанр, так творчески осовременить его, что пьеса отнюдь не воспринимается как стилизация (ни под итальянскую старину, ни под стиль XIX века).

Прелюдия завершается полным успокоением (тоническим трезвучием после тонического же органного пункта). Ее положение между восемнадцатой и двадцатой прелюдиями, с точки зрения цикла, очень органично, ибо создает разрядку напряжения. Это одна из лучших пьес цикла.

Прелюдия № 20, с-moll — весьма многосоставна по образному содержанию: здесь и яростная неистовость, патетика протеста, традиции романтической горячности, и, с другой стороны, черты жесткости в языке, фактуре, гармонии. Прелюдия так усложнена альтерациями, что ее лад приближается к хроматическому; особенно упорно подается понижение пятой ступени, альтерируемой даже на сильных долях тонического каданса (!), например в такте 4, что несколько связывает ее ладовую организацию с локрийской.

В среднем разделе прелюдии намечается поступенное движение гармонии, «смывающее» функциональные зависимости, но усиливающее чувство напора, нагнетания.

По-видимому, в языке прелюдии содержатся скрытые черты, связывающие ее с «музыкальным миром» первой сонаты, второй симфонии. Это — в какой-то сте-

пени воспроизведение тех же образов «напряженного динамизма», но уже на новом творческом этапе.

Прелюдия № 21, B-dur, еще больше лишена непосредственности, нередко рассудочна. Правда, в ней нет столь тяжких нагромождений, как в предыдущей, но эмоциональный накал отсутствует. Скерцозность прелюдии внешняя, чисто фактурная.

Тематизм бледен и не запоминается без «принуждения». Пожалуй, эта прелюдия — наиболее слабая.

Тем ярче воспринимается на фоне предшествующих двух прелюдий — пьес, «проходящих» в цикле — прелюдия № 22, g-moll, вдохновенная и поэтичная. Это — мечта, раздумье. Здесь привлекает глубина образа, его проникновенность. Мысль течет сосредоточенно, в темпе Adagio. Эмоции сдержанны, сурово строги, облагорожены. Это образец лирического стиля Шостаковича, основанного на плавном двухголосии. Где-то в далеких жанровых истоках пьесы — медленные вальсы Чайковского. Здесь много «грустного раздумья», но нет «тоскливых» эмоций, больше размышления о чувстве, чем самого чувства. Завершение прелюдии привлекает глубиной.

Произведение строится в значительной степени по принципу свободной композиции, форма — период, в котором все время как бы «ищется», но не «находится» ускользающая тоника. Это — интересный случай, заслуживающий разбора.

Первый раздел (такты 1—17) состоит из прерывистых, коротких фраз на основе свободно развивающейся неквадратной мелодии, изложенной в обнаженном двухголосии. Господствует тональная неустойчивость (даже в заключительном кадансе — увеличенное трезвучие).

Второй раздел (такты 18—29) — разработочного ха-

рактера с дальними модуляциями и подготовкой основной тоники.

Третий раздел (такты 30—38) — тоническая реприза, как обычно в прелюдиях Шостаковича, краткая. Здесь и своего рода кульминация прелюдии (такты 36—38) на четырех настороженно сумрачных аккордах *pianissimo*.

Наконец, кода (такты 39—46) обобщает характер тематизма, обнажает переменную ладовую особенность натурального *g-moll* прелюдии (пониженная октава *соль-бемоль*, такт 39, уже встречавшаяся в открытом виде в тактах 32 и 34 в энгармонических записях *фадиеза*) и утверждает со всей четкостью *соль-минорную* тоничность в заключении. Такова структурная «схема».

И все же принцип непрерывного развития тематического материала разрушает чистоту и определенность строения, приближает форму к свободной, сквозной. Тем более, что каждый «шов» раздела (см. такты 18 и 30) «стирается» переменным метром.

По сосредоточенности раздумья это *Adagio* прелюдии в известном смысле предвосхищает *Largo* средней части второй сонаты.

Прелюдия № 23, *F-dur*, поначалу представляется этюдом, построенным на триольных фигурах, обыгрывающих необычную интервалику ноны. Однако умеренный, сдержанный темп прелюдии исключает ее чисто «виртуозное» осмысление. Тем более, что и почти неизменный в прелюдии динамический уровень *piano* (за исключением нескольких тактов *crescendo*, подводящих к кульминации в коде на *B-dur*'ном трезвучии), а также тонический органичный пункт в завершении (с ремарками *diminuendo* и *morendo*) подчеркивают мягкий и спокойный дух всей пьесы в целом.

В архитектонике циклического целого эта предпоследняя прелюдия занимает положение своеобразного

предыкта к острой и впечатляющей прелюдии d-moll, эффектно завершающей всю прелюдийную цепь.

Прелюдия № 24, d-moll — блестящий образец скерцозности прокофьевского толка. В пародийном гавотном ритме на основе остро модернизированной мелодии классицизма Шостакович создал характерную и современную пьесу, синтезирующую легкожанровость и камерность в форме фортепианной прелюдии¹.

В то же время в пьесе и много традиционного, показывающего органическое освоение композитором классической музыкальной культуры.

Наибольшую спорность вызывала обширная (восемнадцатитактовая) кода прелюдии, в конце которой как маленькое дополнение появляется еще и «собственно кода» на основном тематическом материале. Эта развитая кода и действительно несколько необычна после ясной простой двучастности с расширенным и варьированно повторенным вторым предложением. Ее нельзя рассматривать как простое «экспериментирование» композитора, «сочетание явно несочетаемого», как отмечалось в печати². С этим согласиться нельзя. Прелюдия органично сочетает разностильные элементы, и в этой пьесе, как и в ряде других прелюдий цикла, можно ус-

¹ И. И. Мартынов даже отмечал, что «...здесь без труда прослеживаются связи с тембрами и ритмами джаза» (И. Мартынов. Д. Д. Шостакович, стр. 40).

² «В прелюдии ре минор,— писал А. А. Соловцов,— он как будто задает себе вопрос: а что получится, если к Прокофьеву добавить немного Шопена? И вот, в колючие, чисто прокофьевские гавотные ритмы врывается эпизод, который кажется слегка модернизированным отрывком шопеновского этюда» (А. А. Соловцов. Фортепианная музыка. Сб. «Очерки советского музыкального творчества», стр. 179),

лышать образную цельность, единство замысла и воплощения.

Кстати, здесь едва ли не наиболее наглядно проявился один из важнейших принципов ладогармонического языка Шостаковича, принцип, неизменно и настойчиво оформлявшийся в цикле прелюдий, — мы говорим о специфически шостаковичевском единстве и своеобразно трактуемой связи «одноименных» тональностей (в данном примере — d-moll, D-dur и es-moll) или, точнее, — о расширении понятия «одноименные тональности».

Нельзя не отметить и того, что как первая прелюдия, открывающая цикл, так и двадцать четвертая, завершающая его, развивают в первую очередь прокофьевские традиции (первая пьеса — лирическую, последняя — скерцозную). Это знаменательно и показательно. Это еще раз демонстрирует тот факт, что различия фортепианного мышления композиторов столь же явны, как и черты общности и близости между ними. И мы встретимся с этим еще не раз.

В данной главе акцентировалось внимание читателя на значительности и важности в творчестве Шостаковича цикла Двадцати четырех прелюдий ор. 34. Мы пытались доказать наличие в них существенных предвосхищений его дальнейшего музыкального языка. В этом отношении цикл ор. 34 возможно, играет ту же роль, что и четвертая симфония в симфонизме Шостаковича. Правильность указанных положений подтверждает и первый фортепианный концерт, написанный почти в то же время.

Первый фортепианный концерт Шостаковича c-moll в четырех частях — произведение значительное. Тем более обидно, что оно не получило своевременной правильной оценки ни со стороны слушателей, ни в печати. Делая акценты на элементах эклектики, легкожанровости и несочетаемости как образов, так и тем, критика соверша-

ла ту же ошибку принципиального характера, что и в отношении Двадцати четырех прелюдий: непонимание органического единства этой пестроты в данном, заново создаваемом стиле¹.

Критика недооценила и демократизм новых художественных тенденций Шостаковича, усматривая в его письме, главным образом, черты эпатажа, эксцентрики, пародийности, нигилизма.

Подробно написав обо всем этом в связи с анализом Двадцати четырех прелюдий, мы не будем продолжать полемику и здесь. Отметим лишь, что необходимость эстетического переосмысления самого музыкального материала концерта и переоценки произведения в целом очевидна.

Первый фортепианный концерт Шостаковича действительно очень необычен. Одно экстравагантное сочетание фортепиано и трубы как солирующих инструментов, с одной стороны, и смычкового квинтета — с другой, не могло не вызывать удивления. Не случайно восприятие этого произведения ассоциировалось то с концертами Баха, то с музыкой Хиндемита, Пуленка и Мийо или Стравинского (фортепианный концерт); в его образах и приемах выражения усматривалась общность то с неоклассицизмом, то с типично малеровскими приемами отражения уличных интонаций, а порой и с эксцентрикой музыкального урбанизма. Кроме того, в языке шостаковичевского концерта без труда угадывались великолепные достижения трех прокофьевских фортепианных концертов, к тому времени уже получивших признание.

¹ См.: А. А. Соловцов. Фортепианная музыка. Сб. «Очерки советского музыкального творчества», стр. 180; Л. Данилевич. Д. Шостакович. М., «Советский композитор», 1958, стр. 44; Его же. Наш современник. М., «Музыка», 1965, стр. 43; И. И. Мартынов. Д. Шостакович. М., «Советская Россия», 1962, стр. 17.

Однако концерт Шостаковича характеризуется прежде всего не влияниями и заимствованиями, как «принято» полагать, потому что они в нем заметнее всего, а огромной самобытностью, переплавляющей в своеобразный, еще доселе небывалый сплав самые разнородные элементы музыкального языка. И если в цикле прелюдий Шостакович мог в силу закономерностей самого жанра сборника многие разностильные образы лишь сопоставлять и через сопоставление объединять друг с другом, то в концерте он вынужден был искать новых путей единения и синтезирования, искать новых способов цементирования содержания и формы монументального сочинения.

В идейной направленности концерта Шостаковича несомненно присутствуют черты остро задорной полемичности. Можно сказать, что творческий пафос первого фортепианного концерта заключался (так же как и в первом концерте Прокофьева) в декларировании нового и самобытного фортепианного мышления (именно самобытного, несмотря на заимствования, ассоциации и даже «цитаты!»). Декларация была исключительно талантлива и чрезвычайно дерзка. И ее «эпатажность» должна быть в значительной степени отнесена именно на счет полемической остроты высказывания, на счет стремления «бросить вызов», «огорошить» новизной и неожиданностями и тем самым сломить сопротивление музыкальных консерваторов, стремящихся во что бы то ни стало развивать искусство, только исходя из застывших канонов прошлого. Как все это напоминает принципы раннего прокофьевского письма!

Однако сама новизна шостаковичевского концерта, так же как и основа полемичности его, существенно отличается от прокофьевских новизны и полемичности. Если у Прокофьева основа новаторства сводилась по преимуществу к новому фортепианному языку и пианиз-

му, то у Шостаковича — к небывалой широте интонационного поля, к смелости сопоставлений и сочетаний разностильных и разножанровых элементов, к опыту внедрения в сферу строгой камерности бытующих интонаций и бытующих форм легкой и массовой музыки. С другой стороны, в концерте вызывающе отсутствовал ряд привычных, особенно романтических, свойств и признаков концертного жанра — виртуозная пышность, приподнятость.

Все такие искания в широчайшей сфере разнообразных интонаций и жанрово-стилистических контрастов являлись следствием настойчивого творческого стремления композитора проложить новые музыкальные пути¹.

Если концерт Шостаковича можно дать лишь очень условное весьма обобщающее позитивное определение, как образа юности или как выражение гротескно-сатирического начала, то более конкретное «негативное» дать можно: он антиромантичен, решительно противостоит листовскому и рахманиновскому концертным стилям. Об этом говорит и трактовка фортепианной партии, «...продиктованная скорее требованиями доклассического периода, чем индивидуалистическим принципом соль-

¹ Эти поиски завершились четвертой симфонией (1935—1936), которая подытоживала труднейший этап формирования новых средств выразительности в музыке Шостаковича. Именно это произведение было, с одной стороны, еще полно всевозможных парадоксально-сочетающихся напластований, а с другой — основой и зерном того нового стилистического единства, которое вызревало в прелюдиях и в концерте и воплотилось уже в «очищенном» виде лишь в пятой симфонии 1937 года. Но, чтобы понять четвертую симфонию как широкое интонационное поле для будущего творчества композитора, надо до конца уяснить все предшествующие противоречия его творческих поисков и среди них — как одно из важнейших звеньев — первый фортепианный концерт.

ного концерта»¹; и оркестровый состав, напоминающий, с одной стороны концерты эпохи барокко и, в частности, баховский оркестр², а с другой — неоклассицистский оркестр Стравинского³; и склонность к скупой, графической фактуре, избегающей декоративной помпезности (влияние прокофьевского пианизма!); и нередкое отсутствие регистровой заполненности (так же как и длительных педальных звучаний) или виртуозности в духе Паганини, Листа, Брамса; и откровенность ассоциаций с Бетховеном (с начальной интонацией «Аппассионаты» или с основным мотивом рондо ор. 129, широко известным под названием «Ярость по поводу потерянного гроша»), «открытое» цитирование Гайдна (сонаты D-dur), подражание баховскому канону; и использование элементов оперетты, джаза, городской легкожанровой песни...

При всей разнохарактерности музыки концерта, она прежде всего и принципиально антагонистична виртуозно-романтическому пафосу, последовательно и настойчиво «снижает» жанр и весь дух произведения, демократизируя его и приближая к бытовому музицированию. Ведь даже использованные в концерте «аппассионатные» эпизоды (и по тематизму и по характеру) тут же снижаются дальнейшими сопоставлениями подчеркнуто контрастного типа, вплоть до интонаций песенки «Цыпленок жареный!» В этом «принципе снижения» уже сказывается определенная эстетическая последователь-

¹ А. А. Соловцов. Фортепианная музыка. Сб. «Очерки советского музыкального творчества», стр. 179.

² Вспомним, что оркестр, например, си-минорной сюиты Баха состоял из смычковых, чембало и одного духового солирующего инструмента — аналогия почти полная!

³ В концерте Стравинского для фортепиано и духовых (1924) из струнных наличествует только контрабас (то есть состав как бы «противоположный» по отношению к концерту Шостаковича); в музыке — множество ассоциаций с Бахом и Генделем.

ность, направленность, концепционное единство концертного целого, так же как и общая, хоть и самостоятельно претворенная зависимость от малеровских тенденций к широкой общительности музыкального материала. Эти малеровские влияния в творчестве Шостаковича были особенно сильны в период, охватывающий отрезок времени от создания Двадцати четырех прелюдий для фортепиано до четвертой симфонии включительно.

И не случайно этот же период интенсивной кристаллизации и формирования нового музыкального стиля и языка (с 1932 года) совпадает с временем известного отхода композитора от работы в театре и в кино, временем относительно большего сосредоточения его на чисто инструментальных жанрах (камерных и симфонических).

Однако, устанавливая со всей несомненностью антиромантический характер первого фортепианного концерта Шостаковича, мы отнюдь не склонны отрицать в нем наличия творчески преломленных традиций русского фортепианного концерта. Ведь эти традиции также развивались в своеобразном направлении, во многом не схожем с западноевропейским романтизмом¹. Правда, не следует преувеличивать значения преемственности традиций русской музыки в концерте, ибо понастоящему заметны в нем лишь воздействия Прокофьева; но не следует их и полностью отрицать. Ведь творчество Мусоргского и Бородина, Римского-Корсакова и Чайковского, музыка Прокофьева и раннего Стравинско-

¹ На это указывает И. И. Мартынов: «Черты преемственности с русской классикой в родстве с Чайковским (вторая часть, ее октавные нарастания в особенности), Рахманиновым (развитие главной темы первой части), Глазуновым (заключительное проведение той же темы, напоминающее аналогичный эпизод из его известного в-то:!!'ного концерта), наконец — близость к пианистическому стилю Прокофьева» (И. Мартынов. Д. Д. Шостакович, стр. 37).

го, русская народная песенность и русская революционная песня оказывали все возрастающее влияние на творчество Шостаковича. Начало этих влияний уже относительно заметно в цикле восьми ранних прелюдий и «Фантастических танцев», а затем — в Двадцати четырех прелюдиях и виолончельной сонате, с ее явными воздействиями искусства Бородина и Прокофьева, то есть в произведениях 20-х и первой половины 30-х годов. В концерте эти влияния несколько ослабевают, но не исчезают. Вернее, они заслоняются многими иными, более явными, о которых мы уже говорили выше.

Если партия фортепиано в концерте относительно камерна, то партия трубы широко развита и в ряде моментов даже виртуозно трактована.

В концерте четыре части: первая — строго классическая по строению — в форме сонатного аллегро и с выдержанной схемой обычных тональных взаимоотношений; вторая — в духе медленного вальса, представляющая собой большой лирический «оазис», контрастирующий с крайними частями; третья — носящая характер, с одной стороны, интермеццо, а с другой — введения к финалу; и, наконец, четвертая — по-своему блестящий, бурный и по-прокофьевски «озорной» финал с сольной фортепианной каденцией перед заключительным разделом.

Первая часть (*Allegretto*) отличается сжатостью изложения материала. Главная партия (с-moll) — строгая, сосредоточенная, эпически значительная, с широким развитием тематизма:





Начальная интонация ее, как уже говорилось, открыто ассоциируется с первой же интонацией главной партии первой части бетховенской «Аппассионаты»¹. Однако в дальнейшем развитии темы появляются типично шостаковичевские неожиданные ходы, гармонические сдвиги.

После короткой связки на плавных аккордах струнных начинается (цифра 6²) разнообразная по рисунку побочная партия (Es-dur):

11 Allegro vivace $\text{♩} = 150$

f *marcatissimo*

pp

¹ Характерно (и не случайно), что одна из «Сатир» Шостаковича («Крейцера соната») также начинается с «подлинной» цитаты из скрипичной сонаты Бетховена.

² Цифры и темповые обозначения указываются по изданию для двух фортепиано в авторском переложении. М., Музгиз, 1934.



Она подвижна и активна и таит в себе черты лукавства и иронии. В ее основе два мотива: бойкий и четкий (*marcatissimo*), даже несколько фанфарный, с неожиданным продолжением в стиле так называемых «общих форм» полифонического развития, и второй — подчеркнуто легковесный, порхающий, чуть пародирующий канканную танцевальность. На цифре 8 этот второй мотив оформляется в тематически самостоятельное соло трубы. В столкновении камерной «аппассионатности» главной партии и «опереточной» лирики побочной — контрастно-драматическое зерно экспозиции. Это та же линия сочетания разножанровых элементов, что и в цикле Двадцать четыре прелюдии, а кроме того, еще и опыт, связанный с выходом из круга ограниченных привычных рамок виртуозно-концертной формы¹.

«Я хочу отвоевать законное право на смех в так называемой «серьезной музыке»², — говорил Шостакович в статье «Счастье познания».

¹ В творчестве советских композиторов эти тенденции выхода за камерные рамки получили дальнейшее развитие в двух фортепианных концертах Р. К. Щедрина, Т. Н. Хренникова (скрипичный) и др.

² Газета «Советское искусство» от 5 ноября 1934 года.

Краткая заключительная партия (цифра 10) по своей тематической сущности родственна первому мотиву побочной, но по характеру изложения выдерживается в строгом классическом духе, то есть в духе главной партии. Так создается подытоживающее развитие, напоминающее о силе интеллектуального начала в творческом методе автора.

Разработка начинается постепенно (несколько более определено — с цифры 11). Она динамична, со значительным использованием моторных элементов. Мелодика главной партии хроматически изламывается на фоне автоматических, остигатных «формул» повторного движения в басах.

Стремительный бег музыки всего разработочного раздела подводит к кульминационно мощному (на двух forte) проведению темы побочной партии. Но на спаде кульминации звучит в басах начальная фраза главной партии (за два такта до цифры 16).

После этого наступает исходная тональность *c-moll* и реприза. Здесь главная партия сжимается — почти точно повторяется ее второе оркестровое проведение в экспозиции. Затем — варьированное изложение побочной партии, в которой опущен первый, фанфарно-трезвучный мотив, но очень широко развит более легкомысленный второй (см. Allegro после цифры 18), перенесенный в тональность *H-dur*.

Кода (цифра 23) невелика и спокойна по характеру; она вновь возвращается к материалу углубленно повествовательных, начальных интонаций главной партии.

Такова схема построения первой части концерта, сочетающей ряд традиционных черт концертного письма — главным образом в сфере формы — с вызывающе новыми чертами — преимущественно в сфере тематизма. При первом прослушивании все это неизбежно создавало впечатление экстравагантности...

Вторая часть (Lento) — поэтический, медленный вальс:

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of three systems of music. The first system is marked with a piano dynamic 'p' and 'espr.' (espressivo). The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 76 beats (♩ = 76). The time signature is 3/4. The score is written for two staves (treble and bass clef). The first system shows a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The second and third systems continue the piece with similar melodic and harmonic patterns.

В его истоках нетрудно уловить, с одной стороны, вальсовые образы Чайковского (например, «Сентиментального вальса»), а с другой — легкожанровую образность вальсов-бостонов.

Мягкая и нежная лирика его исполнена задушевности, общительной непосредственности высказывания, но не лишена и черт пародированной банальности (например, чувствительный оборот кантилены фортепианного соло с задержанием и замиранием на фермате — см. такт, предшествующий цифре 27). Основное настроение — элегическое. Лад и тональность — фригийский e-moll. Форма — трехчастная с сильно контрастирующим средним разделом.

Первая тема у оркестра начинается просто и сдержанно. Но далее она ладогармонически обостряется внезапными отклонениями и блужданиями по тональностям (на протяжении одного только предложения сменяются аккорды из B-dur, H-dur, h-moll, Des-dur). Перед началом вступления фортепианной партии происходит такой же резкий сдвиг из Des-dur в d-moll. Все это осовременивает традиционную вальсовость, обновляет и освежает ее. Далее (после цифры 27) типично танцевальная фактура сменяется линейным двухголосием, лирическая мелодия как бы входит в связь с нейтрально звучащими секстами басового голоса. Потом (за два такта до цифры 29) вновь появляется вальсовая фактура, но вскоре сменяется двухголосием в резко сопоставленных (на две — четыре октавы!) регистрах. Композитор настойчиво воплощает принцип сталкивания, а иногда и синтезирования гомофонных и полифонических приемов письма.

Кульминационный момент — звучание «перевернутой» интонации главной партии первой части (см. эпизод на двух forte, ritenuto, Appassionato — цифра 30). После него постепенно разворачивается драматически страстный (по существу, романтический) музыкальный материал среднего раздела, резко контрастирующий общему духу всей второй части. Очень поэтично раскрывается на мягких звучаниях струнных подход к репризе, а далее и сама реприза (цифра 34). Ее начинает трубное соло с сурдиной, обнаруживая композиторскую чуткость к инструментальным тембрам. Первая тема вальса излагается здесь со всей полнотой лирических чувств, а в завершении обогащается мелодическим подголоском виолончели и, наконец, истаивает в верхних регистрах.

Третья часть (Moderato) вступает аттасса. Это небольшое, свободно изложенное интермеццо в простой

трехчастной форме — неторопливое, спокойное, служащее как бы переходом от поэзии второй части к заметно выраженным чертам моторики четвертой. Есть в ней и черты сурового раздумья. Она начинается с длинного соло фортепианной партии, построенного на графических приемах имитационного прелюдирования. Далее — короткий эпизод в оркестре на теме сосредоточенного марша (после цифры 41). Здесь есть нечто от революционной песенности, с героической тематикой (есть и ассоциация с темой главной партии первой части). А затем вновь фигурационное прелюдирование. Труба в этой части молчит.

Четвертая часть — жизнерадостный, скерцозный финал, вызывавший наибольшее количество споров и противоречивых оценок. Множество разностильных и разнохарактерных тем его, частая смена эпизодов, создающая впечатление импровизационной растрепанности, обильная галопирующая и дух гротескового пародирования — все это вместе вносит в музыку последней части концерта черты опереточности и джазовости¹.

Финал концерта, несмотря на кажущуюся с первого взгляда хаотичность последования многообразного ма-

¹ «Финал, с его заразительной веселостью, гротескностью и нарочито банальными темами, порождает противоречивые впечатления: композитор как бы стремится разуверить слушателей в серьезности своих художественных намерений, в подлинности чувств, выраженных в предыдущих частях концерта, — пишет А. А. Николаев. — [...] В итоге складывается впечатление, что весь концерт не что иное, как опыт сатирического высмеивания отдельных сторон жизни средствами музыкального искусства [...]. Ощущается родственность художественных намерений Шостаковича колючему юмору Маяковского, в частности его «Бане», «Клопу». Если рассматривать концерт под этим углом зрения, то созданные композитором образы, при всей их парадоксальности, обретают известный смысл и эстетическое оправдание» (А. А. Николаев. Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича. «Вопросы музыкознания». Ежегодник, том II, стр. 118—119).

териала, представляет собой относительно четкую форму сонатного аллегро с эпизодом в разработке. Реприза повторяет, хоть и в новом порядке, почти весь тематический материал экспозиции. Таким образом, пестрый тематизм финала крепко организован композитором. Мы не будем подробно анализировать весь тематический материал финала, но укажем на наиболее важные и характерные его моменты, в особенности из экспозиции.

Начало четвертой части открыто продолжает традиции венских классиков. Здесь — простота, ясность, легкость, прозрачность (чисто гайдновское вступление, а затем главная партия в моцартовском духе). Однако в ладогармоническом отношении Шостакович чуть заметно вносит индивидуальные, типичные для него коррективы — вводит в минорную тему интонации из одноименного мажора.

Второй мотив главной партии (такт за цифрой 46) ассоциируется с начальным мотивом бетховенского рондо ор. 129 (ход по звукам трезвучия вверх, чуть видоизмененный ритмически). Впоследствии мы еще встретимся с ним. Далее в партии фортепиано возникает танцевальное движение на фоне гитарного аккомпанемента в оркестре (опять новый по жанру материал! — см. цифру 50). А после фигурационной связки — вновь возвращение к эпохе венского классицизма: труба соло интонирует почти цитатно широко распространенный мотив из сонаты D-dur Гайдна (такт 7 после цифры 51), перенесенный в тональность Fis-dur.

Начинается побочная партия (затакт после цифры 52). Экстравагантный мотив ее фортепианного соло по своему характеру отдаленно напоминает мотив «Юмористического скерцо» ор. 12 № 9 Прокофьева (Скерцо для четырех фаготов). Пародийность образа и здесь и там создается прыжками и странными интона-

циями. Впрочем, значительно более быстрый темп у Шостаковича, по сравнению с Прокофьевым, заметно видоизменяет образную осмысленность этого мотива.

Мы сознательно указываем на все возникающие ассоциации — и прочные, и шаткие, — чтобы дать представление о принципиальном характере их образования, о последовательной системе разнопластного интонирования, столь смело и столь открыто применяемой композитором (и при том композитором с удивительной способностью к индивидуально-неповторимому и первоначальному тематизму).

Второй мотив побочной партии проводится у виолончелей и контрабасов (такт 2 после цифры 53). Его корни — в пародийно обыгранной мещанской интонации городских окраин, интонации, сильно отдающей одесским песенно-блатным жаргоном. В первые годы революции на этот мотив распевались и песенки с революционными текстами (обычное явление, аналогичное, скажем, красноармейской песне «Смело мы в бой пойдем», распевавшейся на мотив мещанской «Белой акации»).

Заключительная партия (такт 3 после цифры 56) написана в жанре быстрого (Presto) галопа, причем уже соло трубы (цифра 58) гротесково обыгрывает несколько джазовый, синкопированный мотив. Здесь характерны доминантовые цепочки в качестве фона (цифра 59). Экспозиция завершается, и после краткой связки (с цифры 60) начинается разработка (в начале первого мотива главной партии, а потом ее второго — «рондово-го» — мотива).

Вкрапленный в разработку эпизод (цифра 63) с мелодией трубы носит оттенок джазовой фривольности (особенно в фортепианном аккорде fortissimo в такте 10 после цифры 63). Строение темы эпизода заслуживает

внимания. По существу, это новый тематизм, но он же интонационно связан и с первым мотивом главной партии финала (ход вверх первых четырех шестнадцатых). Мы обращаем внимание на этот момент, ибо и в тематической, но не тональной¹ репризе, наступающей с *Allegro con brio* после цифры 66, очень любопытно используются интонационные связи: первая часть темы обыгрывает материал из эпизода, а дальнейшее — собственно тему из главной партии финала (и фактура из главной партии). Все это не случайно. Ведь эпизод в разработке обычно занимает место, близкое к середине, и после него вновь звучит материал разработочного отдела. А здесь композитор сопоставляет в качестве соприкасающихся друг с другом (как помещенных рядом) эпизод разработки и репризу. Момент необычный с конструктивной точки зрения. И это обязывает к нахождению новых приемов тематической связи.

Развертывающийся далее большой оркестровый канон в традиционно полифоническом стиле (с цифры 68) подводит к фортепианной каденции. Его интонационным зерном является мотив, напоминающий первичное тематическое образование в упоминавшемся бетховенском рондо (то есть опять-таки второй мотив главной партии финала). Теперь мы видим, какое большое значение он имеет в разработочном процессе. Ведь и обширная фортепианная каденция (после цифры 71) развивает поначалу те же интонации². Но вскоре в басах опять акцентируется пародийная песенка второго мотива побочной партии (здесь она звучит особенно разухабисто, даже чуть в стиле известной «кучерской пляски» Стравин-

¹ Тональность экспозиции наступает лишь через несколько тактов.

² Вспомним, что в репризе побочная партия отсутствовала, и таким образом каденция как бы «возмещает» этот «пробел».

ского). Темп ускоряется. Реприза переходит в заключительную партию и коду (Presto). Звучат фокстротные ритмы с синкопами. Концерт завершается фанфарами труб не без озорной экстравагантности.

Надо верно понять развлекательность концерта. Ее корни и ее основная значимость не в легкомыслии, не в отказе автора от больших идей и задач музыкального искусства, а в стремлении расширить интонационную сферу, расширить слушательскую аудиторию. Это — итог размышлений композитора о праве так называемой «легкой музыки» на «большую жизнь».

«Что считать человеческой эмоцией? — писал Шостакович в анализируемый нами период творчества. — Неужели только лирику, только печаль, только трагедию? Разве смех не имеет право на этот благородный титул?»¹.

И в этом — важная черта новаторской смелости самого произведения. Ибо концерт не только развлекателен, но и демократичен, а еще точнее говоря, — демократично сатиричен, представляя собой одно из тех звеньев сатирической линии творчества Шостаковича, которая, начавшись в опере «Нос», прошла, хоть и боковой стороной, но вдохновенно, в опере «Катерина Измайлова» и вновь возродилась в его произведении «Сатиры» на слова Саши Черного (с подзаголовком «Из прошлого») и в недавних «зарисовках» для голоса с фортепиано «Из „Крокодила“».

Во всяком случае, с сухостью и надуманностью произведений типа большинства пьес из цикла «Афоризмы» композитор порывает здесь окончательно.

¹ Д. Шостакович. Счастье познания. «Советское искусство» от 5 ноября 1934 года.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Вторая соната, ор. 61¹

Сочинением первого фортепианного концерта Шостакович завершил определенный этап своего фортепианного творчества. В дальнейшем он целых десять лет не возвращался к фортепианному жанру².

За это десятилетие Шостакович превратился в действительного художника-борца, в яростного врага фашистского человеконенавистничества, в патриота социалистической родины. Путь от не везде достаточно организованной по форме и во многом экспериментальной (хоть и исключительно вдохновенной) четвертой симфонии к последовательно направленной, идейно целеустремленной и мастерски совершенной седьмой («Ленинградской») можно сопоставить с путем разви-

¹ В изданиях второй сонаты помечен опус 64, однако, согласно указанию автора, следует относить ее к опусу 61.

² За это время (с 1933 по 1942 год) композитор создает ряд выдающихся произведений: в 1934 году — сонату для виолончели и фортепиано, в 1935—1936 годах — четвертую симфонию, в 1937-м — пятую симфонию, в 1938-м — первый струнный квартет, в 1939-м — шестую симфонию, в 1940-м — квинтет для струнных и фортепиано, в 1941-м — седьмую симфонию. Кроме того, им были написаны балет «Светлый ручей», музыка для множества кинокартин и театральных пьес, цикл «пушкинских романсов», а также сделана инструменталка оперы Мусоргского «Борис Годунов».

тия искусства нашей Родины от начала 30-х годов к началу 40-х, ко все большей собранности, гражданственности, суровой углубленности.

В творчестве Шостаковича прочно складывается характерный для всего его облика художника-мыслителя и художника-гражданина стиль удивительно логического музыкального письма с последовательным, интенсивным развитием. Определяющими чертами его произведений становятся глубокая внутренняя конфликтность, огромные пласты наэлектризованных нарастающих, длительные эпизоды сосредоточенного раздумья, грандиозные кульминации и издали подготовленные взрывы. Это стиль подлинно симфонического творчества не только по жанру и форме, но и по языку — стиль «внутреннего» симфонизма, симфонизма самого музыкального мышления композитора, который пронизывает всю его музыку (даже в сфере камерного письма), становясь одним из ее отличительных признаков. Теперь в крутых поворотах и неожиданных изломах его мелодики, в интонационных «блужданиях» ее, в особенностях речитативно-инструментального тематизма нет ничего экстравагантного, ничего полемически нарочитого. Все оправдано идеей целостного замысла.

Иным стало и новаторство композитора, его творческий поиск. Еще через десять лет — в 1952 году — Шостакович публицистически оформил свои новые эстетические взгляды, в тот период еще не до конца осознанные, хотя и интуитивно воплощаемые, как это часто бывает у художников, в творчестве:

«Композиторское новаторство мне теперь представляется как понятие, прежде всего, идейно-художественное, а не внешне формальное [...] Новаторство реалистическое, творческое, идейное, направленное не к внешнему оригинальничанью, а к наилучшему правдивому раскрытию новых образов, рождаемых нашей

современностью, — благодарная и важная задача, стоящая перед мастерами советской музыки»¹.

За годы рассматриваемого десятилетия творчество Шостаковича приобретает открыто общественный характер, становится важнейшим фактором прогрессивной, а подчас и непосредственной социально-политической художественной пропаганды. И при этом оно не только не теряет в глубине и содержательности, не только не уступает в специфике своей выразительности, но оттачивается и индивидуализируется в языке и приемах высказывания. Как бы творчество Шостаковича ни приближалось к конкретным историческим моментам (как, скажем, в «Ленинградской» симфонии), какой бы ни была степень плакатности его образов, они всегда художественно специфичны, всегда воздействуют особенностью музыкального искусства и никогда не превращаются в агитационный примитив, не совместимый с большой идейностью и психологической глубиной его художественных концепций.

Творчество Шостаковича отличалось во все времена удивительной многогранностью². Конфликтность, контрастность, «несопоставимость» жанров, форм, отдельных образов и даже просто приемов высказывания и средств выразительности, вообще типичные для Шостаковича, составили его новое стилистическое кредо, особенности его языка и манеру его почерка. Они в какой-то степени отражают остроту современных жизненных контрастов, масштаб противоречивой «раз-

¹ Д. Шостакович. По пути реализма и народности. «Советская музыка», 1952, № 11, стр. 11.

² Поражают, например, своей кажущейся «несопоставимостью» тяжелая, траурно-скорбная, сумрачная первая часть шестой симфонии (Largo) и созданный незадолго до того светлый, прозрачно воздушный первый квартет (начало 1939 года и середина 1938-го).

ноликости» ее. Следует ли после всего высказанного удивляться и тому, что Шостакович после грандиозной, исторически конкретной эпопеи седьмой симфонии написал относительно камерную, а кое в чем (вторая часть) даже интеллектуально «замкнутую» вторую фортепианную сонату?

А. А. Соловцов еще в 1947 году чутко отметил, что «предшественники второй сонаты — не только ранние фортепианные сочинения, но и квинтет, и пятая, шестая, седьмая симфонии. С ранними фортепианными сочинениями сонату сближает фортепианный стиль, по-прежнему лаконичный, опирающийся на долистовскую фортепианную литературу и новейшие «неоклассические» течения. С квинтетом и симфониями сонату роднит — помимо естественной общности музыкального языка — значительность и строгость мысли»¹.

Да, именно мысль, интеллектуальное начало во всей его значительности, глубине и страстности, ставшее важнейшей стороной творчества композитора, воплощено с особой ясностью и чистотой выражения в его второй фортепианной сонате. Таким образом, соната вполне «вписывается» в творчество Шостаковича тех лет. К тому же в музыкальном языке Шостаковича она многое непосредственно превосходит. Например, именно здесь зарождается столь важная в последующих произведениях монограммная попевка *d — es — c — h* (см. тему финала — такт 3, не считая затакта), становящаяся даже лейтмотивной в ряде важнейших творений композитора². Эта напряженная попевка органически сочетается с новыми ладами Шостаковича, и в частности с

¹ А. А. Соловцов. Фортепианная музыка. Сб. «Очерки советского музыкального творчества», стр. 186.

² См. завершение второй и особенно четвертой частей десятой симфонии, четвертый, пятый и восьмой квартеты, первые концерты для скрипки и виолончели.

характерными для них понижениями четвертой ступени в миноре, свойственными и финалу второй сонаты.

Однако хотелось бы углубить понимание этой тенденции интеллектуализма в творчестве Шостаковича, связав ее с общими историческими закономерностями и тенденциями искусства первой половины XX века в целом. Прежде всего, «повышенный интеллектуализм», философичность как одно из наиболее характерных устремлений искусства современности сказались во всех его видах, жанрах и формах уже в самом начале столетия (вернее, на рубеже веков). Литература и искусство уже в начале века (а впоследствии еще ярче) стремятся с большей настойчивостью, чем раньше, отражать не только события и факты, общественную и индивидуальную борьбу, но и жизнь самих идей, философские коллизии и мировоззренческие драмы, сугубо психологический аспект сложных перипетий в судьбах (и даже в самих душах) отдельных мыслящих субъектов. Философия и психология властно врываются в художественную литературу и искусство в качестве «самостийной» тематики, понятия и образы переходят друг в друга; художественное творчество пронизывается далекими и умозрительными ассоциациями и приобретает функцию не только выражать, но и как бы самостоятельно «размышлять» в пределах эмоционально-образной сферы. Оно ставит в качестве одной из первейших своих задач художественное постижение мира и воздействие на умы людей, «научается» раскрывать в себе уходящую вглубь и вдаль интеллектуальную перспективу¹.

¹ Таково искусство философской лирики в скульптуре Родена или в поэзии Рильке и Брюсова; «интеллектуальный роман» Томаса Манна, с его «познавательным аффектом» и «рассуждающей» повествовательностью, или «игра» остротой мысли в пьесах Бернарда Шоу; таков театр Брехта и Хикмета или театральная режиссура

Зародившись на рубеже веков, тенденция эта получила интенсивное развитие в первой половине XX столетия, раскрываясь то во вдохновенных, высокохудожественных и мудро размышляющих образцах литературы и искусства, то в односторонних гипертрофированно рассудочных и уже тем самым искривленных по отношению к художественной правде холодных и искусственных творениях. Но, так или иначе, тенденция эта стала характерной для самых различных видов и направлений современного художественного творчества, очевидно отражая некие общие закономерности в психологии интеллектуально развитого человека XX века (огромное воздействие фактора науки, развитие аналитических способностей, повышенная усложненность общественных отношений, подчас не сводящихся к простейшим социально-этическим формулам, отказ от всяческой априорности сознания и т. д.). Взяв от великого искусства прошлого такие великие образцы «художественного размышления», как монологи Гамлета или Ивана Карамазова, внутренний самоанализ Нехлюдова, Безу-

Мейерхольда, с их философической фантастикой, иллюзиями и аллегорическими условностями; или философско-аллегорические произведения Пикассо, в которых элементы художественного анализа и синтеза стали (порой чрезмерно!) уподобляться чисто логическому анализу и синтезу, ибо художник ставил своей задачей выразить не столько предмет, сколько мысль о нем, абстрагированную от конкретности «живописную формулу» его сущности; симфонизм Скрябина, с его тезисом «музыка жива мыслью»; живопись Врубеля, с ее сосредоточенной углубленностью и жгучей экспрессией мучительного раздумья. Таково же и высокоинтеллектуализированное творчество Стравинского или позднего Сезанна, тяготеющего к геометрическим абстракциям. Те же тенденции ярко проявляются и в творчестве Блока, представляющем собой по существу сплошное «страдание мысли» в условиях «страшного мира», и в поэзии Пастернака, явившей миру еще небывалый пафос ассоциативности метафорических связей, небывалый эмоциональный накал мысли и уже одним этим близкой искусству Шостаковича.

хова или Болконского, литература и искусство устремились к акцентуации и гипертрофии отражения именно этих сторон человеческого существования. Все это требовало нового «ритма воображения» от читателя, зрителя, слушателя. В поисках выражения «осердеченности мыслей» (В. Г. Белинский, К. С. Станиславский), «интеллектуализированности чувств» (Л. А. Мазель) создались новые формы «единения» гуманизма с интеллектуализмом, при которых идея как бы совпадает с личностью. Создались новые формы поэтического размышления в искусстве и опоэтизирования горячих, страстных идей. Причем нередко эти черты творчества находятся в удивительно плодотворном единстве. Например, у Шостаковича. Попытаемся в этом ракурсе рассмотреть его вторую фортепианную сонату (в особенности вторую часть).

Соната посвящена памяти любимого учителя Шостаковича профессора Леонида Владимировича Николаева, умершего в октябре 1942 года в эвакуации. Как и во втором трио ор. 67 (1944), посвященном памяти его близкого друга, музыковеда И. И. Соллертинского, Шостакович охвачен здесь эмоциями скорби, воспоминаниями и элегической тоской о годах молодости, раздумьями о тяжелой утрате¹.

Но хоть и в меньшей степени, чем в трио, далеко не одними личными моментами ограничивается содержание произведения. Раздумья композитора шире частной темы, охватываемой в сонате. В них — громадная сила философского обобщения, элементы того лиризма, который становится общезначимым, выходя за грань единичного и за пределы частного. Соната утвер-

¹ Вторая соната в некоторой степени предвосхищает одиннадцатый («реквиемный», 1966) квартет композитора.

ждает жанр интеллектуальной фортепианной лирики, суровой лирики раздумий и настойчиво проводит язык этого жанра через все три части сонатной формы. Именно в этом смысле соната рационалистична, и аскетизм ее фортепианной фактуры вполне соответствует такого рода сосредоточенной суровости ее образов. Соната утверждает органический синтез эпического и драматического начал в творчестве композитора. Для нее характерно сочетание принципов вариационности и разработанности. Лаконичность фактуры компенсируется богатством полифонии, яркостью регистровых контрастов.

Первая часть (*Allegretto*) — динамичная, взволнованная, с активным развертыванием тем. Главная партия волевая и действенная, хоть и не выходящая за пределы сугубо камерного стиля, написана в *h-moll* с пониженной восьмой ступенью¹. Она излагается на фоне непрерывно развивающегося фигурационного сопровождения в несколько линейной манере и носит в целом графичный, необахианский характер:



¹ В ней встречается (см., например, такты 7 и 8) тоническая гармония, объединяющая *си* и *си-бемоль* и образующая увеличенную приму или уменьшенную октаву. Вспомним начало главной партии первой части пятой симфонии, также с понижением восьмой ступени — исключительно выразительной альтерацией. Этот момент — нередкий у Шостаковича — очень важен в ладогармоническом отношении, ибо он устанавливает принцип «несмыкания» октав, расщепления ступеней.

В то же время, в ее пунктированном интонационном зародыше (*ре-фа — соль-ля*) можно уловить черты отдаленного внешнего сходства с темой побочной партии первой части «Неоконченной симфонии» Шуберта, проводимой в том же «виолончельном тембре»; это симптоматично, ибо показывает, что стремление автора преодолеть влияния романтизма удастся ему не вполне.

Заключительные аккорды в последних трех тактах, как бы концентрирующие волевою напряженность главной партии, подводят к побочной (такт 55, *Più mosso* в ми-бемоль мажоре¹) задорно-маршевой теме:

¹ Она частично написана в повышенном лидийском ладу, ибо в ее ми-бемольной тональности встречается двойное повышение: *ля-бекар* и *фа-дизс* (см. такты 66—70). По концепции А. Н. Должанского (приложению теории гармонических противоположностей к «ладам Шостаковича»), можно иногда в музыке его называть («ко-

14 Più mosso $\text{♩} = 168$

The image displays three systems of musical notation. The first system is marked '14 Più mosso' with a tempo of quarter note = 168. It features a treble clef staff with a complex melodic line and a bass clef staff with a steady accompaniment of chords. The second system continues the same texture. The third system shows a key signature change to two sharps (F# and C#) and a change in the melodic line's rhythm and dynamics.

нечно, лишь условно) «параллельными» тональностями мажор и минор, отстоящие друг от друга на уменьшенную кварту (а не только на малую терцию, как в обычных случаях). И действительно, *h-moll* главной партии совпадает по звукоряду с *Es-dur* побочной, а звукоряд *D-dur* (тональности на расстоянии малой терции) не совпадал бы. Таким образом, согласно указанной концепции, даже следует считать, что побочная партия первой части второй сонаты написана в «параллельной» тональности к главной (см. по этому поводу статью А. Н. Должанского «О ладовой основе сочинений Шостаковича» в сб. «Черты стиля Д. Шостаковича»).



По-видимому, созданный здесь образ (даже не лишенный элементов галопады) символизирует молодость композитора, воспоминания о шалостях беззаботного детства и отрочества, о радостях студенческих лет, связанных с обучением в консерватории под руководством Л. В. Николаева. Тема исключительно светла, что особенно остро впечатляет, вследствие ее крайне высокого регистра, множества трезвучий и специфически повышенного лада. Материал излагается лаконично, и это еще более усиливает контраст с темой главной партии, изложенной в духе широкого тематического разлива.

Разработка (*L'istesso tempo*) разворачивает обе темы в новом ракурсе. Тема главной партии развивается канонически, и при том проведения голосов проходят одновременно в двух контрастных регистрах. Фактура становится красочней, но черты графичности не исчезают.

Интересен модуляционный план разработки, с его характерными моментами ладогармонического мышления зрелого Шостаковича — в частности, в отношении новых модуляционных связей (образования нового круга тональностей первой степени родства). Так, в тактах 89—98 происходит «затемнение» ярко светящегося *Es-dur*'а переходом в условно «одноименный» *e-moll*; далее (такты 119—140) — отклонения в далекие тональ-

ности; такт 141 в В-dur напоминает ложную репризу опять-таки в условно «одноименном» мажоре (h-moll — В-dur); а далее — через субдоминантную сферу (g-moll) возвращение в главную тональность.

Реприза (Темпо I) занимает большое и ответственное место в сонатном аллегро первой части. Здесь ее генеральная кульминация — политональный эпизод появления побочной партии с очень «ловким» одновременным проведением главной (притом обеих в их основных тональностях — главной в h-moll, а побочной в Es-dur). Свободное и мастерское сочетание двух тем с сохранением их ритмических рисунков и тональных окрасок и динамическая насыщенность аккордово-октавной фактуры в fortissimo создают яркую, эмоционально напряженную ситуацию диалога, противоборства, особенно заметную на фоне общей сдержанности экспрессии и бескрайности графического изложения материала:

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system begins at measure 15, marked with a '6' above the staff, indicating a sixteenth-note rhythm. It features a complex polytonal texture with multiple voices and chords. The second system begins at measure 6, also marked with a '6' above the staff, and continues the polytonal texture. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings, all set against a background of dense harmonic structures.

Значительное место уделено и коде. Она состоит из двух разделов, из которых один носит характер сжатой и сконцентрированной «микроразработки», а другой является итогом всего высказанного. Тема главной партии теперь уже не столь динамична.

Надо сказать, что в целом форма первой части очень четка, разделы формы достаточно ясно очерчены, скульптурно отточены. Кульминация подчеркивает организованность динамического развития, а заключение создает чувство завершенности.

Вторая часть (*Largo*) — высоко интеллектуальное, элегическое раздумье, сосредоточенность воспоминаний, своеобразная, замкнутая речитация вполголоса. Это же — своеобразный, созерцательный ноктюрн в трехчастной форме, с преобладанием матовых красок при удивительной прозрачности, даже хрупкости фактуры и со скрытой экспрессией углубленных диалогов¹. Мелодия не «льется», изложение не «течет», но в то же время содержит особую логическую последовательность в развитии материала и даже своеобразную экспрессивную силу.

Хотя эмоции печали выражены здесь тонко и сдержанно, чувствуется, что они таятся в напряженном состоянии в глубине души, а потому музыка, правда, лишь после неоднократного прослушивания, не производит впечатления сухости, абстракции, голого конструирования (именно таково ее первичное восприятие):

¹ Есть здесь черты общности и с ноктюрном (первой частью) скрипичного концерта ор. 99 и даже с начальными страницами десятой симфонии. По характеру и типу изложения материала вторая часть второй фортепианной сонаты Шостаковича несколько ассоциируется со второй частью «Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und 2 Harfen» П. Хиндемита.

18 Largo $\text{♩} = 72$

p molto rubato

espr.

Но воспринимают ее с трудом, с «сопротивлением», как бы преодолевая препятствия. «Мешают» и изысканно неустойчивая прихотливость мелодического рисунка, и усложненность гармонии, и необычность метрических смен и поворотов, и подчеркнутая медлительность движения на длительных *pianissimo*, при которых отдельные моменты порой начинают восприниматься уже как импрессионистские «мгновения», в отрыве от целого, от «потока».

И все же, как справедливо отмечал А. А. Соловцов, хоть «неоклассическая простота фактуры кое-где сочетается с тончайшей изысканностью фортепианных звучаний, это не приводит к разностильности. И по мысли,

и по ее воплощению Largo — произведение редкой художественной цельности»¹.

В циклическом целом сонатной формы вторая часть — своего рода интермеццо, несмотря на углубленный характер высказывания. Интересно, что сама структура изложения темы в Largo не лишена элементов вальсовости (гомофонный склад, аккордовый аккомпанемент, трехдольный метр). В глубоком и отдаленном генезисе такого рода жанровых и фактурных «противоречий» в фортепианной музыке (выражения скорбного раздумья средствами танцевальных структур) лежат приемы высказывания Шопена (главным образом, ряд его сосредоточенно скорбных мазурок в медленном темпе), отчасти Чайковского и Сибелиуса. Однако здесь частные черты вальсовости совершенно не обобщаются до степени формы и жанра, интеллектуальное начало подавляет эмоциональное и элементы типичного «meditation» (размышления) явно преобладают над всем остальным.

Во второй части сонаты Шостакович включает слушателя в самый процесс музыкального раздумья, делает его как бы соучастником самого творческого процесса интеллектуально-музыкального письма, и в этом от-

¹ А. А. Соловцов. Фортепианная музыка. Сб. «Советское музыкальное творчество», стр. 187. — Однако если А. А. Соловцов считал, что «средняя часть Largo лучше других удалась Шостаковичу» (см. там же), то Д. А. Рабинович в своей книге о Шостаковиче на английском языке (D. Rabinovitch. Dmitry Shostakovich-composer. Foreign Languages Publ. House. Moscow, 1959) придерживается совершенно противоположного мнения. Он утверждает, что средняя часть сонаты неудачна и что прежде всего из-за средней части соната не выигрышна на эстраде и не получила достаточного признания у пианистов, даже несмотря на ряд своих несомненных достоинств. Характерно, что диаметрально противоположная оценка второй части сонаты в нашем музыковедении имеет место и по сей день.

ношений здесь невольно вспоминаются попытки Скрябина приобщить слушателей к самому «таинству» творческого процесса.

Вот почему мы уделяем столько внимания этому Largo. Мы считаем его одной из характернейших страниц творчества Шостаковича вообще, его интеллектуализма в особенности; воплощением его типичнейшей манеры музыкального размышления в сфере фортепианного письма, многие черты которого перенесены им из его симфонизма.

Эта часть очень трудна для исполнителя (впрочем, как и вся соната — никаких традиций ее интерпретации еще нет). Неустойчивая зыбкость образов вызывает частые смены характера исполнения, темпов, динамических оттенков. Не случайно композитор дает столь большое количество исполнительских ремарок, стремясь обеспечить верную передачу своих замыслов, не поддающихся точной записи.

Третья часть — Finale — самая вдохновенная, самая яркая и значительная по масштабу и трагически-выразительному драматизму. Таким образом, «ритм формы» в сонатном целом подчеркнута анапестический (акцент на третьей части)¹. Сама же форма финала — тема с девятью вариациями, причем тема — классически прекрасная: задумчивая, печально-протяженная, характерно русская (в духе причетов) по своим истокам и характерно шостаковичевская (она родственна главной теме финала — рефрену — виолончельной сонаты, 1934) вследствие нарочитого ладового «искажения», создающего обострение ее минорной выразительности

¹ Эта же черта характерна для камерно-ансамблевого творчества Шостаковича и не характерна для его симфонизма, где господствует дактилическая тенденция в строении формы (акцент на первой части).

(понижения второй, четвертой и восьмой ступеней)¹. Она звучит без сопровождения, ибо ее естественное обаяние и внутреннее напряжение не нуждаются «в наряде»:



Кроме того, без сопровождения эффектнее ощутима ее ладовая неопределенность, многозначность, сами по себе вызывающие на размышление. И это начало финала как бы продолжает настроение сосредоточенного раздумья второй части, связывает их между собой (свя-

¹ В си-минорной тональности *до-бикар* (вторая пониженная), *ми-бемоль* (четвертая пониженная) и *си-бемоль* (восьмая пониженная). А. Н. Должанский указывает на неслучайность понижения восьмой ступени в теме, ибо в дальнейшем каждая минорная вариация опирается на образовавшийся таким образом специфический лад (см. цит. статью «О ладовой основе сочинений Шостаковича»). К тому же в данном случае понижение именно восьмой ступени особенно усиливает минорную выразительность. Отметим также необычную протяженность (тридцать тактов) одногласной темы и ее «внутривариационность» (собственно тема — девять тактов, ее первая вариация — десять тактов и вторая вариация — одиннадцать тактов).

зывает третью часть со второй и интонационная сторона «вступительного» к самой теме первого такта финала).

Вариационная форма дает возможность композитору синтезировать в финале сонаты характерные черты обеих предыдущих частей — активность первой и созерцательность второй. И все же общий характер музыки финала — углубленно психологический, лирико-трагедийный¹.

Принцип варьирования, примененный Шостаковичем, близок к типу так называемых «свободных вариаций», так как в финале сонаты часть вариаций (большая) сохраняет значительную близость к теме, а часть (меньшая) от нее сильно отдаляется. Так, например, в первых двух вариациях (в основе первой — аккордово-гармонический склад, в основе второй — фигуративный контрапункт с триольной ритмикой) тема, по существу, просто повторяется, производится лишь изменение сопровождения (тип вариаций, близкий к так называемому строгому, классическому или орнаментальному). Однако третью вариацию можно рассматривать как «вариант второй», и здесь отчасти уже имеется мелодическая трансформация, а четвертая несколько по-новому разрабатывает интонационные основы темы (элементы мажорной миксолидийской окраски, а далее — отклонение в си-бемоль мажор; переменность метра). В пятой вариации (*Allegretto con motto*) тема отклоняется на тритон (f-moll) и переходит из четырех-

¹ Нам представляется общая характеристика А. Н. Должанским содержания финала сонаты — «музыка выражает ужас и гнев» — явно субъективной, преувеличенно обостренной (см.: А. Должанский. Камерные инструментальные произведения Д. Шостаковича. М., «Музыка», 1965, стр. 17). Ошибочным представляется нам также его указание на то, что в финале имеется тринадцать вариаций (с т а м же), а не девять.

дольного в трехдольный размер. В некоторых же вариациях (например, в шестой — пунктирное остинато) интонационная связь с темой заметно стирается (метр $2/4$, политональные имитации).

Шостакович написал вариации финала смелым почерком — свободно и легко, нигде не «упрощая» с намеренной предвзятостью своего задания. Даже наоборот — он не боится усложнений, «острых» приемов. Именно так политональный канон в шестой вариации, где линия правой руки сочинена в соль мажоре, а имитация в левой руке — в соль-диез миноре, то есть канон в уменьшенную октаву! (см. эпизод перехода на $2/4$ с ремарками *mp* и *marcato* в вариациях в темпе *Allegretto con moto*).

Финал сонаты имеет совершенно определенную генеральную кульминацию (см. восьмую вариацию — *Adagio*), скрепляющую форму в целостное образование. Здесь происходит возвращение главной тональности — *h-moll*:

18 *Adagio* $\text{♩} = 72$



Непосредственно перед этой кульминацией проводится музыкальный материал, в котором известное значение приобретает интонационная реминисценция из темы главной партии первой части (см. спокойно-просветленную седьмую вариацию — ходы в левой руке на малую терцию: *си-бекар* — *соль-диез*, *си-бемоль* — *соль-бекар* и аналогичные); это также скрепляет конструкцию сонаты в целом. В драматически кульминационной восьмой вариации крайне важна полиладовая обостренность — совпадение на сильной доле третьей и четвертой пониженных ступеней.

Финал завершается (см. девятую вариацию, *Modesto*) подчеркнуто ясным и определенным проведением темы в несколько сокращенном варианте на фоне весьма скромных фигураций. Тем самым утверждается господство основного образа темы в финале и создается скульптурная завершенность (обрамление) вариационного формообразования всей части. Этот раздел фина-

ла воспринимается не только как заключительная вариация, но и как кода его. И даже еще больше — как кода всего произведения, ибо он имеет фактурную общность с главной партией первой части сонаты.

Таким образом, содержание третьей части раскрывается как большое симфонизированное, несмотря на относительную камерность изложения, повествование с целостной трагедийной концепцией, как бы преодолевающей тенденцию к вариационному членению. Это остро выраженная скорбь, ощутимая в самой тематической основе финала в начале; суровый драматизм *Adagio* с его тревожными величественными образами погребального шествия и набатных гулов кульминации; и вновь умиротворенно-скорбное, почти репризное повторение темы в заключении (*Moderato*)¹. Своеобразно зашифрованная в вариационной форме трехчастность замысла раскрывается достаточно явно.

Вторая соната — наиболее монументальное фортепианное произведение автора. Здесь окончательно сложился зрелый фортепианный стиль композитора, стиль заметно иной, чем в Двадцати четырех прелюдиях и в первом концерте. Он далек от романтического пианизма; чужд виртуозной концертности с доминированием как эффектной «крупной» техники, так и блестящей «мелкой»; склонен к полифонизму и необахианской графичной фактуре; не лишен элементов скупого клавирного письма; наконец, приближает жанр фортепианного письма к жанру камерно-инструментальной музыки с ее прозрачностью ткани и множественностью голосов.

¹ При более детальном рассмотрении легко заметить, что умиротворение наступает уже несколько ранее, перед *Moderato* заключительной вариации.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

**Детская тетрадь, ор. 69. «Танцы кукол» (без опуса).
Концертино для двух фортепиано, ор. 94. Второй фортепианный
концерт, ор. 102**

Если вторая фортепианная соната явилась в известной степени камерно-углубленным лирико-трагедийным «отклонением» от открыто гражданственных, декларативно социальных тем в творчестве Шостаковича, то его произведения для юношества стали своего рода отдушиной и разрядкой, необходимым погружением в мир солнечной молодости. За десятилетний период, протекший после написания сонаты до сочинения первого произведения для юношества — концертино для двух фортепиано, композитор обращался к множеству философски сосредоточенных, грандиозных по широте охвата и силе напряжения тем и образов¹.

¹ Так, в 1942 году он сочиняет музыку (ор. 62 № 5) к знаменитому 66-му сонету Шекспира, в замечательном переводе Б. Л. Пастернака, на тему о смерти («Измучась всем, я умереть хочу»); в 1943-м — вершину его трагедийного творчества — восьмую симфонию, ор. 65; в 1943—1944 годах — музыку к патриотическому фильму «Зоя», ор. 64; в 1944-м — эмоционально-насыщенное и полное трагических обобщений второе трио, ор. 67; в 1946-м — драматический третий квартет, ор. 73; в 1947—1948-м — музыку к героическому кинофильму «Молодая гвардия», ор. 75 и концерт для скрипки с оркестром, ор. 77, с его трагической пассакалей; в 1948-м — глубоко экспрессивный и напряженный вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии», ор. 79; в 1950—1951-м — цикл прелюдий и фуг, ор. 87; в

Как это часто бывало и в искусстве величайших художников прошлого, творчество высокого накала требовало разрядки.

Но не только такого рода естественным стремлением к передышке объясняется обращение Шостаковича к юношеской тематике. Как уже отмечалось, композитор был близок традиции Прокофьева, с его неиссякаемой любовью к образам детства и юности, к образам радости и весеннего цветения. Вспомним ораторию Шостаковича «Песнь о лесах», ор. 81, 1949 года с ее № 4 — «Пионеры сажают леса» для хора мальчиков; или напoeнную свежестью, любимую молодежь «Песню о встречном» (из кинофильма «Встречный», 1932). Это не слишком частые, но и не случайные произведения в творчестве композитора¹.

Да и могло ли быть иначе? Ведь и Прокофьеву и Шостаковичу была чужда эстетика увядания, пессимизма, декаданса. И не уходить от трагедийной действительности в искусственно созданные безоблачные дали, не принимать миражи за реальность, а проникать в сущность антагонистических противоречий жизни, идя им навстречу и сохраняя историческую перспективу, — вот в чем величайшая заслуга Шостаковича как художника нашего времени.

Поэтому нас не должна удивлять поразительная естественность его радостных произведений для юности, поразительная органичность их оптимизма,

1951-м — Десять хороших поэм на слова революционных поэтов, ор. 88; в 1953-м — сосредоточенную и углубленную десятую симфонию.

¹ Сюда же следует отнести и фугу D-dur, № 5 из цикла Двадцать четыре прелюдии и фуги, ор. 87, и другие «молодежные» по типу образов прелюдий и фуги цикла, а предтечей всех этих произведений следует считать «пионерский эпизод» третьей симфонии (цифра 37 по партитуре); на это впервые обратила внимание М. Д. Сабинина (см. «Симфонизм Шостаковича», стр. 51—53).

чуждого всякой казенности, парадности, помпезности, искусственности. Их строй, дух и характер явно родственны таким произведениям, как «Песнь о лесах», шестой квартет, «Праздничная увертюра», прелюдия № 5 D-dur или fuga № 7 A-dur из цикла Двадцать четыре прелюдии и фуги, op. 87.

Перед тем как рассмотреть сочинения для юношества, мы обратимся к произведениям Шостаковича для детей: к его «Детской тетради» и «Танцам кукол» — авторским переработкам для фортепиано написанной им в различное время балетной музыки. Эти детские пьесы в некоторой степени предваряют творчество Шостаковича для юношества.

«Детская тетрадь», op. 69 (1944—1945) состоит из шести пьес для «самых начинающих» и преследует художественно-педагогические цели. Композитор сочинял их для своей девятилетней дочурки, с которой условился, что будет писать каждую пьеску лишь после того, как она выучит предыдущую. Договор строго соблюдался обеими сторонами, и зимой 1944/45 года в детской секции Союза композиторов в Москве состоялось открытое выступление с ними Гали Шостакович.

Названия пьес говорят сами за себя: «Марш» и «Вальс»; пьеска «Медведь», в которой образ неуклюжего медвежонка символизируют часто повторяющиеся ходы на широкие интервалы; задорная и жизнерадостная «Веселая сказка» и «Грустная сказка»; «Заводная кукла» — пьеса, построенная на нарочито механическом, однообразном характере мелодии. Все они гораздо легче не только «Альбома для юношества» Шумана, но даже и очень простого «Сборника легких пьес для детей» Чайковского. Эти пьесы выполняют поставленную перед собой автором задачу воплощения конкретных художественных образов примитивнейшими средствами фортепианной игры.

В то же время Шостакович не подражает каким-либо образцам и канонам сочинения для детей, и его пьески можно легко отличить, скажем, от аналогичных циклов Гречанинова, Гедике, Кабалевского и многих других. В них нет-нет да и встречается такая специфичность гармонической остроты, такая мелодическая свежесть, которые обнаруживают авторское лицо.

И вот, что очень важно: все они звучат искренне и правдиво, без ложного «сюсюканья», всегда отвергаемого детворой.

Значительно большее распространение получили так называемые «Танцы кукол» — семь пьес для фортепиано (без опуса, Музгиз, 1952). Они уже рассчитаны не только на начинающих фортепианное обучение, но порой и вообще на любительское исполнение, в том числе и взрослых — просто в качестве столь нужного репертуара «нетрудных пьес»¹. «Танцы кукол» вошли, в точном смысле этого понятия, в быт наравне с лучшим классическим репертуаром подобного жанра. Они стали массовыми фортепианными пьесами для домашнего музицирования, соперничая с относительно нетрудными произведениями Грига, Чайковского, Шуберта и т. д. Это чрезвычайно отрадный факт, который необходимо отметить.

В «Танцы кукол» входят «Лирический вальс», «Гавот», «Романс», «Полька», «Вальс-шутка», «Шарманка» и «Танец». Все они используют музыку к оркестровым балетным сюитам композитора на основе балетов «Золотой век» (ор. 22, 1929—1930), «Болт» (ор. 27, 1930—1931) и «Светлый ручей» (ор. 39, 1934—1935). Пьесы

¹ Кстати, под таким заголовком они изданы Музгизом в 1962 году вместе с рядом других легких пьес — обработок из кинофильмов «Овод» и «Мичурин», балетных сюит и оперетты «Москва — Черемушки».

представляют собой нечто среднее между классическим стилем камерных фортепианных пьес, не требующих пианистической профессионализации, и эстетически безукоризненным, слегка осовремененным легким жанром, в основе своей продолжающим лучшие традиции прошлого. Вспомним, что Шостакович писал их в тот период, когда идея демократизации камерной музыки, расширения ее сферы влияния и нахождения путей ее синтеза с развлекательным жанром сильно его занимала.

Если на «Лирическом вальсе», «Романсе» и «Танце» сказываются влияния Чайковского, то на «Гавоте», «Польке», «Вальсе-шутке» и «Шарманке» — влияния прокофьевских пьес танцевального и шуточного жанров. Простота и доходчивость образов, легкость исполнения и хороший вкус, проявленный автором при создании этого цикла, дают полное основание к включению его в детский репертуар.

Концертино для двух фортепиано — a-moll, op. 94 (1953), написано, так же как и второй фортепианный концерт, для сына композитора Максима, к тому времени уже несколько лет обучавшегося игре на рояле. Чисто пианистически оно не трудно, хотя и не лишено виртуозности. Это — непродолжительная (длительность — восемь минут), импульсивного характера, юношески целомудренная музыка, избегающая излишней нарядности и всяческой пышности, но в то же время — и типично концертная, рассчитанная на публичное исполнение. Образы, воссоздаваемые концертино, очень ловко сочетают ряд, казалось бы, противоречивых черт: «Горячая порывистость и дисциплинирующая сдержанность, напористость и скромность, сила и изящество, серьезность и наивность сочетаются в нем, создавая образ пленительной юности, живую игру



Корни ее — в ранней прелюдии d-moll из струнного октета, ор. 11, в известной степени в величавом Lento прелюдии из фортепианного квинтета, ор. 57, g-moll. А в основе — противопоставление эпически-сурового начала (по духу своему — «бородинского») началу песенно-лирическому, несколько элегичному.

Главная партия (Allegretto) полна динамизма, юношеской увлеченности, напористости. В ее истоках — русская городская песенность:





Побочная партия (цифра 10¹) — в маршеобразном духе, упругая, изящная, задорно веселая:



В ней ощущается тот характер радостных мотивов юности, который столь успешно воплощался в творчестве И. О. Дунаевского.

На сочетаниях и сопоставлениях этих двух энергичных, непосредственных в своей увлекательности основных тем, а также на небольшой разработочности их строится все дальнейшее напряженное развитие раздела разработки.

В конце его на вершине нагнетания вновь звучит величественное *Adagio* (цифра 20). Оно как бы компенсирует своей резкой противопоставленностью обеим темам

¹ Цифры указываются по изданию Музфонда СССР, М., 1955.

экспозиции отсутствие достаточного контраста между главной и побочной партиями (вспомним, что отсутствие значительного контраста между темами экспозиции — нередкое явление в творчестве Шостаковича). В этом противопоставлении — зерно драматизма концертино.

Реприза (с цифры 21) возвращает к основному тематическому материалу (цифра 23 — к главной партии, цифра 25 — к побочной), и вновь на кульминации раздела происходит «обрыв» к теме интродукции (цифра 32).

Небольшая кода — заключительное *Allegretto* — завершает пьесу образами радости, света, юношеской энергии и увлечения.

Хотя партии первого фортепиано предоставлена несколько большая роль, вторая партия в концертино также выполняет важную функцию (и отнюдь не только «сопровождающего» характера). Таким образом, пьеса интересна для обоих ансамблистов как в учебном, так и в художественном плане.

Концертино для двух фортепиано можно считать произведением, относящимся к промежуточному жанру между детским и юношеским. Скорее всего следует отнести его к школьно-концертному репертуару для подростков. Отсюда четкость и определенность образов, порой даже их прямолинейность; отсюда же и подчеркнутая простота изложения, избегание ладогармонических сложностей, ясность конструкции.

Однако если каждый образ концертино несколько односторонен (это сделано ради доходчивости), то в целом пьеса достаточно многогранна и разностороння. Композитору удалось, несмотря на учебные задачи, избежать образного упрощенчества, примитивизма. Поэтому концертино выходит за грани чисто педагогического репертуара и с успехом исполняется на концертной эстраде. В качестве пьесы для юношеской ансамблевой иг-

ры оно имеет мало себе равных в советской фортепианной литературе¹.

Написанный через четыре года в (конце 1956-го) второй фортепианный концерт с оркестром, F-dur, op. 102, в трех частях, во многом продолжает принципы, намеченные в концертино для двух фортепиано. И это естественно, так как оба произведения посвящены теме молодости и написаны для юношества. Однако второй фортепианный концерт рассчитан на относительно более зрелых исполнителей, и как образы, так и язык его соответственно углубленнее и усложненнее. Охват темы здесь шире и включает в себя не только энергию, радость, озорство, задор, но и поэтическую мечту, задушевную лирику, словом, своеобразный внутренний мир подрастающего поколения со всеми особенностями его переживаний, раздумий.

Произведение это значительнее концертино, потому следует уделить ему и соответственно большее внимание.

Мелодика концерта, его конструкция, а также стиль изложения материала рассчитаны, в первую очередь, на доступность исполнения и восприятия. Мелодика ясная, легко запоминающаяся, конструкция четкая, определенная (две быстрые крайние и одна медленная средняя часть). Фактура фортепианной партии избегает значительных пианистических трудностей (крупной аккордовой техники или длительных, утомляющих руку пассажей). Однако гармонический язык заметно богаче и сложнее, чем в концертино.

¹ Концертино для двух фортепиано было впервые исполнено в Москве в Малом зале консерватории 20 января 1954 года А. Малолетковой и М. Шостаковичем.

Не приходится и говорить о том, что второй фортепианный концерт сильно отличается от первого. И не только по содержанию, по самому замыслу, но и по форме, музыкальному языку, оркестровым средствам и фортепианному стилю. Здесь нет полемической заостренности в тематике и средствах высказывания, как в первом концерте (нет, например, подчеркнутой антиромантичности, а вторая тема второй части даже явно романтична).

При всей скромности поставленных задач, в музыке этого произведения ощущается удивительная свежесть образов и искренность чувств. Форма второго концерта более или менее традиционная трехчастная; оркестровый состав обычен; сольная фортепианная партия нередко носит нарочито «ученический» характер (обилие октавных унисонов, дублирование партий обеих рук).

Второй концерт гораздо проще первого, несколько меньше его по размерам (длится вместо двадцати одной — шестнадцать минут), но и теплее, непосредственнее, особенно в своих лирических образах.

Вместе с тем в прозрачности фактуры концерта, в «лукавом» юморе некоторых образов ощущается известное влияние фортепианного стиля Равеля; средняя часть концерта Шостаковича кое-чем напоминает среднюю часть соль-мажорного концерта французского композитора — явление весьма необычное для Шостаковича!

Концерт начинается небольшим шеститактным вступлением одних деревянных инструментов (два гобоя, два кларнета, два фагота), как бы настораживающим перед появлением солирующего фортепиано. Главная партия (цифра 1), в основном определяющая характер первой части, — чеканная, упругая, даже несколько «спортивная»:

22

7

Ее быстрый маршеобразный ритм должен создать чувство подъема, активности, напора. И сообразно этому замыслу тема проходит в ясном устойчивом мажоре (F-dur), лишь изредка обнаруживая резкие тональные сдвиги, напоминающие об особенностях ладогармонического мышления автора.

В середине главной партии (цифра 3) появляется эпизод пионерского горна (на фоне дроби малого барабана) — новый маршевый мотив, веселый и фанфарнозвонкий.

Вступающая без всякой подготовки побочная партия (цифра 6, d-moll) заметно контрастирует с образом главной:

25

Это — сфера юношеской лирики. Чуть печальная, по своим истокам — песенно-куплетная с мелодическим варьированием, тема побочной партии вносит значительное обогащение в образность первой части. Мир юношеских дум и чувств тем самым раскрывается многограннее и разностороннее. Этому обогащению способствуют и свежие, порой даже относительно острые гармонические моменты темы. Экспозиция завершается коротким маршеобразным разделом (см. шесть тактов до начала разработки на цифре 10).

Начинается интенсивная драматизация материала. В разработочном разделе вступает «в строй» басовый

регистр фортепиано, до сих пор не использовавшийся. Бурные и грозные пассажи фортепианных октав в параллельно-унисонном движении обеих рук поначалу даже почти заглушают отдельные интонации главной партии в оркестре. Динамическое напряжение возрастает, звуковая насыщенность увеличивается. Все устремлено к кульминации — проведению *tutti* оркестра образно трансформированной темы побочной партии в решительно обновленной гармонизации (см. цифру 18). Теперь она звучит на трех *forte* гулко и массивно под аккомпанемент виртуозной бравуры фортепианной партии, как бы отрекаясь от своей недавней лирической выразительности.

Постепенно оркестр стихает, и начинается сольная фортепианная каденция (цифра 19). Она построена на основном тематическом материале (преимущественно главной партии), но носит по большей части полифонический характер (двухголосие), несколько графичный по стилю изложения и нарочито суховатый по эмоциональному тону. С чисто пианистической стороны каденция не трудна — автор все время помнит о том, какому исполнителю она предназначена.

Каденция переходит в сокращенную репризу (цифра 20). Обе темы экспозиции повторяются (побочная партия — лишь в ее отдельных интонациях), но несколько видоизменяясь. В главной партии сглаживаются черты спортивности, элементы маршевости; этому впечатлению способствует и оркестровка, в которой тематический материал поручен деревянным духовым, а фортепиано лишь мягко «обволакивает» фигурациями звучание фагота.

Зато в теме побочной партии, наоборот, «сняты» все моменты, создающие образ лирической печали. Остался лишь ее начальный мотив, и он раскрывается в свете ликования, в духе торжества неиссякаемой радости. Эта

противоположно направленная «двойная» трансформация тем экспозиции придает репризе свежесть и подытоживающую осмысленность. Образ главной партии побеждает образ побочной; радость побеждает грусть.

Вторая часть (*Andante*, *c-moll*) — задумчива и поэтична. По своей структуре и форме это — так называемые «двойные вариации», то есть вариации на две самостоятельные разнохарактерные лирические темы. Единство настроения всей части не мешает ее многогранному раскрытию, тем более, что частые эмоциональные трансформации образов вносят разносторонность в их восприятие. Чувство постоянной свежести звучания обуславливается и чуткостью оркестровки. Так, первая тема *Andante* — сдержанная, сосредоточенная, но в то же время искренняя и человечная, — целиком проводится струнным квартетом в мягком засурдиненном звучании:

24 *Andante*

p

Это придает ей характер теплого, интимного высказывания, не лишённого элементов грусти и затаенной тоски. Есть в широкой плавной мелодии и величавость в духе старинной испанской сарабанды (черты ритмического рисунка), но еще больше — элементов русской на-

родной песенности. Обогащение черт песенности ритмами сарабанды — один из интересных приемов воплощения многогранного образа¹.

Вторая тема — заметно романтического склада — несколько напоминает жанр шопеновских ноктюрнов, без всякого элемента гротеска или шаржирования этого жанра. Она звучит в исполнении фортепианного соло (цифра 26) возвышенно и светло:



Эта тема получает большое развитие, определяя весь характер второй части.

В развитие второй темы вкрапливается простенькая пасторальная мелодия (цифра 27), которую пианист исполняет на фоне одиноких педальных звучаний валторны. Этот пастуший наигрыш во второй части своеобразно перекликается с пионерским наигрышем в середине главной партии части, создавая элемент стилистического единства в концерте.

¹ Шостакович уже неоднократно использовал сарабандные ритмы во многих своих — особенно полифонических — произведениях, а многосоставность образа — одна из характерных черт его музыкального мышления вообще.

Далее появляется вариация то первой, то второй темы, и постепенно (в коде) обе они как бы расплываются в своих очертаниях и гаснут в *diminuendo* и *ritenuto*.

Вступающий *attacca* на заключительных звуках *Andante* финал (*Allegro*) стремителен, упруг по ритму, порой танцевален. Здесь много веселья, много чисто праздничного, «игрового» начала. В стиле его фортепианного изложения есть элементы общности с фортепианным стилем Д. Б. Кабалевского.

Финал написан в сонатной форме. Главная партия на $\frac{2}{4}$ в духе галопа ритмически крепка и упориста, а по конструктивному решению очень завершена. Это как бы короткая пьеска, исполняемая на фортепиано в октавно-унисонном движении:



Внезапно сменяющая ее побочная партия в размере $\frac{7}{8}$ (цифра 41) также танцевальна, но в духе народной пляски с притоптыванием:



Нарочитая угловатость, некоторая «неуклюжесть», в известной степени вызванные асимметрией размера, придадут ей черты забавного, добродушного юмора. Высвистывающая ее в высоком регистре флейта пикколо подчеркивает этот характер веселой шуточности.

Заключительная партия (цифра 44) как бы пародирует фортепианные упражнения известного сборника Ганона. Пассажи ее стремительно несутся по разным тональностям (в том числе и весьма далеким одна от другой). Это своего рода сольная фортепианная каденция финала (оркестр лишь аккомпанирует фортепиано).

Разработка в третьей части небольшая, но весьма концентрированная и напряженная (см. цифру 47). Сперва главная партия звучит в низком регистре фортепиано. Затем в процессе развития включаются и другие темы экспозиции, причем они сближаются, и это дает возможность использовать их в одновременности. Общий колорит несколько ожесточается и обостряется.

Еще большие изменения происходят с главной партией в репризе: изложенная крупными длительностями, она теряет черты стремительного галопа, приобретает медлительную важность, воспринимающуюся даже

не без шуточной иронии. Этот прием увеличения темы главной партии сближает ее с темами побочной и заключительной, остающимися почти без изменения¹. К тому же здесь исчезает имевшая место в экспозиции раздельная замкнутость тем, и они органично «укладываются» в единый динамический поток.

Концерт завершается звонкими звучаниями в высоком регистре фортепиано и духовых — радостной переключкой юных голосов, праздничным ликованием молодости².

¹ Мы не считаем особо важным моментом то, что тема побочной партии начинается в репризе в D-dur, ибо она, в конце концов, возвращается в основной F-dur, хотя сам по себе такой яркий тональный сдвиг не остается незамеченным.

² Первое исполнение концерта состоялось 10 мая 1957 года в Москве, в концерте Государственного симфонического оркестра СССР под управлением Н. П. Аносова; солистом выступал Максим Шостакович.

ГЛАВА ПЯТАЯ

Фортепианная полифония и ее вершина — цикл прелюдий и фуг, оп. 87

В 1951 году Шостакович написал одно из самых крупных произведений всего своего творчества и, несомненно, самое крупное и значительное среди фортепианных — цикл Двадцать четыре прелюдии и фуги. Теперь, по прошествии двух десятков лет после его создания можно сказать со всей определенностью, что это произведение выдержало проверку временем, что его критики глубоко ошибались, а хулители оказались всецело посрамленными¹.

«Вот музыка, слушая которую начинаешь сщущать, что стены этой комнаты раздвинулись и потолок стал выше...»², — сказал Ян Сибелиус, услышав две прелюдии и фуги Шостаковича в исполнении Э. Г. Гилельса.

Прелюдии и фуги Шостаковича — эпохальное произведение в истории развития полифонической мысли вообще и русской в особенности. Нетрудно предвидеть, что этот цикл будет иметь значение в мировой

¹ Именно в этом аспекте очень поучительны материалы дискуссии 1951 года, опубликованные в «Советской музыке», № 6 за 1951 год.

² См.: Ю. Милютин. Из финских впечатлений. «Советская музыка», 1952, № 3, стр. 96.

фортепианной литературе второй половины XX века, в концертном и педагогическом репертуаре пианистов нашего времени, аналогичное значению цикла прелюдий и фуг И. С. Баха для XIX века; если баховский цикл утвердил художественную полноценность равномерно темперированного строя, то шостаковичевский цикл стал не только богатейшим источником и стимулом композиторской полифонической мысли, но и утвердил художественную полноценность нового ладового мышления. Будучи вдохновенным и смелым развитием баховских традиций, этот цикл одновременно является и вполне новаторским по отношению к ним.

К тому же цикл открывает новый этап собственно фортепианного стиля композитора, выявляет новые стороны его фортепианного языка и пианизма, значительно обогащает и расширяет их возможности.

Еще важнее то, что Шостакович, творчески обновляя и освежая старые полифонические традиции, создал оригинальный по выразительным средствам полифонический цикл, отображающий мысли и чувства прогрессивного человека нашей эпохи; создал подлинно современное полифоническое произведение, утверждающее идеалы гуманизма.

Уясним место и положение этого цикла в творчестве Шостаковича. Укажем на два характерных момента, из которых следует сделать ряд обобщений принципиального характера: первое — что цикл прелюдий и фуг, ор. 87, завершался в том же году, что и Десять хоровых поэм для смешанного хора а cappella на слова революционных поэтов конца XIX — начала XX столетия, ор. 88. И второе, что хронологически его место — между ораторией «Песнь о лесах» и четвертым квартетом (1949), с одной стороны, и пятым квартетом и десятой симфонией (1952 и 1953) — с другой.

Вспомним, что Десять хоровых поэм сочинены на песенной основе, что в них сильны влияния хорового письма Мусоргского и вообще его вокально-декламационного стиля, что в них прекрасно сочетаются строгость и суровость революционной песенности с психологической глубиной и тонкостью мелодико-гармонического языка Шостаковича. Вспомним и то, что его «Песнь о лесах» отразила стремления к демократизму высказывания и простоте выразительных средств, к «солнечной мажорности» в точном и переносном значении этих слов, а четвертый квартет — стремления к образам природы и широко понимаемому «лиризму». С другой стороны, пятый квартет, метко охарактеризованный В. П. Бобровским как «путь познания жизни и самого себя»¹, и десятая симфония, с ее психологической остротой философских размышлений художника над судьбами мира, отразили глубину и, соответственно, сложность его «музыкального мироощущения». И все эти свойства названных произведений, их образные и языковые особенности синтезировались и переплавились в музыке Двадцати четырех прелюдий и фуг, сказавшись на ее необычайной многогранности, интеллектуальном и эмоциональном богатстве.

Таким образом, если прежние Двадцать четыре фортепианных прелюдии, ор. 34, были в значительной степени еще творческой лабораторией, образной и языковой мастерской, предвосхищавшей ряд последующих достижений композитора, то Двадцать четыре прелюдии и фуги явились, прежде всего, итогом целого периода творческой деятельности Шостаковича.

И отсюда особенности этого полифонического цик-

¹ В. Бобровский. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича, стр. 178.

ла — разносторонность, с одной стороны, совершенство и завершенность, с другой.

Однако был и внешний повод к созданию именно Двадцати четырех прелюдий и фуг. В июле—августе 1950 года во всем мире отмечалось 200-летие со дня смерти великого Баха¹. Надо полагать, что интенсивное насыщение баховской музыкой не могло не сказаться на творческих импульсах композитора. По-видимому, под впечатлением многократного прослушивания прелюдий и фуг Баха, у него и возникло желание написать цикл аналогичного типа². Этот замысел был осуществлен с потрясающей быстротой — за пять месяцев. По ряду данных множество пар прелюдий и фуг было написано за период от двух до четырех дней, что говорит не только о гигантском мастерстве, но и о вдохновенной увлеченности автора.

С большим искусством разрабатывая традиции сочинения фуги, композитор нашел в рамках ее основополагающих композиционных принципов новые художественные средства воздействия, а порой даже и явно вышел за пределы традиционных рамок и догм. Так, например,

¹ На баховские торжества в Лейпциг выезжала значительная группа советских музыкантов и среди них — Д. Д. Шостакович. А на исполнительском конкурсе, посвященном творчеству Баха, первые места заняли молодые советские музыканты — пианистка Т. П. Николаева (в дальнейшем — первая исполнительница цикла Двадцать четыре прелюдии и фуги Шостаковича, сыгравшая их полностью в двух вечерах, а также сделавшая запись цикла на долгоиграющую пластинку) и скрипач И. Безродный. Шостакович и сам принимал участие в торжествах, исполняя совместно с Т. П. Николаевой и П. А. Серебряковым концерт Баха для трех фортепиано с оркестром.

² По словам Шостаковича, сперва он задумал написать своего рода «цикл полифонических упражнений», но впоследствии этот замысел обрел самостоятельную художественно полноценную форму. Композитор утверждает, что несколько прелюдий и фуг было им сочинено еще до 1951 года.

он доказал художественную неправомерность каких-либо «воспрещенных» приемов полифонии, доказал, в частности, возможность использования в сфере реалистической музыки отдельных приемов полифоничности, линейаризма, разножанровости, разноформности и т. п.

Опора на лучшие прогрессивные традиции в полифоническом цикле Шостаковича достаточно очевидна. Здесь, прежде всего, глубина гуманизма и демократизма, воплощенного в музыке Баха — в полифоническом совершенстве его цикла сорока восьми прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира». И это ощущается в равной степени как в отношении фуг, так и в отношении прелюдий. Достаточно сравнить, скажем, прелюдию № 10 *cis-moll* Шостаковича и ее «истоки» — прелюдию № 4 той же тональности из первого тома Баха:

The image shows two musical staves. The top staff is for Shostakovich's Prelude No. 10, marked 'Allegro' with a tempo of quarter note = 132. It features a piano (*p*) and legato performance style. The bottom staff is for Bach's Prelude No. 4 from the Well-Tempered Clavier, Book I, in the same key signature (C minor). The notation includes treble clefs, key signatures with three sharps (F#, C#, G#), and various rhythmic patterns.

Очень часто у Шостаковича, как и у Баха, fuga — образ размышления. Но у Шостаковича имеется огромное количество фуг и явно другого характера, еще не встречавшегося ни у кого. К тому же сам масштаб динамики (ее амплитуда) в шостаковичевском цикле больше, чем в баховском. И тем самым он, так же как в свое время Бах, расширил жанр фуги. Здесь в числе

лучших традиций — и «русско-баховская» полифония Танеева, и, в незначительной степени, «эпическая полифония» Глазунова.

На исключительно широкую основу классических достижений прошлой музыкальной культуры опирается Шостакович в форме прелюдий — кроме Баха и Танеева, тут еще циклы Шопена, Скрябина, Рахманинова. Но всем этим традициям композитор дает совершенно иное творческое преломление и развитие.

Кроме того, Шостакович вводит в свой полифонический цикл — в равной степени в прелюдии и в фуги — до сих пор еще почти не использовавшиеся в полифоническом стиле традиции искусства Глинки — зачинателя песенной русской полифонии, Мусоргского и Бородина, проявляя в этом отношении подлинное новаторство уже в самом источнике традиции¹. При этом он опирается не только на образцы полифонии этих авторов (например, на замечательное использование полифонического метода в известной пьесе «Два еврея — богатый и бедный» из «Картинок с выставки» Мусоргского или на его же оркестрово-хоровую полифонию), но и на их в целом гомофонические произведения, например оперы (скажем, фугатный пролог к «Борису Годунову» Мусоргского), подчас даже на их фактурное письмо. И это могло иметь место только потому, что Шостакович, более чем кто-либо другой из композиторов, умеет взаимообогащать полифонические и гомофонические методы музыкального письма².

¹ В связи со сказанным нельзя не вспомнить также Н. А. Римского-Корсакова, сочинившего фортепианные фуги на темы русских народных песен.

² Кстати, ведь и этот прием взаимообогащения полифонии гомофонией уже встречался вполне наглядно у Баха — скажем, в его прелюдии A-dur из первого тома, написанной в форме тройной фуги с общей экспозицией тем.

Композитор, едва ли не впервые, раскрыл в своем полифоническом цикле тенденцию взаимопроникновения оперно-ораториальной былинности со специфически симфонической, заостренной психологичностью. Такая тенденция получила энергичное развитие в его последующих произведениях, дав свою кульминацию в симфонической поэме «Казнь Степана Разина». Все это — один из образцов чрезвычайно успешного новаторства в сфере взаимопроникновения и взаимообогащения различных жанров.

В цикле прелюдий и фуг Шостакович продолжил и углубил особый, свойственный именно ему, метод показа образов скорби, индивидуального и народного горя; он раскрывал вновь и вновь — вслед за последними сценами «Леди Макбет», трио, седьмой и восьмой симфониями — красоту и этико-эстетическое значение этих образов, своеобразно сочетая традиции Баха и Мусоргского в методах воплощения скорбной темы.

Особо значительно то, что Шостакович нашел в цикле прелюдий и фуг подлинно драматическое и органично национальное решение темы народного протеста, то тлеющего в глубине сердца русского человека, то вырывающегося из его души огненными языками яростного бунта (см., например, фугу *gis-moll* № 12 или прелюдию и фугу *d-moll* № 24). И здесь он следует традиции прежде всего М. А. Балакирева, его гениальным обработкам для одного голоса в сопровождении фортепиано в первом «Сборнике русских народных песен» (1866), столь благотворно и эффективно воздействовавшим и на последующее воплощение бунтарской народно-трагедийной тематики Мусоргским. Для Шостаковича, так же как для Балакирева и Мусоргского, был решительно неприемлем пассивно-ретроспективный, чисто этнографический подход к русскому песенному фольклору. Все эти композиторы

на разных этапах развития русской музыкальной культуры применяли современную им гармонию, фактуру в обработке песенного материала. И делали они это для того, чтобы с максимальной силой выявить внутреннюю выразительность, вскрыть сущность и сам характер народного мелоса. Тут и смелые контрастные противопоставления тембров и регистров (типичный прием Мусоргского), и «басовые педали», остинатные басы (столь любимые Бородиным), и — главное — опора на своеобразную ладовую логику русского фольклора, не укладывающуюся ни в какие схемы и догмы натуральных, переменных, средневековых и т. п. ладов, — фольклора, образовавшего в такой же степени свою национально-неповторимую логику ладовой организации и ладового ритма, как и логику стихового уклада и метроритма¹.

Здесь исключительно чуткий в отношении к русскому фольклору Шостакович вступил как бы в смелое «соавторство» с народом, развивая традиции Балакирева и Некрасова, Мусоргского и Сурикова, Шаляпина и Горького².

Двадцать четыре прелюдии и фуги преемственно связаны и с прежним полифоническим и непполифоническим творчеством самого же Шостаковича; в част-

¹ Относительно исторического значения первого балакиревского сборника очень верно и содержательно пишет Е. В. Гиппиус: «Синтез русского народного песенного мелоса в его мелодическом и ладовом своеобразии и современного гармонического «языка» и фортепианной фактуры, найденной Балакиревым, — одно из его самых гениальных, творчески перспективных открытий, оказавших огромное влияние на развитие русской классической музыки...» (статья в сб. «М. Балакирев. Русские народные песни». М., Музгиз, 1957, стр. 206).

² Именно эту черту творчества Шостаковича в настоящее время талантливо развивает его ученик Г. В. Свиридов.

ности, именно прелюдии — с Двадцатью четыремя прелюдиями, ор. 34¹.

Именно прелюдия № 4 из ор. 34, прелюдия и fuga квинтета и fuga из «Песни о лесах» были основными полифоническими предшественниками цикла шостаковичевских прелюдий и фуг.

Однако в сборнике прелюдий и фуг, в большей степени чем черты преемственности от прежних произведений композитора, сказались черты его нового полифонического мышления. Ведь полифоническое искусство Шостаковича постоянно развивалось, и его произведения полифонического жанра 50-х годов заметно отличались от произведений аналогичного жанра 40-х, а еще более — 30-х и 20-х годов. И мы охотно соглашаемся с утверждением В. В. Протопопова: «Без преувеличения можно сказать, что сейчас самый крупный полифонист среди композиторов мира — это Д. Шоста-

¹ Вспомним, что со времени сочинения фугеттной прелюдии № 4 из ор. 34 и предшествующих ей двойной fugи в балете «Золотой век», fugи с органом в музыке к кинофильму «Златые горы» и экспозиции fugи в опере «Леди Макбет» (мы говорим о полифонических произведениях начала 30-х годов, не касаясь более ранних) Шостакович написал прелюдию и fugу (первая и вторая части) квинтета, ор. 57 (1940) и хоровую fugу в оратории «Песнь о лесах», ор. 81 (1949). К стати, в связи с указанным становится непонятным утверждение А. Н. Должанского, что якобы «Сборник Шостаковича содержит фуг приблизительно в десять раз больше, чем их встречается в его предыдущих произведениях» (стр. 222 цит. книги). Мы не касаемся здесь существенных, даже больших по размерам полифонических пластов в ряде произведений, не образующих, однако, самостоятельных полифонических форм, например, быстрое fugато в разработке первой части четвертой симфонии или первая часть пятой симфонии (сочетание целой системы канонов с контрастным контрапунктированием и двойным канонем на материале главной или побочной партий на вершине), а также созданных за тот же период времени пассакалий (например, в скрипичном концерте, фортепианном трио, третем и шестом квартетах или восьмой симфонии) и других остинатных форм.

кович»¹. Конечно, такое заявление могло быть сделано только после появления Двадцати четырех прелюдий и фуг, ор. 87.

Полифония для Шостаковича (в первую очередь имитационная, а не подголосочная) столь же органична, как и гомофония. Полифонические формы — в особенности фугированные, канонические и остинатные — занимают в его творчестве такое же место, как гомофонические (например, сонатные). Ни у кого из композиторов прошлого эти два метода не находились в таком тесном соприкосновении, так необходимо не допслиняли друг друга. Синтез художественно разнонаправленных методов и принципов формообразования, сочетание противоположных образов, противоречивых приемов высказывания и вообще характерен для Шостаковича, являясь одним из способов отображения острой конфликтности окружающего мира, эстетическим выражением единства его противоречивого многообразия, сложности внутренних связей. Отсюда же склонность композитора к выражению контрастной «полифонии» образов и чувств, полифоническому сочетанию высокого накала эмоций с углубленным пафосом мыслей.

Шостакович стремится в такой же степени передать образ мгновенной схватки антагонистических сил, сколь и образы еле заметного, медленного перерастания одних жизненных явлений в другие. А для выражения процессов «незаметного перерастания», «непрерывной текучести» и «длительных состояний» композитору нужны были именно полифонические принципы музыкального развития, в особенности такие, как имитационные или остинатные с полифоническим варьированием (пассакалии). Сущность этих форм ведь и заключается в

¹ В. Протопопов. История полифонии в ее важнейших явлениях. М., Музгиз, 1962, стр. 293.

выявлении новых граней одного и того же образа (интонации, мелодии, темы).

Не случайно для его пассакалии характерна особо текучая свобода верхних полифонических голосов (восьмая симфония); не случайно Шостакович вообще так раздвинул выразительные пределы этой формы; не случайно у Шостаковича появляется и столь активная и творческая «оглядка» на баховские приемы концентрированного сосредоточенного развертывания темы применением принципа «ядро — развертывание» и относительно свободных, неквадратных построений. Ибо полифония Шостаковича не является каким-либо экстраординарным, дополнительным или лишь контрастным к гомофонии выразительным средством, а одним из основных методов высказывания и подчас в самом начале и в самой основе первичного изложения музыкальных мыслей.

Однако для композитора в такой же степени были важны и национальные, точнее — народно-русские основы его полифонизма. Потому полифония Шостаковича в той же мере опирается на баховские традиции, сколь и на исконно русскую протяжную песенность, с ее специфически национальными жанровыми элементами, широтой дыхания, рассредоточенностью развития, склонностью к асимметричному метру (типа $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$) и его сменам, а также и специфической ладовой основе. Именно специфические лады в первую очередь утверждают национальный колорит его полифонии, так же как и придают ей особенную суровость.

Типично русскими являются и такие черты мелодизма шостаковичевской полифонии, как, например, «опевание» квинты, «стягивание» движущихся голосов в унисон к моменту каданса, нередко песенный характер противосложений, а также максимальное использование и раскрытие всех потенциальных данных темы

в процессе ее настойчивого разностороннего и длительного преобразования.

В меньшей степени опирается композитор на подголосочность русской народной песни. Однако такие явления, как частые унисоны и пустые квинты (например, в фуге *f-moll*), несомненно имеют своим происхождением народную подголосочность¹.

Естественно, и темы многих фуг Шостаковича содержат интонационную общность с темами русских протяжных песен, речитативных причитаний и плачей (интонации вздоха и стона), величальных или былинных распевов. Именно песенно-протяжный характер многих тем шостаковичевских фуг в значительной степени стимулировал и склонность к протяжному «медлительному» характеру формообразования во многих фугах. Здесь форма оказалась как бы другой стороной стремления максимально распеть тематизм фуги.

Не случайно также приемы тематического развития, ладогармонического мышления, да и сам тематизм ряда полифонических произведений Шостаковича столь близки Мусоргскому, Борсдину, отчасти Глинке. Отталкиваясь от великого полифонического искусства Баха и непосредственно продолжая ряд традиций Танеева, а также органически впитав в себя русскую народную песню и русскую классическую музыкальную культуру вообще («кучкистов» в первую очередь), Шостакович создал неповторимую, характерно шостаковичевскую и одновременно почвенно русскую полифонию.

Однако сдним синтезом «баховского» и «песенно-русского» начал — важнейшей отличительной чертой

¹ Полифоническое развитие, опирающееся на подголосочность, имеется в главной партии первой части десятой симфонии, в хоровах поэмах «На улице» или «Песня» и других сочинениях.

Двадцати четырех прелюдий и фуг — отнюдь не ограничиваются индивидуальные особенности шостаковичевской полифонии (тем более, что этот синтез пытался по-своему, хоть и гораздо менее ярко и сильно осуществить уже Танеев). Прежде всего Шостакович переосмысливает сам характер русских песенно-протяжных тем, с одной стороны, развивая их новыми ладогармоническими средствами, а с другой, внося в свои печальные «песенные фуги» новый вывод — светлое, мажорное начало. Речь идет не только о завершающих минорные фуги мажорных тониках (явлении, имевшем место и в творчестве Баха и даже до Баха), но о длительных утверждениях одноименного мажора (фуги d-moll, c-moll, b-moll и др.), что уже создает иную концепцию всего музыкального развития, а следовательно, — новое содержание произведения. Кроме того, композитор использует в своих темах не только «глубинную» русскую песенность, но и ее современные виды (например, частушки).

В то же время Шостакович превратил из экстраординарного в типичное явление фугированные формы такого масштаба и размаха, которые встречались после величайших полифонистов прошлого — Баха и Генделя — лишь как исключение и лишь в самых сильнейших образцах (например, в сонате «Hammerclavier» или в финале девятой симфонии Бетховена, в фуге d-moll из «Реквиема» Моцарта и т. п.). Он придал ряду фуг типично симфоническую масштабность (например, двойной фуге d-moll, завершение которой даже перекликается с кодой финала его пятой симфонии).

В симфонизме же своем, особенно в трагедийных произведениях, он нередко использовал полифонию (главным образом канон) как средство образования кульминирующих напряжений (например, двойной канон в конце разработки — после марша — в первой ча-

сти пятой или тринадцатиголосный канон в разработке первой части восьмой симфонии). Так в творчестве Шостаковича образовались «большие полифонические формы» (термин В. В. Протопопова) типа первой части пятой симфонии и большие полифонические пласты типа фугированной разработки во второй части одиннадцатой¹. Полифония Шостаковича всегда вытекает из предшествующего материала, всегда органична и исключительно естественна в такого рода сонатно-симфонических и вообще монументальных циклах (прелюдия и fuga квинтета, ор. 57, пассакалии скрипичного концерта и восьмой симфонии, fuga «Слава» из оратории «Песнь о лесах», раздел разработки во второй части одиннадцатой симфонии).

Положение это отчасти применимо и в отношении излюбленных Шостаковичем форм и разделов тематически контрастной полифонии — различных форм тематического и ритмического *ostinato* (второе трио, ор. 67, восьмая симфония, шестой квартет, вариации на тему Глинки и другие)².

¹ Принцип симфонизации полифонических форм, то есть использования в них специфических приемов симфонического развития, имеет в своем генезисе прежде всего творчество Бетховена и Чайковского. Вспомним, например, огромную трансформацию темы фуги в 31-й сонате Бетховена или, еще в большей степени, гениальную фугу Чайковского из первой оркестровой сюиты с ее типично симфонической, разработочной трансформацией основного образа (от умеренно активной сдержанности до грандиозного, фрескового драматизма). Однако Чайковский большей частью избегал соединения контрастных тем, удержанных противосложений, точных имитаций и тому подобных компонентов рационалистического начала в полифонии. Шостакович же не избегает их, хотя и трактует свободно, без догматизма.

² Здесь — одно из редких творческих соприкосновений Шостаковича с Хачатуряном, в произведениях которого очень часто встречаются целые пласты сочетаний фольклорного варьирования на основе классических пассакалий.

Наконец, с этой же тенденцией к «самостоятельности» вкрапленной полифонической формы, к ее выделению, связано «структурное оформление» даже некоторых песенных тем полифонических произведений в рамки периода — явление необычное для творчества Шостаковича в целом, скорее стремящегося к раздвижению рамок периода. Об этом, хоть и несколько в ином плане, пишет В. В. Протопопов¹. Нередко и темы *ostinati* в произведениях Шостаковича «оформлены» в рамки периода.

Шостакович возрождает в своей полифонии целый ряд старинных добаховских приемов контрапунктического письма, порой явно обходя ряд достижений романтической полифонии (по-видимому, здесь он относительно более «приемлет» полифонию Брукнера, вероятно оказавшую известное влияние на его «полифонический симфонизм»). В то же время он смело сочетает старинные приемы с рядом современных, особенно в сфере лада и гармонии. Так, например, каноны Шостаковича оказываются особенно действенной и выразительной формой напряженного полифонического мышления потому, что он остро сталкивает в них разные ладовые функции при одновременном изложении тож-

¹ «На протяжении почти полутора столетий существования русской фуги наблюдалось постоянное стремление к использованию в темах песенного материала вплоть до подлинных народных мелодий. Но лишь в теме «Слава» из оратории Шостаковича интонационная песенность соединилась со структурой простого периода, образовав новое качество в теме фуги. В этом заключена принципиальная новизна ее, очень важная для истории не только русской, но и всей мировой полифонической музыки» (В. Протопопов. История полифонии в ее важнейших явлениях, стр. 273—274). — Действительно, тема фуги «Слава» из оратории «Песнь о лесах» как редкий случай представляет собой небольшой период повторного строения, и это очень соответствует всему гомофонно-мелодическому стилю оратории.

дественных мелодий, то есть создает каноны с внутренним ладовым контрастом, с наложением одних ладовых функций на другие (в этом отношении характерна fuga G-dur из оп. 87). В то же время Шостакович подчас специально связывает единым тематическим материалом через канон весьма контрастные в ладотональном отношении музыкальные пласты, особенно охотно накладывая их друг на друга в регистровых сопоставлениях (эти регистровые «расстояния» смягчают полиладовую или полифункциональную диссонантность). Шостакович здесь органически использует и политональные и полифункциональные сочетания, и непривычную свободу голосоведения, и отдельные линейаристские приемы (именно приемы, а не систему линейаризма), и необычную трактовку формы или фортепианно-оркестровые эффекты¹. Использует естественно, содержательно, а не эксцентрично. Полифония Шостаковича неизменно соблюдает художественную меру в сочетании относительной свободы и самостоятельности отдельных линий с их соподчиненностью. Наконец, она тесно связана не только с песенностью и симфонизмом, о чем уже говорилось, но и с русскими оперным эпосом и драмой, а также ораториально-хоровыми и вокальными жанрами².

¹ Так, например, в несколько гротесковой фуге a-moll имеются элементы линейаризма, необычная свобода голосоведения, элементы политональных сочетаний; в гармонически изысканной, насыщенной хроматикой фуге Es-dur — черты цепного лада и тональной неустойчивости (даже тема тонально неопределенна); в прелюдии es-moll — имитирование звучности тамтама, использование чисто оркестрового приема длительных тремоло; в фуге d-moll — имитация фанфар медных инструментов; форма фуги A-dur и других содержит черты рондообразности и т. д.

² Взаимообогащение инструментальных жанров и музыкально-театральных, углубляющее и расширяющее каждый из них, было коренной чертой русской музыки; начатое Глинкой, оно получило исключительно плодотворное развитие в творчестве Прокофьева.

Таким образом, в полифонии, так же как и в прелюдиях ор. 34 и в первом фортепианном концерте, Шостакович стремится к интонационному и жанровому расширению. Тем самым он уже в какой-то степени демократизирует полифоническое письмо и полифонические формы (в особенности форму фуги, по большей части замкнувшуюся в сугубо камерном жанре). И здесь его прогрессивная роль может быть исторически сопоставима с ролью Баха, так же расширившего интонационное поле полифонии и тем самым демократизировавшего ее как жанр¹.

Рассмотрим теперь специфические особенности и характерные черты полифонического цикла Шостаковича. Прежде всего, в нем ощущаются две тенденции: к ясной и строгой простоте высказывания — это первое — и к национальной характерности языка — это второе. Искренность же художника, его вдохновенность и выдающееся мастерство обусловили огромную впечатляющую силу цикла. С яркостью подлинно реалистического выражения и с глубиной философского обобщения здесь раскрывается разносторонний мир жизни, дум и

¹ Было бы, конечно, неверным считать, что стремление расширить сферу воздействия полифонии не было присуще со времен Баха никому. Достаточно назвать полифонию Чайковского, в творчестве которого именно широта интонационного сплава (и в этом отношении его демократизм) сказались с такой же силой, что и в сфере гомофонии. Однако, во-первых, Чайковский (так же как и Глинка и Брамс) был все же в основном гомофонистом, хотя полифония и занимала в его творчестве огромное место. Во-вторых, у Чайковского было главным образом расширение именно интонационной сферы, а у Шостаковича — в равной степени и интонационной, и жанровой. А кроме того, все-таки за исключением Шостаковича никто не создал после Баха цельного цикла двадцати четырех прелюдий и фуг такого значения, хотя полифонические циклы меньшего значения созданы, и среди них в первую очередь цикл Хиндемита «*Ludus tonalis*» (1942). (К моменту выхода книги стали известны 24 прелюдии и фуги Р. Щедрина. *Прим. ред.*)

чувств советского, по преимуществу русского, человека, его взгляд в прошлое и раздумья о будущем¹.

Прелюдии и фуги и широко объективны и чрезвычайно субъективны, и эпичны и лиричны одновременно. Лиричны — в смысле яркого и острого авторского отношения к развертываемым образам; а раз авторского, то, следовательно, исторически конкретного, современного отношения. Если здесь и имеет место субъективное лирическое начало, то это лирика общественно чуткого, большого художника, а потому она получает объективную, общезначимую роль.

Мы говорим подробно о шостаковичевской трактовке лирического начала, ибо в цикле Двадцать четыре прелюдии и фуги лирике, лирико-драматическим и лирико-эпическим образам отведено огромное, даже можно сказать, преобладающее место. Иногда одно и то же чувство (например, грусть) раскрыто в его самых разнообразных качествах, состояниях, формах, градациях. Здесь и горькая тоска, и тихая задумчивая печаль, и высокая трагедийная скорбь. Или чувство удовлетворенности, выраженное то как беззаботное веселье, светлая радость, то как безмятежный покой, то как тихие раздумья.

А сколько разных эмоций возникает в душе композитора от созерцания русской природы, как раз но пе-

¹ Мы говорим «русского», отнюдь не отграничивая тем самым сферу образности, затронутой композитором, от начал общечеловеческого, интернационального, от тем гуманистических в широком смысле. Достаточно указать на фугу *fis-moll*, явно ассоциирующуюся с трагическими образами и интонационной сферой его же цикла «Из еврейской народной поэзии». Но ведь и общечеловеческое и интернациональное раскрывается сильнее всего через конкретное, национальное, так же как и каждая общечеловеческая черта находит свое художественно-впечатляющее выражение только через неповторимо индивидуальное, особенное, единичное.

редано это «чувство природы» — от возвышенного до беспокойно-тревожного, от пейзажной поэзии солнечного утра (прелюдия и fuga A-dur):

29 **Allegro poco moderato** (♩ = 76)



p legato sempre



6 **Allegretto** (♩ = 92)



pp legato sempre

до сосредоточенно печальных размышлений (например, fuga es-moll):

30 **Allegro non troppo** (♩ = 100)

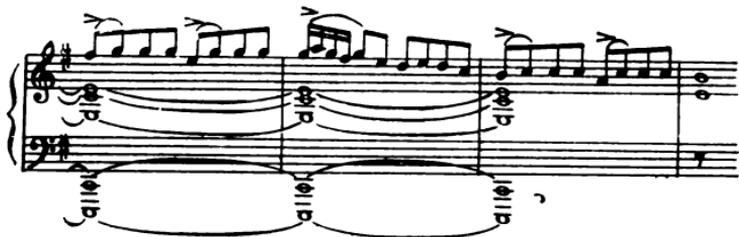


pp legato sempre

Эти образы углубленной «большой лирики» великолепно оттеняют образы героического эпоса, богатырской мощи, бескрайнего степного простора. Вот где раскрываются в полную силу связи полифонического цикла Шостаковича с русской былинной поэзией и живописью Васнецова, творчеством Глинки и Бородина или народными сценами оперного творчества Мусоргского (например, прелюдия G-dur или прелюдия и fuga d-moll и другие). В то же время только полной самостоятельностью, только подлинно творческим отношением к архаичным образцам музыкального фольклора можно объяснить появление таких шедевров полифонического стиля, как образно и национально многосоставная fuga fis-moll с ее древними интонациями-зовами; или прелюдия G-dur с ее двумя прогивопольжными, но чисто русскими темами — могучей, былинно-распевной и скороговорочной темой скорбных причитаний:

31 Moderato non troppo (♩ = 126)

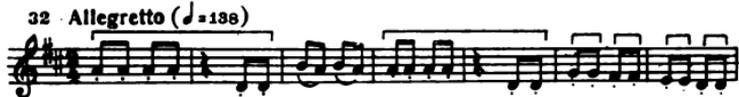
The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is Moderato non troppo, with a quarter note equal to 126 beats per minute. The first system is marked *f pesante* and shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is marked *marcato* and features a more complex texture with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, including some slurs and accents.



Или прелюдия E-dur с ее попевками старинных протяжных песен; или прелюдия и fuga b-moll, где использованы народные приемы инструментальных импровизаций, свирельные наигрыши, орнаментальные варьирования.

Относительно небольшое количество прелюдий и фуг написано в скерцозном духе, с характерными для Шостаковича элементами гротеска и юмора, подчас на основе танцевальных ритмов (например, прелюдия и fuga H-dur — задорная и веселая, или, в известной степени, прелюдия и fuga Des-dur)¹. Жанровое разнообразие — типичная черта цикла, продолжающая традиции рассмотренных выше Двадцати четырех прелюдий, ор. 34. Не приходится удивляться, что некоторые прелюдии написаны в «этюдном» стиле (например, B-dur и g-moll).

Наконец, ряд прелюдий и фуг даже отражает детский мир, своеобразие детского восприятия и «поведения» ребят (например, fuga D-dur):



¹ В этом отношении шостаковичевским прелюдиям и фугам в какой-то степени предшествовали четыре монументально-эпические прелюдии и фуги Глазунова (ор. 101), несмотря на совершенно иные дух и характер их.

Подытоживая, надо сказать, что трудно дать достаточно полноценное объединительное определение идейной направленности и содержания цикла. Ведь, в сущности, ни одна из пьес не похожа на другую. Столь большая разносторонность цикла выходит за рамки какого-либо ограничительного обобщения, требует столь же емкой формулировки, которая теряет свой смысл из-за неконкретности. Да и нужно ли ее искать? Не достаточно ли ограничиться в этом отношении рядом ассоциаций?¹

Наиболее глубокий исследователь прелюдий и фуг Шостаковича А. Н. Должанский сводит идейно-содержательное значение и смысл цикла к отражению советской (в основном русской) действительности в период первых нескольких лет мирной жизни (конец 40-х и начало 50-х годов): Великая Отечественная война завершилась, раны несколько залечены, хотя следы войны еще ощутимы; всё полно активной жизни и размышлениями о прошедшем и будущем: «Мир в середине XX века. Мир после войны»² — такова, в основных чертах, концепция музыковеда, согласиться с которой не представляется возможным. Думается, что эта концепция, с одной стороны, несколько надуманна, а с другой (применительно к творчеству Шостаковича) — трафаретна. Такое искусственное «датирование» образов цикла связано с тем, что до сих пор все крупные сочинения Шостаковича были необычайно «конкретны во времени», всегда необычайно современны, отражали «со-

¹ Сам композитор, демонстрируя в апреле и мае 1951 года свой новый полифонический сборник, утверждал, что он рассматривает его не как единое циклическое сочинение, а как серию пьес, не связанных общей идеей.

² А. Должанский. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Л., «Советский композитор», 1970, стр. 206.

стояния» дум и чувств, характерных для определенных отрезков истории (периоды, годы, события). Однако здесь происходит в этом отношении перелом. Масштаб идейно-образного содержания его самого крупного полифонического произведения выходит за эти пределы (как и последующих десятой и, в значительной степени, тринадцатой и четырнадцатой симфоний). Переосмысленный мир дум и эмоций баховских времен, времен бетховенского симфонизма и русской музыкальной культуры «кучкистов», образность русского (и не только русского!) фольклора в широком понимании его народности (не только крестьянском) и его исторического развития, сложный и противоречивый мир мыслей и чувств человека XX века!.. И все это в преломлении психики художника нашей сегодняшней действительности. Нет, право же, не вмещается образность этого цикла ни в какие рамки и «даты»!

Огромное многообразие содержания прелюдий и фуг базируется на богатстве их тематизма, в котором композитор проявил большую и смелую творческую выдумку. Тема же и тип фактурного изложения определяют и весь характер пьес, а порой даже конструктивно-технологические приемы построения. Конечно, не все темы равнозначны по содержанию, по интенсивности и интересности развития, но все так или иначе содержательны и впечатляющи. Это говорит о глубокой заинтересованности композитора, о вдохновенности процесса созидания.

Отметим некоторые характерные особенности языка и технологических приемов построения цикла.

Двадцать четыре прелюдии и фуги разделены поровну на два тома. И это не только формальный момент. Ибо, с одной стороны, художественное единство цикла и общий принцип последования по квинтовому кругу (С — а, G — е и т. д.) прочно сливают их друг с

другом¹, а с другой — первая и тринадцатая как бы действительно начинают новые «круги», а двенадцатая и двадцать четвертая завершают их.

Каждая прелюдия и fuga связаны ремаркой *attacca*, что подчеркивает парную неразрывность их замысла. Эта неразрывность может быть обусловлена единством тематизма (например, в номерах цикла 20 и 24), характера изложения и развития или даже лишь общностью настроения обеих пьес, а может, наоборот, обуславливаться взаимодополняющим контрастом², противопоставленностью и, так сказать, «оттенением» одной пьесы через другую. Чаще же всего имеется и то и другое: и связь, общность — и контраст, противопоставление; связь в одном — противопоставление в другом. Именно такие взаимоотношения обычно и создают максимальное единство, художественную полноценность, составную неразрывность «парной» формы.

В цикле имеется одна двухголосная, одиннадцать трехголосных, одиннадцать четырехголосных и одна пятиголосная fuga. Две fugи из всего цикла — двойные.

Начало и конец цикла примечательны характерными особенностями, придающими всей цепи добавочную цельность и связность: так, первая fuga, построенная исключительно на белых клавишах, не выходящая за пределы диатоники, воплощает образ покоя, умиротворенности, уравновешенности. Последняя, наоборот, построена на сложном принципе развития двойной fugи и наиболее крупна по размерам; она симфонична по характеру мышления и масштабу динамизма, оркестрова по методам использования фортепиано и вопло-

¹ Вспомним, что баховский цикл построен по полутонам.

² Психология художественного восприятия устанавливает, что образы статичные, спокойные, созерцательные, философичные вызывают эстетическую потребность в образах динамичных, взволнованных, стремительных, экспрессивных, и наоборот.

щает образы богатырского эпоса. Если первая fuga как бы выписана приемами прозрачной станковой живописи, то последняя — приемами масштабной фрески или могучей скульптуры. Если первая fuga камерна, то последняя ораториальна¹.

В то же время, нельзя не согласиться с А. Н. Должанским в том, что цикл шостаковичевских прелюдий и fug — и «сборник» и «цикл» одновременно. Ведь каждая пара пьес может иметь и самостоятельную художественную жизнь. Ведь в каждой паре даны и многогранная экспозиция образа, и его многостороннее раскрытие в движении, в развитии, и его логическое завершение. Однако рассматривая, а тем более проигрывая все прелюдии и fugи как цикл, ощущаешь, что перестановке они не подлежат.

Значительная часть прелюдий и fug как парных пьес контрастно-составной формы (термин В. В. Протопопова) связаны интонационно-тематическим единством, а ведь тематизм у Шостаковича всегда является определяющим импульсом развертывания формы. Тема fugи очень часто оказывается уже зачатой в прелюдии — иногда намечен ее контур, иногда ее важная интонация. Во всяком случае, всегда прелюдия создает настроение для восприятия fugи, обуславливает необходимость fugи.

Однако имеются и случаи решительного контрастирования прелюдии и fugи не только по тематизму, характеру и настроению, но даже, так сказать, по жанровым истокам этих парных пьес, резко и, казалось бы, нарочито сопоставленных одна с другой. Например,

¹ «Сочетая все это в единый, цельный комплекс, скромная, внешне непритязательная пьеса столь же достойно открывает сборник прелюдий и fug Шостаковича, как «богатырская» fuga ре минор его завершает» (Л. Мазель. О fugе до мажор Шостаковича. «Черты стиля Д. Шостаковича», стр. 347).

блестящая вальсообразная прелюдия Des-dur — и ее «дикая», «ураганная» fuga на сплошном fortissimo и marcatisimo! Или прелюдия и fuga E-dur, а особенно — G-dur.

В последней паре пьес энергичная, размашисто взлетающая вверх тема fugи с упором на септиму и последующими широкими скачками своей размашистостью близка общему духу первой «былинной» темы прелюдии:



Объединяет и абсолютное тождество темпа ($\text{♩} = 126$). Но главное здесь, надо полагать, в том, что как раз контраст между крепкой спаянностью парных пьес (явление типичное в цикле), с одной стороны, и взаимоотталкиванием прелюдии и fugи в единичных случаях (как в соль-мажорной паре), с другой, и являлось художественной целью автора, стремившегося к максимальной контрастности цикла в целом. Таким образом, черты «алогичности» в сопоставлении прелюдии и fugи G-dur, взятых изолированно от цикла, стираются при рассматривании цикла как концепционного целого. К тому же неожиданность контраста между прелюдией и fugой G-dur в значительной части уже подготовлена резкой противопоставленностью двух тем в самой прелюдии (медленной «богатырской» — первой, и скороговорочной темы «мольбы» — второй); наконец, обе эти темы в прелюдии и вообще очень необычны и неожиданны в жанре фортепианной музыки, будучи явно «транспонированы» из оркестрово-хорового, оперного или фольклорного (былинно-песенного)

жанров. Нельзя не указать также и на то, что в прелюдии господствует не гомофонный, а полифонический принцип развития. Словом, «необычность» входила в замысел, подготавливалась исподволь и разно, а в образном противопоставлении всей прелюдии всей фуге лишь дала свою кульминацию.

Основной прием контраста между прелюдиями и фугами — традиционный и не вызывающий спора (мы говорим о контрасте между свободной, преимущественно гомофонной формой прелюдии и относительно строгой полифонической формой фуги) — в целом выдержан. Небольшие отклонения с этой стороны говорят лишь об отсутствии догматизма в творческом методе автора. Поэтому в цикле есть прелюдии, в которых свободное полифоническое развитие является ведущим (это уже отмечалось в отношении прелюдии G-dur), но и это вносит добавочный элемент разнообразия.

В музыкальном языке Двадцати четырех прелюдий и фуг Шостаковича очень ярко и смело проявлено стремление к синтезу инструментального и вокального (в том числе речитативного) начал. Вот где истоки его замечательной способности к длительному развертыванию мелодии в фугах (например, типично русские распевы в фуге f-moll). И это естественно, если принять во внимание настойчивое стремление композитора сблизить свой полифонический цикл с фольклором вообще, с русским в частности, и русской вокальной классикой Мусоргского и Бородина в особенности. Именно те пьесы, которые наиболее глубоко и органично связаны с русскими национальными традициями, а также фольклором других народов, оказались и наиболее свежими и новаторскими. Именно их тематизм явился носителем и стимулятором своеобразных признаков пьесы. Наконец, именно в них сказался наиболее явственно тот новый шаг жанрово-

го расширения, который Шостакович совершил по отношению к аналогичному баховскому циклу.

Шостакович вносит в свои прелюдии и фуги новый принцип ладогармонического мышления, новую систему ладов, в которой тональные соотношения сильно изменены по сравнению с тональными соотношениями в мажоро-минорной системе или в мелодических диатонических ладах¹. Он синтезирует в своем полифоническом письме две ладовые эпохи — эпоху старинных натуральных ладов (ладогармоническое мышление строгого стиля, с его вершиной — творчеством Палестрины) и эпоху мажоро-минора с его вершиной — творчеством Баха (именно мажоро-минорной системой обусловлен принцип кварто-квинтового круга, в котором выдержан цикл Двадцать четыре прелюдии и фуги). Так создается третий, новый, наиболее распространенный в полифонии Шостаковича стиль ладогармонического мышления —

¹ В результате новых соотношений образуются новые понятия «параллельных» и «противоположных» тональностей, а также новое понимание термина «одноименные» тональности (литература по этому вопросу перечислена на стр. 73). Придерживаясь концепции А. Н. Должанского, следует отметить, что в новых гармонических ладах Шостаковича «параллельными» и «противоположными» тональностями оказываются «мажорная» и «минорная» тональности, тоника которых отстоят одна от другой не на малую терцию (как в мажоро-миноре), а на уменьшенную кварту. «Одноименными» же оказываются три тональности (а не две, как в мажоро-миноре) двух противоположных наклонений — одна «минорная» и две «мажорные» или наоборот — две «минорные» и одна «мажорная» с тониками одинаковыми (то есть образующими чистые примы) или неодинаковыми (отстоящими одна от другой на хроматический полутон, то есть образующими увеличенную приму). При этом одноименные тональности в соотношении увеличенной примы ближе, чем с одинаковыми тониками (в частности и потому, что имеют равные третьи ступени. являются «равнотерцовыми»).

В условиях новых ладовых систем Шостаковича понятия «мажора» и «минора» также приходится рассматривать в новом ракурсе: мажор — лад с большой тонической терцией, а минор — лад с малой.

необычайно расширенный, необычайно богатый по своим возможностям и в то же время исключительно многосторонне использующий самые глубинные традиции музыкальной культуры разных народов (не случайно этот лад едва ли не наиболее выражен в восьмой фуге — самой разнородной и многосоставной по национальным истокам). Полифония Шостаковича дает образцы всех этих трех (включая последний, «синтетический») стилей. Причем второго («чистого» мажоро-минора) в ней явно меньше других, а в своем использовании первого (добаховского) стиля Шостакович пошел «дальше» Палестрины, пользовавшегося лишь пятью натуральными ладами, а не семью, как это имеет место в произведениях Шостаковича¹.

Особенную склонность композитор проявляет к пониженным ладам (меньшую — к повышенному). Ладовая переакцентировка тем — один из важнейших творческих приемов композитора. Акцентирование старинных ладов (особенно ионийского и эолийского) Шостакович подчеркивает тем, что ответы в фугах строит часто без модуляций, применяя натуральный лад квартой ниже или квинтой выше главного (таковы фуги C-dur, d-moll и другие, так же как фуга из квинтета и фуга «Слава» из оратории «Песнь о лесах») ².

¹ Палестрина писал в пяти «равноправных» ладах: ионийском, миксолидийском, дорийском, эолийском и фригийском, а Шостакович добавляет к ним еще два — лидийский и локрийский (впервые использованный им еще в 1930 году в «фуге гостей» из оперы «Леди Макбет»).

² В результате этого приема, скажем, эолийскому ладу отвечает фригийский (например, в фугах b-moll, d-moll, в фуге квинтета); ионийскому — миксолидийский (например, в фугах C-dur или фуге «Слава» из «Песни о лесах») и т. д. Кроме того, даже при совпадении, скажем, ионийского и эолийского звукорядов с звукорядами мажора и минора лады эти исключают разрешение доминантсептаккорда как основу их образования в тоническое трезвучие как устой.

Вместе с тем композитор чрезвычайно расширяет круг тонального плана фуги. Правда, переходит он на отдаленные тональности лишь во второй половине среднего раздела и возвращается в основные тональности в заключительном разделе. Такая «постепенность» облегчает восприятие отдаленных строев.

Одной из основ ладового своеобразия музыки Шостаковича, его полифонии в особенности, является «слияние» и взаимообогащение ладовых и функциональных связей. Шостакович глубже, чем кто-либо другой из композиторов XIX и XX веков, опирается в этом отношении на традиции Баха и Генделя. В творчестве Шостаковича гармония приобрела новую законченную организованность полиладового типа. И, может быть, наиболее наглядно это проявилось именно в полифонии композитора, особенно — в его фугах.

В этом один из важнейших моментов жизненности того новаторства, которое определилось в музыкальном языке фуг Шостаковича. И здесь мы невольно вновь вынуждены ассоциировать Шостаковича с Прокофьевым.

«Великой исторической заслугой Прокофьева и Шостаковича является, на мой взгляд, то, что, оставаясь всегда новаторами, глядя в будущее, они (не только они, конечно, но главным образом они) помогли музыке выйти из болота, куда ее загнали атонализм и монотонализм, они вернули гармонии ее структурную силу и богатство, мелодии — ее широкое дыхание, форме — ее протяженность и стройность, музыкальному процессу — его значение, непрерывность и единство»¹, — писал Г. Г. Нейгауз.

¹ Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры. М., Музгиз, 1958, стр. 219.— Кстати, и А. Н. Должанский, говоря о том, что Шостакович смело использует «новые лады» не только в разрабо-

Выявляя огромное богатство и разнообразие в ладо-гармоническом языке фуг, Шостакович в отношении их структурного строения и формообразования, наоборот, придерживается примерно одного (единообразного) типа. Кроме двух двойных фуг, остальные построены по относительно одинаковой схеме с указанным переходом в далекие тональности и вообще «освобождением» от выдержанных норм контрапункта во второй половине среднего раздела (такое сходное строение фуг, кстати, несколько утомляет при исполнении их подряд). Акцент на переходе в далекие строи уже во второй половине среднего раздела — едва ли не самая существенная новаторская сторона процесса развития в шостаковичевских фугах (конечно, аналогичное явление, но как частный случай, без типизации его, можно найти и у Баха).

Истинное, подчас скрытое значение этого новаторства — в сближении ладотонального развития фуги с ладотональным развитием сонаты и тем самым в расширении выразительных возможностей фуги. Фактическое образование из средней (разработочной) части как бы двух разделов (условно, второго и третьего) и превращение формы фуги как бы в четырехраздельную (принимая заключительный, стретный раздел за четвертый) сразу отличает фугу Шостаковича от фуг других полифонистов. Именно в третьем и четвертом разделах максимально выявляется композиторское лицо Шостаковича, его чувство современности, связанное с осво-

точном, но и в экспозиционном и заключительном разделах, утверждает, что (конечно, речь идет здесь о новаторском использовании ладотональных преобразований тематизма вообще, а не только в фугах, которых Прокофьев не писал) «предшественником его в этом отношении был, по-видимому, С. Прокофьев» (А. Должанский. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича, стр. 209).

бождением от прошлых трафаретов контрапунктического письма¹.

Другой характерной чертой структуры шостаковичевских фуг является сосредоточение в их заключительных, наиболее «свободных» и наиболее неустойчивых разделах многогранных и многократно повторяющихся эпизодов напряженного развития. Поэтому стреттный раздел (почти всегда канонический) представляет собой по большей части необычную цепочку стретт с возрастающим усложнением и динамическим нарастанием. Именно тут контрапункт становится предельно творческим; в то же время нередко применяются остинатные повторения тематических мотивов. Здесь — в этом сложно-стреттном разделе — обычно и сосредоточено разработочное переосмысление темы, а также концентрируются контрасты всех родов; например, контраст по отношению даже к самому основному принципу стретто — принципу сжатия-ускорения — в виде нарочитого замедления путем увеличения темы, что придает особенную масштабность, монументальность стреттам (см., например, фугу с-moll).

Очень характерным для стретт шостаковичевских фуг является прием усечения тем; таким образом, «тема-вывод» не соответствует «теме-тезису». Характерной особенностью цикла является также то, что в заметном большинстве фуг появившиеся в экспозиции противосложения во всех дальнейших проведений (кроме

¹ Было бы неверным считать, что Шостакович, так же как и современные линейаристы, отказался от всяческих норм контрапункта. В экспозиционном разделе фуги он придерживается норм, а во второй половине разработочного раздела и в заключительном — сложно-стреттном — отказывается от них и проявляет полную свободу в использовании приемов контрапункта. Есть «норма» и общего порядка — например, у Шостаковича число противосложений почти всегда на одно меньше, чем число голосов фуги.

стреттных) обязательно удерживаются, а в виде исключения удерживаются и в стреттных проведениях.

Отметим еще два приема построения фуги, типичные для Шостаковича (оба они возрождают принципы композиции добаховской и баховской фуги и избегались в фугах XIX и начала XX века). Первый прием — повторение интермедий после новых проведений темы. Его корни — в вариационном методе развития, свойственном многим фугам Шостаковича.

И второй — парность проведения в средней части фуги (то, что Танеев называл «экспозиционные группировки»), причем наиболее охотно — с использованием плаговых отношений¹.

Некоторые фуги характеризуются очень длительным и медлительным развертыванием материала².

Что нового внес Шостакович в фортепианную специфику цикла прелюдий и фуг и через него — в специфику своего фортепианного стиля вообще?

Мы уже говорили, что прелюдии и фуги Шостаковича — новый этап его фортепианного письма. С точки зрения «чистого пианизма», Шостакович создал фортепианный шедевр, ибо при всей трудности исполнения весь цикл написан удобно, пианистично, с прекрасным знанием особенностей инструмента и чуткостью к возможностям его использования. Сразу чувствуется, что автор не только композитор, но и пианист.

¹ На оба эти момента впервые обращает внимание В. В. Протопопов в «Истории полифонии в ее важнейших моментах», стр. 275.

² Интересное осмысление этого явления предложено А. Н. Должанским: «Во многих фугах медлительность композиции, известная растянутость ее элементов создают впечатление подчеркнутых трудностей, которые приходится преодолевать герою произведения. Тем более выявляется упорство в достижении победы над этими препятствиями, образ мужественной стойкости и силы». (А. Должанский. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича, стр. 215).

Не случайно прелюдии и фуги стали самыми концертными пьесами из фортепианного репертуара произведений композитора; не случайно они входят в программы крупнейших пианистов мира, в программы пианистических конкурсов, в учебные планы консерваторий всех стран. Так, например, на Втором и Третьем международных конкурсах пианистов имени П. И. Чайковского их исполняло огромное число его участников.

Фортепианный язык Шостаковича складывался всегда в антилистовском духе, что проявлялось в отказе от пышной фактуры, виртуозного блеска, «крупной» техники. Шостакович всегда был склонен к несколько аскетичному письму, графической манере фортепианного изложения, прозрачному и даже суховатому пианизму¹. Фортепианные произведения Баха, раннего классицизма, а также Хиндемита и особенно Прокофьева (и композитора и пианиста) наложили заметный отпечаток на формирование зрелого фортепианного стиля Шостаковича (в раннем периоде еще заметно воздействие Стравинского). Во всяком случае, всевозможные наслоения «виртуознического» пианизма фортепианной полифонии Шостаковича совершенно чужды.

Однако наибольшие влияния на фортепианный стиль Двадцати четырех прелюдий и фуг Шостаковича, кроме послужившего непосредственно образцом цикла сорока восьми прелюдий и фуг Баха (это само собой разумеется), оказала и не прошлая, и не современная фортепианная музыка. Нет, скорее симфонизм, русское ораториальное и оперно-хоровое творчество (Бородина, Мусоргского, Прокофьева), вокальное творчество речитативного плана, а главное — русский фольклор — вот

¹ Исключением можно считать фугу d-moll, в которой продолжают традиции симфонизации фуги, свойственной романтикам.

Основные источники «нового» фортепианного стиля в полифоническом цикле Шостаковича.

Если на фортепианной фактуре его второй сонаты сказывалось воздействие фактуры камерных инструментальных ансамблей (вспомним первую часть второй сонаты, например, гармонические фигурации с их мочартовской прозрачностью, входящей в синтез с «баховским письмом»), то сейчас — фактуры оркестрового письма с ее охватом всех регистров, многоплановостью звучаний, инструментальными эффектами; принципов симфонического развития с их динамизмом огромной силы, приемами нагнетаний и кульминационных напряжений, масштабностью больших планов и архитектурной «конструкцией».

Теперь композитор не выключает наиболее певучего среднего регистра фортепиано, не концентрирует внимание на крайних регистрах, не боится открытого «пения», или выразительной декламации, или полнозвучной аккордики. Здесь ему порой уже мешает «черно-белая» графичность «чисто» фортепианного тембра, и он нуждается в многокрасочности хоровых звучаний, оркестровом взаимодействии тембров. Теперь Шостакович особенно тщательно и многообразно использует различные штрихи, стенки, артикуляционные различия в извлечении фортепианного звука, чтобы придать ему разный характер и разную осмысленность. И потому каждой пьесе присущи индивидуальные и специальные приемы изложения. Богато используются им контрасты *legato* и *staccato*. Ему нужна эмоциональная выразительность, которой, однако, чужды устаревшие приемы романтического пианизма. Отсюда — и постоянный поиск и вдохновенные находки...

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Характеристика Двадцати четырех прелюдий и фуг, ор. 87

Открывающую цикл первую прелюдию C-dur следует рассматривать не только как первую пьесу парной контрастно-составной формы, но и как прелюдию ко всему циклу. Это — спокойное, сосредоточенное раздумье, чистое и ясное по духу и складу. Композитор выразил его через лирико-повествовательную трактовку жанра сарабанды. Плавное движение пятиголосных аккордов в среднем регистре в ритме сарабанды (ритм здесь — определяющий компонент музыкального образа) носит хоральный характер и тем самым придает прелюдии черты углубленности и возвышенности:

34 Moderato (♩ = 92)

p dolce

«Пульс пьесы» (А. Н. Должанский) — двутакт, образующий более крупные, симметричные построения. Прелюдия написана в характере «неторопливого рассказа, как бы вводящего в творческий замысел автора»¹; светлая печаль гармонично сочетается с величавой поэзией медленного старинного танца. Основные ремарки: *dolce* и *piano*. Ладовая основа — по преимуществу диатонический мажор, иногда сопоставляемый с одноименным минором или расцвечиваемый альтерациями и вспомогательными звуками.

Однако вскоре (такты 15—16) аккордово-хоральное изложение переключается на кантиленно-речитативное, и оно повторяется на протяжении прелюдии три раза. Прерванный каданс (такт 19) расширяет второе предложение. Появляются нонаккорды — особенно в секвентных оборотах. Динамическая кульминация в репризе на высшей ноте пьесы — *си* второй октавы — доходит даже до *forte*; а ладогармонический язык выходит за рамки диатоники и насыщается свежими, терпкими гармониями. Краткое умиротворение в конце (когда ритмически сжата) также не освобождает до конца от накопившейся неудовлетворенности. Исчерпывающего успокоения не создает даже полный каданс. Следующая за прелюдией fuga становится эстетически необходимой как завершающая процесс успокоения².

Медленная четырехголосная fuga с песенно распевной диатонической темой — другая грань и дальнейшее

¹ А. А. Николаев. Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича. «Вопросы музыковедения», том II, стр. 126.

² «...Начало fugи воспринимается как необходимое продолжение в качественно новом виде умиротворяющего окончания прелюдии [...] как естественно изливающаяся песня, словно бы высвободившаяся из «оков» аккордового склада и остигатного ритма сарабанды», — пишет Л. А. Мазель (Л. Мазель, О fugе до мажор Шостаковича. Сб. «Черты стиля Д. Шостаковича, стр. 346).

развитие образа возвышенных размышлений, образа столь важного и характерного для цикла в целом. «В ней торжествует свет и разум. Ее можно назвать пушкинской», — определил А. Н. Должанский.



Есть тут и черты простой лирической повествовательности, светлого созерцания русской природы, настроенность колыбельной (мерное покачивание). Это весьма обобщенный и объемный образ, не поддающийся точной расшифровке и допускающий многогранное истолкование. «Но, вероятно, можно сказать, что необыкновенно прозрачный, лирико-повествовательный образ фуги воплощает проникнутое умиротворенностью и тихим удивлением обобщенное эстетическое восприятие жизни — в органичности ее проявлений, в ее бесконечном и размеренном течении, одновременно и свободном, и закономерно уравновешенном»¹, — писал Л. А. Мазель.

Первую половину темы фуги очень напоминает диатонический вариант темы солирующего баса из первой части оратории «Песнь о лесах» (начало вокальной партии — «Победой кончилась война»). Она представляется поначалу нарочито упрощенной; ее длительное пребывание в пределах одной ладовой системы сперва кажется однотонным. Но это лишь первое, поверхностное впечатление, так как Шостакович создает макси-

¹ Л. Мазель. О фуге до мажор Шостаковича. Сб. «Черты стиля Д. Шостаковича», стр. 342.

мальное разнообразие и красочную контрастность внутри этой системы¹.

В самом деле: экспозиция построена в ионийском и миксолидийском мажоре; средний раздел — во фригийском, эолийском, дорийском и локрийском миноре; а заключительный раздел — в ионийском и лидийском мажоре. Если строгость такого рода «диатонического единства» (так же как и лаконичная строгость рисунка темы) придают фуге черты архаики, то богатство ладовой вариантности (так же как и характер темы с ее опорой на квинту лада) — черты русской народной песенности. Однако все это разрешено столь ново, оригинально, находится в столь необычном синтезе, что звучит очень свежо и современно; достаточно обратить внимание на отмеченный Л. А. Мазелем момент органичного сочетания в самой структуре темы фуги свойств куплета народной песни (вариантного соотношения мотивов) и типично полифонического принципа развертывания из начального ядра. Однако «...нельзя сказать, что в данной теме подчеркнуты какие-либо специфические черты русской народной мелодики.[...] Акцент здесь сделан на более обобщенном выражении народности и старины, конкретные же национальные признаки даны менее заметно...»².

¹ «...Композитор оригинально использует средства чистой семи-ступенной диатоники в условиях динамической трехчастности формы [...] светлomu ладовому колориту крайних частей противопоставляет некоторая «затемненность» красок в средней части. [...] Сама тема и, в особенности, ее противосложения в экспозиции заключают ярко выраженные черты мажорности, в средней части — минорности; таким образом, само строение темы и противосложений в фуге до мажор как бы предназначено для получения эффекта наибольшей ладовой контрастности при вступлении темы с побочных ступеней диатоники» (С. Скребков. Прелюдии и фуги Д. Шостаковича. «Советская музыка», 1953, № 9, стр. 22).

² Л. Мазель. О фуге до мажор Шостаковича. Сб. «Черты стиля Д. Шостаковича», стр. 336.

Отсутствие в теме вводного тона — важнейший признак ее спокойствия и уравновешенности — также является моментом, выходящим за рамки национального (в теме нет и «второго вводного тона» — второй ступени).

Интермедии в фуге заметно сжаты, в них стерт элемент разрабочности и, по существу, они превращены в небольшие связки. Многократное повторение протяженной напевной темы, плавный и поступенный, по преимуществу, характер противосложений, стертость элементов разрабочности и размеренное течение всего процесса развития фуги также приближают ее к раздумчивой песне.

Наибольший динамизм и необычность вносит локрийское — одно из самых острых в системе мелодических диатонических ладов — проведение темы в среднем разделе в нижнем регистре (замена интервала чистой квинты тритоновым интервалом уменьшенной квинты вносит элементы беспокойства и неустойчивости, и именно здесь — разрабочная кульминация фуги с захватыванием наиболее низкого регистра)¹.

Реприза использует регистровые противопоставления, углубленность в субдоминантовую сферу, что дает добавочное чувство приближающегося завершения, наконец, приводит к добавочному заключению с «прощальной перекличкой» (В. А. Цуккерман) голосов.

¹ Проведение темы в локрийском ладу Шостакович впервые применил еще в опере «Катерина Измайлова» (оркестровая и хоровая фуга), а затем — в свободной части фуги из квинтета. В. В. Протопопов отметил: «Натурально-ладовые модуляции фуги Рейха позволяют вспомнить фугу C-dur, op. 87 № 1 Шостаковича, однако с тем добавлением недостающего у Рейха лада — локрийского, которое сделано Шостаковичем. Прием Рейха на новой основе возродился через сто пятьдесят лет» (Вл. Протопопов, История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейские классики XVIII—XIX веков. М. Музгиз. 1965, стр. 554).

Фуга имеет два удержанных противосложения в тройном контрапункте, которые сопровождают каждое проведение темы.

Если характер и настроение прелюдии и фуги находятся в одной художественной плоскости, то их склад и фактура — контрастны: аккордовость прелюдии взаимодополняется песенностью фуги. Объединяющим является ладовое и темповое единство. Так на основе общности и взаимодополняющего контраста обе пьесы связываются в одно неразрывное целое.

После сосредоточенного лирического размышления фуги C-dur прелюдия a-moll воспринимается особенно «освобождающе» и непринужденно. Ее быстрое этюдно-непрерывное движение шестнадцатыми, фигурационное одноголосие придают произведению беззаботный бодряще-радостный характер¹. Прелюдия подготавливает переход к скерцозным образам фуги. Ее характер и настроение напоминают некоторые прелюдии Баха из «Хорошо темперированного клавира», с их образами радостного земного существования, противопоставляемого возвышенно этическому созерцанию.

В виртуозной прелюдии Шостаковича блестяще осуществлена передача фигураций от одной руки к другой. Прелюдия удобна для исполнения, и ее трудности поддаются эффектному преодолению. Характер «штриха» и динамика неизменны: ровное legato и постоянное piano. Стабилен и регистр — почти сплошь средний, кроме завершения.

¹ «Прелюдия проносится подобно живо играющей поверхности водной глади, как тонко-красочное видение, которое в конце погружается в темноту» (А. Должанский. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича, стр. 19).

Трехголосная fuga — скерцозна, несколько юмористична. В теме преобладает сухая звучность, острое staccato, скачки:



Хореическая структура начальной интонации придает фуге характер гротеска. Тем более, что в противопоставлениях и в большинстве интермедий значительную роль играет ямбическое строение мотивов, а самих интермедий очень много. Тема, резко очерченная интерваликой секст и септим, упруга, лаконична и не лишена задорной бойкости. Она, так же как и противосложения, в которых повышенную роль играют квартовые интонации, имеет скрытое двухголосие.

А. Н. Должанский относит образы этой фуги к типу «спортивных», «игровых»; нам представляется более верной ее характеристика, как «молодежной».

В процессе развития обнаруживается большая свобода голосоведения, многообразная мотивная разработанность, смелые модуляции, широкое использование приемов энгармонизма, элементы линейной полифонии, эпизоды политональных сочетаний (например, a-moll и cis-moll в тактах 8—11). Особенно в интермедиях обильно выявляются обостренные политональные соединения, связывания в тесном соприкосновении на весьма близких отрезках времени функционально весьма далеких тональностей (fis-moll, d-moll, es-moll, D-dur, Es-dur, h-moll, g-moll). Именно внутренняя ладотональная контрастность вносит в фугу черты

гротеска и является чуть ли не определяющим стимулом ее динамизма. Впрочем, динамизм фуги проявляется и в разнообразии штрихов, и в смене силы звучаний от *pianissimo* до *fortissimo*, и в разноликости фактуры, и в широте диапазона голосов. Заключение построено на мотиве темы в остигатном изложении. В фугах Шостаковича это нередкий прием.

Всю фугу как бы пронизывают юношеские настроения первой симфонии, ее скерцо в первую очередь. Есть здесь образный отголосок и ряда скерцозно-гротесковских прелюдий опуса 34.

Как прелюдия, так и fuga вводят в большую стихию динамизма в цикле и тем самым очень контрастируют предыдущей лирико-созерцательной паре пьес; так сразу определяются два противоположных образных направления циклического целого.

Прелюдия № 3, G-dur — это опять новый образ, не похожий на предыдущие. Она конфликтно диалогична; тяжеловесным унисонам отвечают скороговорочные причитания; былинная могучая распевность и степная ширь, с одной стороны, народный плач о скорбной доле, о горестной судьбе — с другой. Сколько ассоциаций вызывает это напряженно трагедийное сопоставление в маленькой пьесе — прелюдийной по форме и жанру, симфоничной по внутренней масштабности и характеру напряжения: пушкинские царь Борис и Юродивый («Борис Годунов») или Петр и Евгений («Медный всадник»), эпос Васнецова или Бородина — и лирика Некрасова или Мусоргского, фресковая былинная символика — и передвижническая «правдопись» многострадальной русской были... Какой гигантской силы художественного обобщения должен был достичь автор, воплотив в столь скромных размерах (сорок восемь тактов, длительность — две минуты) идеи и образы поисте-

не национально-исторического значения! (См. пример 31) ¹.

В эту прелюдию Шостакович-новатор уверенно вводит принципы оперной драматургии и оперного симфонизма, оркестрово-хорового письма и речитативно вокального стиля ². Стремительное развитие материала построено не только на противопоставлении двух резко контрастных образов, воплощенных в двух по своему типу разноплановых темах (однако объединяющихся по признаку единства их национальной характеристики и общности оттенков *pesante* и *marcato* ³). Автор усложняет каждую тему, соединяет их, обогащает их драматичное столкновение тревожным набатным фоном (органный пункт), содержательно оправданными политональными сочетаниями (например, *B-dur* внизу и *D-dur* наверху), созданием регистровых пластов, символизирующих масштабы пространства — степную широту и неоглядность далей...

Несмотря на краткость изложения, прелюдия вос-

¹«...В этой небольшой пьесе перед слушателем раскрывается драматически насыщенная картина, отличающаяся удивительной цельностью и многогранностью. Свободное полифоническое развитие и непрерывное бескадансовое движение типа симфонических разработок являются здесь ведущим принципом развития образов», — писал С. С. Скребков (статья «Прелюдии и фуги Д. Шостаковича». «Советская музыка», 1953, № 9, стр. 19).

²«Вся прелюдия построена на принципе тембрового контраста выделения и противопоставления различных групп», — отмечает Е. А. Мнацаканова (статья «Некоторые наблюдения над стилем сборника «24 прелюдии и фуги». Сб. «Дмитрий Шостакович», стр. 272).

³Этот последний момент — очень важный — обойден исследователями творчества Шостаковича. А между тем оттенок *marcato* и относительно сдержанный темп скороговорочных причитаний говорит об известном переосмыслении этого образа как более значительного, о его тревожной набатности, что дает основание для сближения с первым образом.

принимается как произведение монументального плана; по-видимому, увеличение масштаба развития привело бы к вторжению в сферу симфонической работочности (именно к этому соблазняет сонатно-симфонический характер контраста двух тем). Прелюдия «выпала» бы из цикла. Это принципы музыкальной драматургии — театральная наглядность конфликта и непосредственность образных столкновений — не только (хотя и по преимуществу) Мусоргского, легко заметные, например, в пьесе «Два еврея» из «Картинок с выставки», но и прокофьевского балета «Ромео и Джульетта», в котором эти принципы менее ощутимы. Взаимодействие влияний в этой прелюдии очень широко, но неповторимость их авторского претворения столь мощна и ярка, что растворяет все «похожести» в собственном шостаковичевском стиле.

Мастерски воплотил композитор крупный замысел в относительно миниатюрной форме. Прелюдия заканчивается незавершено, и потребность в развитии, «продолжении» ее образы несомненна.

По поводу контраста прелюдии и фуги мы уже писали¹. Кстати, очень характерная трехголосная fuga G-dur и действительно несколько «спортивна»; в ее скерцозности есть нечто от детской игры. Черты ее гротесковой эксцентричности обычно преувеличиваются. «Легковесная» тема с упором на септиму — стремительна², не лишена динамической напряженности развития

¹ У А. Н. Должанского находим аналогичный пример парадоксального образного контраста: образ Бородинского поля времен 1812 года и образ детей — потомков героев Бородина, играющих на Бородинском поле в наше время (одна из его лекций о Двадцати четырех прелюдиях Шостаковича).

² «Сильное завершение на септиму (седьмой ступени лада) придает этой ступени необычную устойчивость, значение «верхней тэ-

(см. пример 33). Этому немало способствуют частые стретты и яркость гаммообразных всплесков при их проведении *forte* в ускоренном движении. Тему можно разделить на три части: разбег, скачки и уравновешивающее завершение. И все интермедии строятся на интонациях этих трех разделов темы, преобразовывая их. Ведь резкие *staccato*, акценты и угловатые ямбические скачки также подчеркивают скерцозный дух задуманных образов, как и размашистый взлет разбега. Именно это все и заставляло вспоминать гротеск раннего Шостаковича. На самом деле здесь уже нет того нарочито эпатажирующе-гротескового стиля, который был присущ ряду произведений Шостаковича «поры экспериментов и поисков». Так же как нет и «недопустимой разностильности» контраста между фугой и прелюдией. Зато есть яркий натиск, разгон, постоянное нетерпение и какая-то неодолимость стремлений¹.

Прелюдия и fuga *e-moll* (№ 4) — одна из наиболее глубоких, сосредоточенных и безыскусственно-проникновенных полифонических пар цикла, написанных в типично баховском духе и складе, несмотря на характерно русскую, песенную тему фуги. Кажется, лучшее, что можно было взять от традиций образов размышления в музыке Баха зрелого периода творчества, воплотилось в этих двух, неразрывно связанных между собой общностью настроения, вдохновенных пьесах. Примечательно, что после предыдущей пары пьес, объединен-

ники» (А. Должанский. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича, стр. 25).— И, действительно, эта «дерзкая» по своим намерениям септима «усмиряется» только в самом конце фуги.

¹ «Фуга выдержана в духе классической жиги», — тонко подметила Т. П. Николаева (статья «Исполняя Шостаковича». Сб. «Дмитрий Шостакович», стр. 295).

ных согласно принципу взаимодополняющего контраста, Шостакович дает образец исключительного единства прелюдии и фуги по содержанию, по средствам выразительности, по всему стилю изложения. Так, например, значительное место как в прелюдии, так и в фуге занимают нисходящие секундные интонации, истоки которых в народных причитаниях.

Особенно сильна прелюдия, в которой синтез интеллектуального и эмоционального начал нашел мастерское воплощение. К тому же прелюдия с ее непрерывной текучестью — предельно фортепианна. Это высказанный тончайшими приемами чисто фортепианного письма лирический, задумчивый рассказ с эмоционально сильным, несколько печальным подтекстом. Фактура прелюдии в основном трехголосна:

37 *Andante* (♩ = 100) *espressivo*

Чудесная диатоническая мелодия двух верхних голосов, из которых один медленный, а другой создает размеренную пульсацию трепетной хореической интонации восьмыми, проводится на фоне мягких октав

в нижнем регистре. Таким образом, три тесно переплетенных друг с другом вида движения разного характера, три мелодических пласта образуют цельный многогранный, сильно впечатляющий образ большой этической силы. Скорбное начало более всего выкристаллизовывается в кадансе прелюдии, когда в среднем голосе приобретает сильнейшую и в то же время естественную выразительность существенный ладовый момент — четвертая пониженная ступень (*ля-бемоль*), — мелодически «оправданный» плавным поступенным движением. Впрочем, средний раздел простой трехчастной формы прелюдии вносит краткое, но заметное просветление (тональность *As-dur*, начиная с такта 31)¹. Ведь в завершении прелюдии появляется тонический органный пункт, движение верхних голосов опускается в басовый регистр, колорит явно темнеет и сгущается².

Двойная четырехголосная fuga с самостоятельными экспозициями первой и второй тем (и тремя удержанными противосложениями к первой теме и двумя — ко второй) как бы «вытекает» непосредственно из прелюдии (из ее звука *ми* органного пункта). Таким образом, прелюдия — и самостоятельное, законченное произведение, и введение в fuga. Неоднократно отмечалась (А. Н. Должанским, Е. А. Мнацакановой) близость те-

¹ «Но это — только мимолетное видение, мелькнувшее как последний солнечный луч перед наступающими сумерками» (А. А. Николаев. Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича. «Вопросы музыкознания», вып. 2, стр. 127).

² «Образуется опевание терции и квинты тонического трезвучия малыми секундами, скорбное и тоскливое. Возникают весьма утонченные образы одиночества. Рождается красота осеннего увядания, напоминающая аналогичные пьесы Чайковского: «Осеннюю песнь», романс «Ночь» и другие», — пишет А. Н. Должанский («24 прелюдии и fuga Д. Шостаковича», стр. 31—32).

мы фуги и темы кларнета соло из экспозиции главной партии первой части десятой симфонии.

Обе темы фуги, находясь в одной художественной плоскости, достаточно контрастны между собой (этот контраст еще подчеркивается различием регистров). «Контрапунктическое объединение обеих тем рождает страстную действенность, пафос переживания, волю и решимость»¹, — отмечал в цитированной выше работе А. Н. Должанский.

Спокойная и тихо распевная тема, интонационно близкая теме народной песни «Не бушуйте вы, ветры буйные», определяет первую часть фуги — лирический образ скорбного раздумья (*Adagio*). Протяженно-русская по колориту, она постепенно разворачивается в эолийском ладу, направляясь от тоники к субдоминанте, опекает пятую ступень (*си*), раскрывает характерный для творчества Шостаковича оборот от четвертой к седьмой ступени эолийского лада.

На ремарке *Più mosso* вступает вторая тема (в доминантовой тональности — натуральном *h-moll*), определяющая более неустойчивую вторую часть. Она подвижнее, трепетнее, также основывается на интонациях русского склада и вносит оживление в созерцательную настроенность (изменяется и темп). Здесь ощущаются интонации протеста, действенности, утвердительности². Новый общий темп вносит черты заметного обновления и в первую тему.

В третьей части (фактически фуга делится на пять разделов, как обычно в двойных фугах с отдельной

¹ А. Должанский. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича, стр. 32.

² А. Н. Должанский справедливо объясняет это и тем, что почти все сильные и относительно сильные доли темы падают на звуки тонического трезвучия.

экспозицией тем) — динамической репризе, проходящей сплошь на forte, — обе темы впервые контрапунктически соединяются, образ драматизируется. Здесь — напряженная кульминация фуги (двойной канон, предвосхищением которого была свободная, двойная каноническая секвенция — в шестой и седьмой интермедиях). Интересны две следующие одна за другой стретты (такты 107—115); во второй из них (двойной канон, такты 111—115) первая тема проходит канонически во втором голосе в ми эолийском и четвертом голосе в до лидийском (с усеченным завершением), а вторая тема — одновременно в первом и третьем голосе в тех же тональностях. Тип и характер этой стретты был в известной степени предвосхищен композитором в стретте фуги из квинтета, также образующей двойной канон.

В кульминации все развитие приобретает характер динамического и в то же время монументально-скорбного, даже несколько величественного исхода. Композиторское мастерство достигает здесь вершины. Каденция звучит широко и торжественно, а заключительный аккорд утверждает мощно мажорную тоничность.

Фуга № 4 — одна из самых развернутых, масштабных и контрапунктически богатых фуг цикла. В то же время язык ее отличается сжатостью, лаконичностью изложения, целеустремленной логикой развертывания мысли.

Следующая светлая и оптимистическая пара полифонических пьес в D-dur разрежает сосредоточенно скорбную атмосферу предыдущей ми-минорной пары. Прелюдия построена на основе распевной мелодии и прозрачно-арпеджированных гитарных аккордов:

38 Allegretto (♩=120)

p dolce

sempre arpeggiato

Прелюдия, написанная в свободно трактованной трехчастной форме, — наивная серенада, с удивительно воздушной, акварельной звуковой тканью. Ее легкая грациозность напоминает старинный тип приветственных пьес, исполнявшихся в небольших итальянских городках в ясное солнечное утро под окном возлюбленной (конечно же, под «бряцание» народного щипкового инструмента). От всей прелюдии веет свежестью гармонических красок, очаровательным пленером южного колорита. Ремарки и динамика в пределах *piano* и *pianissimo* гсворят сами за себя.

Впрочем, в среднем разделе можно уловить и черты советской песенности. Появляющаяся в конце прелюдии группа секунд связывает с последующим развитием музыкальной мысли в фуге, предвосхищая некоторые ее фактурные моменты (см. пятую интермедию фуги, такты 89—91).

Фуга (трехголосная) — воплощение детского образа; грациозный, кажущийся на редкость простеньким,

шутливый мотив (см. пример 32), стаккатные стекляшечки звучаний, примитивная фактура — все, как будто невзначай, приспособлено к детскому музыкальному восприятию. В то же время это и само воплощение детского образа, и как бы взгляд на ребенка со стороны. Здесь и его беспомощная неуклюжесть в сочетании с наивной грацией, и еще «неоформившаяся» шаловливость. Если искать истоки такого рода «детской фуги», то скорее всего они находятся в сфере «Детской музыки» (двенадцать легких пьес для фортепиано), ор. 65, Прокофьева. Впрочем, мир детства всегда интересовал Шостаковича, доказательством чего является хотя бы его же «Детская тетрадь», ор. 69.

Фуга написана мастерски. Острые стаккатные звучания темы тонко оттеняются плавностью противосложений. Интермедии строятся на тематическом материале, но в несколько «облегченном» варианте (спокойнее ритм, секвенциобразные ходы и т. д.). Даже в завершающем кадансе композитор сумел тончайшими приемами выразить чувство «детскости» происходящего.

Прелюдия и фуга h-moll (№ 6) вносят решительный и резкий контраст к предыдущей фуге. Слушатель цикла непреодолимо захватывается тем эмоциональным возбуждением, той драматической настроенностью, которой насквозь пронизана взволнованно-приподнятая прелюдия. Ее прототипом служит драматичная вариация (Adagio) в финале второй фортепианной сонаты Шостаковича — кульминационный раздел финала. Тот же остро пунктирный ритм, вносящий элементы декламационного пафоса, даже протеста, та же волевая акцентировка мотивов, размах и регистровая широта:

39 Allegretto (♩=120)

f *espressivo*

p

p

В то же время в архитектонике всего цикла эта прелюдия создает одну из эмоциональных кульминаций. Несмотря на огромный и непосредственный эмоциональный заряд, прелюдия воспринимается как напряженное обобщение страстей человеческих, становясь как бы «поверх схватки», «поверх барьеров»...

Вся прелюдия, за исключением окончания, звучит очень экспрессивно; она проходит на звучности *forte* и *fortissimo*. Успокоение наступает лишь в короткой коде (*Moderato*). Потребность в сосредоточенном размышлении берет верх... Это — психологическая подготовка к фуге.

Да, после такого «эмоционального» обобщения жизненных коллизий естественно погрузиться в глубины раздумья, в длительный процесс осмысления, который и воплощен в одной из наиболее крупных по размерам четырехголосной фуге.

В теме объединены два более или менее равнове-

ных начала — интеллектуальная сосредоточенность (такты 1—4) и устремленность (такты 5—6):



Эта устремленность, с несколько печальным оттенком, сохраняется на всем протяжении фуги как ее остигательный образ. Противопоставление, а порой даже борьба этих основных контрастных начал фуги создают ее внутреннюю динамику. В свободно стретном разделе (с такта 96) мотивы становятся необыкновенно выразительными и музыка достигает огромной напряженности¹.

Фуга заканчивается как бы многоточием; ее мелодика замирает на квинтовом звуке, не дающем полного ощущения разрешенности. Конец фуги символизирует наличие ряда напряженных дум, как бы указывая, что еще о многом, очень многом следует поразмыслить...².

Обе пьесы — и прелюдия, и фуга A-dur (№ 7) — светлые, проникнутые юношеской радостью и утренней

¹ «Словно буря переживаний подымается в музыке этих страниц, скованная неумолимой силой трагического приговора» (А. Должанский. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича, стр. 53).

² «Повторение этих звуков возможно бесконечно, сила их мелодической устремленности неизбывна, как неизбывно горе тех, кто обречен на вечную память о ничем не возместимой утрате. В этом скорбном, но мужественном окончании фуги есть нечто родственное последним строкам «Реквиема» Верди или романса Бородина «Для берегов отчизны дальней...» (А. Должанский. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича, стр. 57).

свежестью. По колориту и настроению они напоминают прелюдию D-dur. В прелюдии A-dur вновь привлекает легкость акварельной инструментовки, нежная прозрачность ткани (см. пример 29 а)¹. В подвижной мелодии перемежаются гармонические фигурации триолями и мелкие пассажи шестнадцатыми, «подобные журчащим струйкам, вливающимся в общее звуковое движение»². В заключении очень выразительны прерванный каданс и эффект ложной репризы в далекой тональности (такт 19), метро-ритмические смены ($\frac{9}{8}$ на $\frac{12}{8}$ и обратно), прозрачное истаивание тонического трезвучия в положении квинты, после паузы как бы восстанавливающегося на светоносно-фанфарном звучании начала фуги (см. пример 29 б)³.

Да, это именно издали доносимая фанфара пионерского горна, услышанная в чистом воздухе погожего утра. Тема фуги напоминает нам «Песнь о лесах» (см. тему фуги «Слава» из финала оратории).

В том же стиле выдержаны все остальные глоссы, создающие гармонически удивительно ясную ткань, в которой открыто господствует трезвучие и его обращения. Ведь здесь каждое проведение темы покоится лишь на одной тонической гармонии — прием для нашего времени очень смелый и воспринимающийся на редкость свежо!⁴

¹ Здесь скрестились воздействия двух традиций: И. С. Баха и Д. Скарлатти (последнего — в изяществе рисунка, в чисто клавирной четкости фактуры).

² А. А. Николаев. Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича. «Вопросы музыкознания», том II, стр. 128.

³ А. Н. Должанский отмечает, что, «несмотря на сравнительно оживленное движение, Прелюдия полна созерцательного раздумья» («24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича», стр. 58). — Однако с этим трудно согласиться.

⁴ С. С. Скребков отмечает, что «подобная чисто «тоническая» фанфарная тема, пожалуй, впервые становится темой фуги; мы не

Простота и лаконичность темы, ее ритмическая определенность, «собранность» фактуры сделали эту трехголосную фугу особенно доступной. Ее популярность не поверхностна, а вполне основательна и прочна.

Но фуга восхищает не только своей ясностью и простотой, но и замечательной логичностью постепенного нарастания ладогармонический красочности. Причем и специфическая форма фуги — форма рондо с двумя эпизодами — также служит тому, что каждый последующий раздел ее все более и более ладогармонически обогащается¹.

Интересен и тональный план фуги: в нем использованы — и без всяких неожиданностей и скачков! — тональности всех ступеней темперированного строя, кроме *соль-диеза*. И все это естественно и органично, как будто иначе и быть не могло².

можем указать подобного примера даже в фугах XVIII века, когда «трезвучность» в строемнии тем была широко распространена. Интересно, что и оба противосложения тоже строятся на звуках трезвучия. Тема с противосложениями представляет собой красочную игру, «соствязанне» ритмически разнородных фанфар, обрисовывающих удивительно свежий, «юношеский» музыкальный образ» (С. Скребков. Прелюдии и фуги Шостаковича. «Советская музыка», 1953, № 9, стр. 23).

¹ На это впервые обратил внимание С. С. Скребков: «...в первом эпизоде тема окрашивается в новые, контрастные тона минора (побочные трезвучия диатоники), а во втором эпизоде та же тема переносится в очень далекие, неожиданно звучащие тональности (с большим контрастом регистров). Стало быть, развитие основного образа фуги идет по возрастающей кривой...»; «...столь последовательное усиление ладогармонической красочности — от мелодического движения по ступеням трезвучия к хроматическому сопоставлению отдаленных тональностей — еще не встречалось в полифонической музыке» (там же, стр. 23).

² Характеризуя тему фуги, А. Н. Должанский говорит, что она «напоминает, подобный знамени, призывный символ объединения, трубный сигнал, однако очень нежный, смягченный тихой звуч-

Прелюдия и fuga *fis-moll* (№ 8) решены в совершенно ином плане. Это одна из оригинальнейших полифонических пар. Характер интонирования и ладо-гармонический колорит их чрезвычайно необычны для данного жанра и смело обновляют баховские традиции. Это — шедевр специфического мышления Шостаковича в сфере камерной полифонии, являющийся кульминацией всего первого тома прелюдий и фуг.

В основе образа этой полифонической пары пьес — сложный психологический комплекс: трагически взаимопроникающие одна в другую стихия скорби, обреченности и стихия щемящей горечью танцевальности¹.

Прелюдия и fuga *fis-moll* возвышаются над остальными остротой, глубиной и масштабом драматизма, переходящего в трагедийность.

Единственная в цикле строго двухголосная прелюдия написана в духе такого рода фортепианных пьес, в которых семантически богатая, проникновенная мелодия, почти всецело основанная на речевых интонациях, и танцевальный аккомпанемент окрашены восточным колоритом и чертами еврейского фольклора. Последнее вызывает ассоциации с финалом четвертого квартета, скерцо из квинтета, третьей частью десятой симфонии, и опять-таки с финалом трио и, конечно, с песнями «Зима», «Брошенный отец» и «Перед долгой разлукой» (в особенности) вокального цикла «Из еврейской народной поэзии». Настроение прелюдии печальное, жалобное (здесь играют большую роль

ностью (*pianissimo*) и преобладанием легкого высокого регистра». — А о заключении фуги тот же автор отмечает, что «в нем сочетаются сила и грация, рождая образ прекрасной юности» (24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича, стр. 58 и 61).

¹ Такого рода сочетанием скорбного и танцевального начала прелюдия и fuga *fis-moll* ассоциируются с финалом трио.

типично шостаковичевские пониженные ступени). Иногда даже создается ощущение причитаний:



Несмотря на интонационную и ладовую утонченность, прелюдия содержит нечто удивительно «бытовое», «уличное» в самом характере высказывания, в его эмоциональной непосредственности. Это уличный напев под аккомпанемент народного щипкового инструмента. Прелюдия одновременно и очень камерна и весьма демократична, и сама мелодика в ней сочетает черты изысканности, утонченности с чертами примитива¹.

Образы прелюдии дополняет и углубляет, хотя и несколько по-иному, fuga². Ее вопросительно-скорбная

¹ «Думается, что стремление к счастью, достижение его, расставание с ним, потеря его и воспоминание о нем образуют канву содержания небольшой танцевальной поэмы», — пишет А. Н. Должанский (24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича, стр. 62).

² Мы решительно не согласны с характеристикой Л. В. Данилевича, утверждающего, что fuga «по содержанию и общему эмоциональному складу контрастирует прелюдии» (Л. Данилевич. Д. Шостакович. «Советский композитор», М., 1958, стр. 140). Наоборот, она написана в том же плане и развивается — по преимуществу, в том же национальном ключе — те же скорбные эмоции, доводя их до стадии жестокого трагизма. А. Н. Должанский также отме-

тема (она, как исключение, начинается с тонической терции) излагается на прерывистом дыхании и в чисто интонационном отношении основана на архаичных речитативах весьма сложного и многоликого происхождения¹:



Таким образом, если для прелюдии характерны черты, с одной стороны, типичного восточного, а с другой, — городского еврейского фольклора, то для фуги — еврейского фольклора, обогащенного колоритом сурового Древнего Востока. Именно элементы разных исторических пластов Востока объединяют эти две пьесы в единый полифонический цикл. Основой их контраста становятся, главным образом, трактовка и истоки восточного начала.

Несмотря на суровость, характер минора в фуге утрированно выразителен, подчеркнут. Это достигается прежде всего введением в тему седьмой пониженной

чает, что «национальный характер Прелюдии сохраняется и в Фуге» (24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича, стр. 66). Не согласны мы и с критикой фуги В. А. Золотаревым, утверждающим, будто в ней «автора подвела сама тема» (В. Золотарев. Фуга, стр. 379).

¹ Е. А. Мнацаканова тонко подмечает, что тема фуги «выпеваает боль» («Некоторые наблюдения над стилем сборника «24 прелюдии и фуги». Сб. «Дмитрий Шостакович», стр. 283).

ступени (по существу, шестой повышенной — дорийской). Впоследствии понижается и вторая ступень, а еще далее — неоднократно понижается и пятая (таким образом, можно рассматривать лад этой прелюдии как пониженный локрийский, далее модулирующий в эолийский). Это — один из наиболее «острых» примеров нового ладового мышления Шостаковича.

Фуга звучит напряженно, тягостно, даже безысходно, что происходит прежде всего вследствие настойчивого повторения основной вопросительной-речитативной попевки, не получающей разрешающего ответа. Исключительно действенны паузы, создающие прерывистость речи, ее разорванность, переходящую порой в надрывность. В конце Шостакович еще усиливает элементы ладовой напряженности и беспокойства, активизирует процесс понижения ступеней вообще, для создания образов сумрака, скорби и траура. Характерно, что последнее фа-диез-мажорное трезвучие, завершающее фугу, лишь усиливает чувство трагизма, отнюдь не вызывая успокоения.

Возможно, в подтексте прелюдии и фуги, если их рассматривать как единое целое, сокрыт трагический образ обреченных на смерть в гетто?¹ Или безответный толстовский вопрос из повести «За что?..»

Выросшая из русских старинных протяжных песен, прелюдия E-dur (№ 9) напоминает по характеру и фактуре стиль Бородина. Произведение носит уравновешенный, спокойно-повествовательный характер в духе своеобразного диалога, подчеркнутого сопоставлением крайних регистров. (В дальнейшем эта двухплановость прелюдии хорошо сочетается с двухголосием

¹ Аналогичную мысль высказывает Т. П. Николаева (см. статью «Исполняя Шостаковича». Сб. «Дмитрий Шостакович», стр. 298).

фуги). Композитор смело пользуется унисонным изложением своих характерно русских попевок:

43 **Moderato non troppo** (♩=112)

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 43-45) is marked **Moderato non troppo** with a tempo of $\text{♩}=112$. It features a unison texture with two voices, each doubled an octave apart. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 46-48) includes a piano-piano (*pp*) dynamic marking. The third system (measures 49-51) continues the unison texture with a dashed line above the treble clef staff indicating an octave shift.

Оба голоса представлены в удвоении с интервалом в две октавы, что создает эффект пространственности,

истинно русской, степной шири. Однако это не богатырский (как в прелюдии G-dur), а скорее лирический образ — мягкий и светлый. Построенная на разномасштабных фразах, прелюдия от начала до конца звучит в пределах *piano* — *pianissimo*, а выдержанные глубокие басы создают такой всеобъемлющий фон, на котором всякая мелодия воспринимается лишь как далекий отголосок. В заключении пьесы все приходит к гармонической разрешенности и устойчивому покою. Здесь Шостакович дал удивительный образец русской национальной пьесы гомофонно-полифонического склада.

Единственная в цикле двухголосная fuga, написанная в форме рондо, заметно контрастирует с прелюдией. Тема основывается на мажорном звукоряде в пределах гексахорда и вводного тона не содержит. Средства контрапунктического развития использованы Шостаковичем блестяще. Быстрое, энергичное движение и его интенсивность воплощают радостную настроенность, а общий динамический план имеет направленность от начального *piano* к *fortissimo* заключения. С точки зрения архитектоники, fuga также очень стройна, легко и четко делится на семь разделов, естественно и неизбежно увязанных друг с другом.

Прелюдию и fuga *cis-moll* (№ 10) объединяют лирическая настроенность, мягкий, а подчас задумчивый характер высказывания.

Прелюдия, несмотря на некоторое тематическое и фактурное сходство с прелюдией № 4 из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха (см. пример 8 а и б), очень специфична. Это — взволнованная переключка в быстром темпе и в чисто полифоническом складе двух голосов, трижды прерываемая спокойным, хорально аккордовым эпизодом типично гомофонного

склада. Стремительно текущая музыка состоит из отдельных фраз, а аккордовые эпизоды с ясными кадансами делят всю прелюдию на большие разделы. Они же как бы подготавливают последующую углубленно-задумчивую фугу¹.

Вся прелюдия проходит *piano* и *pianissimo* (лишь буквально на один момент допуская усиление звучности до *mezzo forte* в заключительной части). В аккордовых эпизодах характерна смена метра на $\frac{3}{4}$. Последние два такта подготавливают тематический рисунок фуги.

Четырехголосная фуга *cis-moll* написана с огромным мастерством полифонического раскрытия напевной мелодии. Обаяние песенного раздумья и национальный склад этой песенности в значительной степени объясняются тем, что сама тема при октавном диапазоне опирается на квинту лада. Это типично русский, широкий тематизм, сосредоточенного, элегического характера. Темп *Moderato* определяет повествовательность изложения, спокойную настроенность. Протяженному характеру темы соответствует и протяженная форма развития всей фуги, ее широкие построения в свободно канонической и секвенционной форме. Композитор не избегает утверждающих повторов или многоголосной, почти хоровой звучности, находит все новые и новые повороты для изложения основной мысли; он как бы показывает «бесконецный» характер ее устремленного развертывания... Именно сочетание повествовательного раздумья и динамизма устремления освобождают фугу от длиннот.

¹ А. Н. Должанский отмечает, что «эти «хоральные островки»... словно господствуют над кажущейся независимостью прихотливого движения и умиряют его» (24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича, стр. 80).

Прелюдия и fuga Н-dur (№ 11) — два жизне-радостных скерцо с элементами юмора, даже гротеска. Здесь композитор ловко и непринужденно сочетает, с одной стороны, острый и задорный раннепрокофьевский пианизм с его типичными приемами игры *pop legato* или *staccato*, а также скачками и акцентировками, и, с другой стороны, пассажно-фигурационную технику клавирного письма (первое — больше в прелюдии, второе — больше в фуге).

Прелюдия сочинена в духе беззаботно веселого, детского марша-шестивия с пружинящим упругим ритмом, графически очерченной мелодией, исключительно прозрачной фактурой. Образы калейдоскопично мелькают, быстро сменяя друг друга. Резкие тональные сдвиги усиливают характер по-детски «затейливой» пестроты, однако не нарушают общей связности образов. Иногда слышатся трелеобразные переливы каких-то шуточных звучаний, как это бывает на карнавалах, или как бы случайных «застрешиваний» звуков, производящих впечатление нарочитой забавности. Все чуть кружится и подпрыгивает в легком игривом движении, а в заключении как бы незаметно исчезает, не оставляя никакого следа...

Форма прелюдии близка к сонатной, но вместо разработки имеется короткая связка. Танцевальная главная тема отличается изяществом. В хрупкой побочной партии (с такта 18) характерен волеиночный бас. В репризе звучит главная партия с чертами разработки.

Трехголосная рондообразная fuga дополняет эскизно набросанный образ. Тема ее появляется так, словно из-за занавеса выбегает шут и начинает стремительную клоунаду. Местами в фуге выступают черты напористого, токкатного жанра, порой тема шаржируется, а виртуозный характер пианизма принимает чуть шуточный оттенок нарочитости. Множество синкоп, бне-

запных «заворотов», капризных неожиданностей. В заключении—длинная цепочка разнообразных стретт почти без противосложений. Тема проводится в увеличении, четвертные ноты басового голоса звучат не без комизма, движение гротесково тормозится...¹.

Прелюдия и фуга *gis-moll* (№ 12), завершающие первый том, возвращают к русским лирико-эпическим образам. Прелюдия написана в форме диатонических вариаций на мужественную тему остигатного баса (пассакалия) с чрезвычайно богатым и многогранным развитием голосов. Эти десять проведений двенадцатитактовой темы почти не имеют случайных знаков:



Музыка носит характер бурлацкой песни сурового и несколько мрачного колорита. Медленная поступь низких октав символизирует тяжелую крестьянскую долю, бесконечно тянущийся подневольный труд, но

¹ «Рождается картина безудержного увлечения игрой основных элементов, кульминация борьбы соревнующихся голосов, столкновения и смешения, натиска и сопротивления, поспешной напористости и постоянной неустойчивости, уверенности и растерянности, расчета и риска... Последнее проведение завершается победным разрешением в си мажор. Игра жизненных сил, здоровья, крепости, ловкости достигает своего апогея» (А. Должанский. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича, стр. 93).

одновременно — и просторы земли, рождающие тягу к вольности. И на этом неизменном фоне возникает полифоническая вязь выразительного голосоведения. В девятом проведении темы композитор создает точный двухголосный канон (тема пассакалии как пропоста в мелодии и как респоста — в басу). Десятое (последнее) проведение остается как бы не вполне завершенным, вызывая необходимость продолжения развития мысли в фуге. Контрапункт заключительного проведения — прототип последующей фуги¹. Бородинская эпическая фактура, нарочито песенная подголосочность, шостаковичевское мастерство полифонического варьирования — все это вместе сделало прелюдию одним из лучших номеров цикла, олицетворением образов возвышенной простоты.

Размашистая четырехголосная фуга на $\frac{5}{4}$ развивает дальше намеченный образ. В энергичной и волевой теме, совершенно лишенной какой-либо механичности, слышится русская могучая сила, распрямляющая плечи мужицкая вольница, которая ждет своего часа, чтоб сокрушить на своем пути все.

Характерна интонационная, а в конечном счете — ладотональная обогащенность темы фуги (натуральный эолийский лад с пониженными второй и пятой ступенями). Вводя в нее попевки, казалось бы, чуждые основному ладу, Шостакович, «не снимая» господства определяющей ладотональности, расширяет ее круг воздействия. Ремарки *marcatissimo* и *fortissimo* подчеркивают авторский замысел. Но час еще не настал; развернувшийся в среднем разделе героический образ резко «снижается» в спаде заключительного раздела

¹ На это обращает внимание В. В. Задерацкий в статье: «Об интерпретации сборника прелюдий и фуг Д. Шостаковича» (сб. «Вопросы фортепианной методики». М., «Музыка», 1967, стр. 203).

(на доминантовом органном пункте в главной тональности). Силы скованы, энергия угасла¹. В репризе и коде преобладают мягкие тона, движение замедляется, звучность замирает до *pianissimo* на чуть слышном трезвучии мажорной тоники, по-прокофьевски «засыпает». Фуга оканчивается лирически тепло. В огромном масштабе этой фуги чувствуется ее венчающее первый том обобщение, и прежде всего — обобщение русского начала всей первой половины полифонического цикла. Она является и своеобразным продолжением в новой сфере мышления образов первой фуги, *C-dur*, переводом образов сосредоточенного созерцания в сферу действительности, образов лирического склада — в лирико-эпический склад.

Глубоким лиризмом, умиротворенностью, типично пасторальным восприятием природы овеваны и прелюдия и фуга *Fis-dur* (№ 13), открывающие — именно «открывающие» — второй том полифонических пьес. Прелюдия — одно из лучших созерцательно-идиллических фортепианных творений композитора:



Характерно, что и ее свободно-импровизационная форма изложения, и распевный, широкий мелодизм, напоминающий пастушьи свирельные наигрыши, и пленительно нежная и прозрачная («запаздывающая»!)

¹ «Герой музыки «оказался в одиночестве», заблудился, растерялся... на музыку ложится печать усталости» (А. Должанский. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича, стр. 101).

гармонизация, и плавно колышущийся (чуть баркарольный) ритм, наконец, ее строгая диатоничность и подчеркнуто гомофонная фактура¹ — все это имеет достаточно выраженную русскую окраску. Если прелюдия и напоминает «баркаролу, неожиданно очутившуюся в строгом полифоническом цикле»², то — баркаролу русскую³.

Удивительно, что композитор, столь ярко передающий образы трагедийного плана, умеет не менее органично и вдохновенно создавать образ столь безмятежного счастья, такой возвышенно светлой настроенности! Вот такие образные «полосы» творчества Шостаковича, а в частности и данного полифонического цикла, раскрывают его глубокую связь с многосторонностью жизни, способность к психологическому выражению ее различных граней. Характерно и многообразии фортепианных приемов — от ведения одинокой мелодии без сопровождения до сложной полифонической вязи многих переплетающихся голосов. Вся прелюдия непринужденно «течет» в медленном темпе на сплошном *pianissimo*, совершенно «растворяясь» в заключительных тактах⁴.

¹ Столь же гомофонный характер фактуры имеется еще только в прелюдиях *f-moll*, *g-moll* и *F-dur*.

² И. Мартынов. Д. Д. Шостакович. 24 прелюдии и фуги. М., Московская государственная филармония, 1957, стр. 9.

³ «Эклогой», «пасторалью» назвал ее В. А. Золотарев (В. Золотарев. Фуга, стр. 379).

⁴ «Безграничная даль продолжает манить к себе взор. Кажется, что и последний звук беспрепятственно летит к незримым пределам и поглощается необъятными просторами... Первая Прелюдия II тома, как утро нового дня, несет с собой бодрящую свежесть обновляющейся жизни, атмосферу рождения новых помыслов, надежд и прозрений. Фуга возникает на фоне Прелюдии, как архитектура на фоне природы» (А. Должанский. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича, стр. 103—104).

Сочиненная в этом же духе умиротворенности пятиголосная fuga, на песенно простую, лаконичную тему необычно малого диапазона (кварта!), продолжает воплощение просветленных образов, но в аспекте последовательного, стройного размышления, как бы сменяющего «бездумное» созерцание прелюдии. Это лирико-эпическое большое Adagio, протяженное по характеру выражения мыслей и эмоций и более сложное по сплетению нанизывающихся друг на друга полифонических голосов. Цельность и связь fugи с прелюдией очень явна, и она как бы интеллектуально утверждает высказанную в прелюдии эмоциональную настроенность. В частности, с этой целью композитор использовал прием большого развития в заключительной части fugи, расширив ее до срока восьми тактов (в темпе Adagio). Он как бы динамически «поднимает», экспрессивно «возвеличивает» идейно-смысловый тезис всей fugи в ее заключении; так, после основного проведения темы в главной тональности Fis-dur пятиголосной стреттой композитор дает большое количество новых стреттных проведений в D-dur и h-moll, создающих мягкую субдоминантовую окрашенность. Это как бы разработочного характера кода fugи, продолжающая разработочность ее средней части¹. Последние такты fugи создают чувство гармонии и удовлетворенности.

Прелюдия es-moll (№ 14) трагедийна. На фоне тревожного, набатного тремоло басов звучит щемяще горькая мелодия. Она напоминает старинные русские песнопения мольбы и страдания, с речитативными возгласами:

¹ На это впервые указал А. Н. Дмитриев в работе «Полифония как фактор формообразования» (Л., Музгиз, 1962, стр. 453—454).

46 Adagio ($\text{♩} = 84$)

ff dim. *p ten.*

Неумолчно гудит колокол; сурово и драматично вторят ему интонации упрека и жалобы. Колорит мрачного минора резко обостряется *ля-дубль-бемоле* и далее *фа-бемоле* (типично шостаковичевские понижения четвертой и второй ступеней лада, придающие совершенно неповторимую ладотональную окраску его народно-эпическим, трагедийным образам). Фактура носит оркестрово-хоровой характер, а вся прелюдия в целом содержит черты «ораториальной миниатюры». Да и фортепианный стиль изложения напоминает Мусоргского, особенно его «Картинки с выставки». Если же искать предтечи этой пьесы в самом творчестве Шостаковича, то нельзя не заметить в ней черт общности с речитативно-патетическими сбразами его симфоний.

Характерен для старинного народно-хорового стиля, подчас связанного с обрядовым церковным пением, просветленный эпизод на аккордах *pianissimo* (кстати, начало его приходится примерно на точку золотого сечения). Здесь можно представить себе издали доносящиеся стголосоки хорового пения. Этот эпизод еще

более углубляет трагизм последующего завершения прелюдии — возвращения к набатным звучаниям, теперь уже определенно ассоциирующимся с траурными и бедственными образами¹.

Трехголосная подвижная fuga *es-moll* печальна и задумчива. Это — послесловие, посвященное воспоминаниям о давно прошедшем, но лишь теперь осмысливаемом². Характер изложения — классический, и сама протяженная тема в эолийском ладе — чисто полифонического типа, хоть и русская по складу (см. пример 30). Она течет непрерывно на большом дыхании, в духе тем русских протяжных песен и наводит на ассоциации с темой главной партии первой части десятой симфонии.

Характерно звучат в разработке седьмая пониженная (*фа-бемоль* в *Ges-dur*) и последующий *фа-бемоль* тонального ответа, а также в нижнем голосе тональность *E-dur* со звуком *ре-бемоль* (вспомним, что тема фуги написана в натуральном *es-moll*). Не менее выразителен в создании «медлительного» образа «печально тянущейся» мелодии дактилический ритм, нередко используемый композитором в аналогичных ситуациях.

По первому впечатлению fuga кажется несколько длинной. Но ведь надо учесть намеренную краткость прелюдии и необходимость компенсации этой краткости в общей архитектонике парного цикла. Тем более,

¹ «Возникает образ народа, мученика и богатыря» (А. Должанский. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича, стр. 111).

² По словам С. С. Скребкова, ее начало «звучит как скорбный «хоровой» отклик (в характере русского «девичьего плача») на трагедийные образы прелюдии. Особенно выразительны «причитания», составляющие мелодию первого противосложения в верхнем голосе» («Прелюдии и фуги Д. Шостаковича». «Советская музыка», 1953, № 9, стр. 20).

что оба произведения по содержанию тесно связаны между собой.

Прелюдия и fuga Des-dur (№ 15) — очень своеобразная и значительная пара пьес, во многих отношениях резко выделяющаяся в цикле. Верный своему принципу расширения жанровых сфер, Шостакович вводит в полифонический цикл непривычный для него элемент песенной вальсовости. Прелюдия насыщена скерцозной радостью, шутивным лукавством, свежим и легким динамизмом, который воплощен в «подпрыгивающем» ритме и ясной чеканной фактуре:



Перебегающие острые звучания *staccato* и изящные всплески *legato*, броская устремленность мелодии и элементарность гармонии и трехдольного метра служат созданию доходчивого образа, органично связанного с бытующей легкожанровой музыкой. Здесь композитор продолжает ту творческую линию, которую он начинал столь интересно и многообещающе в цикле

Двадцать четыре прелюдии, ор. 34. Форма трехчастна; разделы в каждой части ясно разграничиваются кадансами.

В подлинно «хроматической» четырехголосной фуге все это причудливо и нарочито подвергается гротесковому шаржированию. Пьеса антилирична. Крайняя усложненность превращает фугу в один из самых трудных для восприятия (и для исполнения!) номеров всего полифонического цикла. Вместо элементарности гармонии прелюдии — сложная, неистово «дикая» жесткость фуги вместо изящности развития — ураганная наступательность, дерзкая неукротимость, хлесткая буйность; вместо мелодической грациозности — и тема, и все полифоническое изложение в целом наполнено изломанными хроматизмами на фоне переменного тактового размера (здесь и $\frac{3}{4}$, и $\frac{2}{2}$, и $\frac{5}{4}$, и $\frac{4}{4}$). Эта метрическая переменность еще больше усиливает стихийность, хаотичность процесса развития. Интересен прием выражения внутреннего напора стихийного натиска — своеобразный «разгон» амплитуды раздвоения темы, настойчивое расширение ее «раскачки» путем увеличения интервала скачков. Автор требует, чтобы вся фуга исполнялась *fortissimo* и *marcatissimo al fine*, в одном автоматизированном ритме и темпе. Несомненно, предтечей этой фуги в творчестве композитора являются его «злые скерцо», во главе с токкатой из восьмой симфонии, столь смело изобличающие жестокое начало окружающей жизни, образы антигуманистические, дикие и механичные одновременно. Право на них дает действительность, прошедшая варварская война, каннибальский дух фашизма, о которых напоминает композитор, призывая человечество к непримиримой борьбе против него.

Рассматривая в таком плане эту пару пьес, мы начинаем понимать их кажущуюся неправомерной разно-

стильность. Нет, они глубоко связаны одна с другой, но эта связь зиждется на осмысленно содержательном контрасте. Кроме того, автор ввел и целый ряд тонких элементов сближения прелюдии и фуги: так, например, в фуге перед началом заключительной части композитор вставляет гармонический фрагмент из прелюдии, и появляющаяся тема звучит уже на его фоне; или незаметно связывает прелюдию и фугу тем, что неоднократно внедряет в сложную, остро хроматизированную ткань фуги угловато прямолинейные автентические каденции.

Образы прелюдии и фуги *b*-moll (№ 16) очень контрастны предыдущей паре пьес. После неистово-жесточкой и издерганно-механической фуги *Des-dur* слушатель сразу же погружается в атмосферу спокойного полнозвучного изложения прелюдии и народно-импровизиционных, поэтичнейших наигрышей в фуге.

Прелюдия и фуга *b*-moll соответствуют друг другу по настроению, по национально-русскому колориту. Но они сильно разнятся по форме и по принципам высказывания. Прелюдия написана в форме инструментальных полифонических вариаций на широкораспевную (двадцать один такт!), задушевно-элегического характера простую тему:





Это, по существу, маленькая чакона, в которой Шостакович вариационно развивает по восходящей динамической линии только один гармонический тезис темы с ее подголосочностью, диатоникой и дорийским кадансом.

Равномерный ритм и хрзально аккордовое сложение (преимущественно трезвучия) придают музыке суровость и классическую строгость. Движение от вариации к вариации постепенно убыстряется, и в конце концов происходит возвращение к первоначальному спокойному образу. Дымка печали овеивает всю прелюдию от начала до завершения.

Фуга трехголосна и уже со второго такта очаровывает узором орнаментального наигрыша. Долго и упорно композитор распекает тонику, как бы с трудом

«отрываясь» от нее. Свободно и непринужденно перебиваются эти свирельные пастушьи звучания в переменном тактовом размере $\frac{4}{4}$ и $\frac{5}{4}$, образуя импровизационный рисунок, неизменно простой и неизменно изящный:



Однако вся эта импровизационность насыщена внутренней организованностью, создающей удивительное чувство гармонии. Композитор вводит элементы подголосочности; порой контрапункты превращаются в подголоски-варианты, значение которых приближается к значению темы¹. В итоге — в темпе Adagio разворачивается спокойный, несколько матовый лирический пейзаж, совершенством которого можно наслаждаться долго, очень долго, как бы забывшись, но не переставая ощущать прекрасные контуры зримого. Именно такой замысел воплощает эта, поначалу кажущаяся длинной, удивительно русская fuga-пастораль².

¹ Это же отмечает В. В. Задерацкий (см. его статью «Об интерпретации сборника прелюдий и фуг Д. Шостаковича». Сб. «Вопросы фортепианной методики», стр. 206).

² «Прозрачная чистота высокогорного воздуха, величие пейзажа, непосредственность общения человека и природы ощущаются на всем протяжении Фуги» (А. Дольжанский. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича, стр. 131).

Характерен последовательно диатонический склад ее, основанный, в частности, на контрасте крайних частей (преобладающе минорных) и средней части (преобладающе мажорной). Это в значительной степени компенсирует отсутствие мажорно-минорного контраста при перенесении темы из минора в параллельный мажор — приема не применяемого здесь. Таким образом, fuga b-moll во многом напоминает фугу C-dur.

Прелюдия и fuga As-dur (№ 17) с удивительной тонкостью и тактом воплощают русскую шуточную песенность. Тема полностью использует мелодику мажорного гексахорда. Сочиненная в сложной трехчастной форме, звончато-светлая прелюдия строится на противопоставлении легкого и задорно веселого уличного мотива в одном голосе и плавных спокойных фигураций в другом:



Если в крайних частях эти два начала уравновешиваются, то в среднем юмор и шуточность берут верх. «As-dur'ная прелюдия и fuga — песенно-игровая»¹, — отмечает Т. П. Николаева. Есть здесь что-то от шарманочности, от ярмарочного «насвистывания» и «наигрывания» на фоне однообразного аккомпанемен-

¹ Т. Николаева. Исполняя Шостаковича. Сб. «Дмитрий Шостакович», стр. 298.

та звучаний «механического ящика». Завершение прелюдии особенно светло¹.

Прелюдия лишь «подготовила» откровенную шутливость фуги. Четырехголосная, на $5/4$, fuga воплощает грациозную и одновременно сочную жанровую сценку, свежую и остроумную. Это мягкий лирический юмор, далекий от всего грубого и разухабистого. Ритм непринужден. В первом же такте лидийская интонация (четвертая повышенная — ре-бекар) придает теме «просветляющую» мягкость, может быть даже детскость. Обе пьесы тесно связаны между собой шуточной настроенностью, которая, несмотря на все хитроумные полифонические сплетения в фуге, неизменно прорывается наружу. В то же время мастерство композитора столь велико, что нет ни малейшего ощущения искусственности в том, что народная шуточность воплощается в одной из наиболее академических и камерных форм музыкального мышления — в фуге².

На смену народной шуточности предыдущей фуги приходят не менее национально характерные образы русской элегичности и сосредоточенного раздумья прелюдии и фуги *f-moll* (№ 18). Небольшая прелюдия написана в духе возвышенно лирического ариозо, бо-

¹ В связи с высказанным трудно согласиться с характеристикой прелюдии, данной Е. А. Мнацакановой. Автор статьи подчеркивает в прелюдии как важнейшие ее черты «лиричность образов природы», «думы, связанные с обликом родины, ее непреходящей красоты» и т. п. (см. «Некоторые наблюдения над стилем сборника «24 прелюдии и фуги». Сб. «Дмитрий Шостакович», стр. 286).

² А. А. Николаев относит ля-бемоль-мажорную прелюдию и фугу Шостаковича к «пьесам с эпически суровыми, величавыми по характеру темами, получающими драматическое развитие» (А. А. Николаев. Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича. «Вопросы музыкознания», том II, стр. 131).— Это бесспорная ошибка, возможно, даже просто опечатка в тональности фуги.

лее в гомофонном, чем в полифоническом стиле. Выразительная протяжная кантилена звучит на фоне прозрачной гармонической поддержки аккомпанемента; господствует плавный ритм и широкое дыхание:



Однако в дальнейшем ладогармоническое содержание прелюдии становится очень утонченным и напряженным и принимает на себя значительную образную нагрузку. Смена гармонических функций почти непрерывна; кадансы явно избегаются. Маленькая средняя часть не вносит существенных изменений и вскоре вновь уступает место ариозному напеву. В конце прелюдии — просветление, но это не полное успокоение.

Четырехголосная fuga сочинена на очень впечатляющую протяжно-песенную тему с грустным оттенком (эолийский лад без второй ступени):



Это типичная тема старорусских крестьянских напевов.

Движение убыстряется; настроения светлой печали и мечтательности получают дальнейшее раскрытие через мастерское, чисто полифоническое развитие. Противосложение — также поэтично и распевно. На-

ступление репризы композитор подчеркивает двухголосным каноном (в малую септиму), который затем переходит в четырехголосный. Ладово-регистровые противопоставления голосов все же не «снимают» единства ладотональной сферы.

Фактура то сгущается, то разрежается, что является одним из тонких приемов образной выразительности (при подходе к репризе это ощущается особенно выпукло — здесь постепенно отключаются нижние регистры, изложение становится акварельным; созданию специфического колорита способствуют также нюансы — *diminuendo* и *ritenuto*). Нередки приемы подголосочности — особенно яркие в стреттах.

Заключение фуги обаятельно; тема постепенно «растворяется». Песня не столько завершается, сколько «затухает» и «замирает» на тоническом органном пункте, одновременно приобретая и черты строгости. Последний «ударный» звук на пятой ступени (*до*) способствует созданию любимого композитором впечатления многоточия...¹

Прелюдия *Es-dur* (№ 19) по содержанию и по типу контрастно-разнотемной полифонии несколько напоминает пьесу «Два еврея» из «Картинок с выставки» Мусоргского. В ее основе — сопоставление двух резко противоположных образов: первого — простого, могучего, энергичного, воплощаемого в звучной аккордовой фактуре на *fortissimo*, и второго — в динамическом диапазоне *piano*, молящего, жалкого и забитого (опускающиеся секундные интонации), возникающего на фоне отзвуков этого первого образа (тонический органнй пункт):

¹ А. Н. Должанский усматривает в завершении фуги «черты величия и мощи». Нам представляется такое восприятие крайне субъективным.

53 Allegretto (♩ = 80)

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The second system features a 'cresc.' (crescendo) marking. The third system features a 'simile' marking. The score is primarily composed of chords and melodic lines in the right hand, with a more active bass line in the left hand.

Их столкновение и их взаимосвязь образуют многогранный и богатый (особенно в ладовом отношении) процесс развития в пьесе ¹.

¹ Нам кажется совершенно ошибочными характеристики А. Н. Должанского, в особенности его определение второго образа: «...два мира сталкиваются в музыке этой Прелюдии — минувшее

Тонкими интонационными и ладогармоническими ассоциациями связана относительно ясная прелюдия с гармонически крайне усложненной трехголосной фугой на $\frac{5}{4}$. Ее нервно-энергичная тема (она сочетает элементы то Es-dur, то e-moll, а по существу — цепного лада) насыщена хроматизмами, а развитие — диссонансовыми жесткостями и разнонаправленными тяготениями неустоев:



Она изысканна по языку, а характер хроматических противосложений еще более затемняет ее ладогармоническую осмысленность. В основном — это второй молящий образ прелюдии, но с элементами властности, протеста, возмущения, натиска и даже злого искажения; отсюда — его нарочитая диссонантность, порой даже грубость. Секундные интонации обеих тем раскрывают взаимосвязь этих образов¹. В коде (органный пункт на тонике) начинается известный спад напряжения, частичное успокоение. Однако окончание фуги не дает ясного вывода; эмоциональная разрядка лишь относительно и несколько неопределенна.

и грядущее, мрачная и властная окаменелость отжившего свой век и прелестная игра жизни молодой, растущей и крепнущей» («24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича», стр. 151). — Т. П. Николаева отмечает, что «Прелюдия Es-dur заключает в себе что-то от наваждений «чур меня, чур» («Исполняя Шостаковича». Сб. «Дмитрий Шостакович», стр. 298).

¹ Трудно согласиться с резко отрицательной общей характеристикой фуги, данной С. С. Скребковым (статья «Прелюдии и фуги Д. Шостаковича». «Советская музыка», 1953, № 9), и категорическим неприятием ее усложнений, сформулированным в главе «Фуги Шостаковича» в книге «Фуга» В. А. Золотарева (см. стр. 396).

Образы прелюдии и фуги с-молл (№ 20) национально выраженные, русские. Как и в предыдущей прелюдии, здесь, в прелюдии с-молл сопоставление двух контрастных эпических образов: былинно-сурового строгого напева в среднем регистре, напоминающего по своему духу хоровые темы Бородина или тему «Рассказа головы» в гликинском «Руслане», — и задумчиво-элегической, свободно изложенной свирельной темы в верхнем регистре на фоне выдержанного баса. Темп *Adagio*, повествовательный характер высказывания, смены метра $\frac{4}{4}$ на размер $\frac{5}{4}$, $\frac{3}{2}$ и даже $\frac{7}{4}$, широкие, пространственные сопоставления регистров — все говорит о монументальном эпосе древней Руси со свойственным ему подчас колоритом сдержанно-суровой печали:



Интересный и характерный штрих: минорная прелюдия завершается кадансом из четырех мажорных трезвучий, последовательно сменяющих друг друга.

Печальный колорит решительно просветляется параллельно истаяванию звучности.

Фуга четырехголосна. Ее эпическая тема использует начальный мотив прелюдии и несет в себе интонационную близость русской народной песне: начинается от тоники и идет вверх к субдоминанте или ее терции (написана в золийском ладу), разворачивается широко, напевно и непринужденно¹.

Да и сама протяженность изложения материала со свободой чередования размеров $\frac{4}{4}$ и $\frac{3}{2}$ и приемом увеличения темы в стретте придает ей черты спокойной и монументальной повествовательности. Если б не все эти специфические черты темы и характера развития, то фуга казалась бы длинной. Но ее размеры обусловлены внутренней структурой, строгостью значительных образов, их мужественно величавой размеренностью.

Отметим еще интонационную независимость, мелодическую самостоятельность интермедии в фуге.

Прекрасно использованы приемы регистровых контрастов. Например, перед наступлением заключительной части всё движение голосов уходит в басы (в малую и большую октаву), колорит мрачнеет и сгущается и новое репризное вступление темы во второй октаве звучит просветленно и впечатляюще.

Фуга заканчивается тихо, но с чувством внутренней радости, ясности мысли, душевной чистоты.

Прелюдия и фуга B-dur (№ 21) воспринимаются как отдых, интермеццо.

Прелюдия — виртуозно-блестящий этюд на мелкую

¹ В. В. Задерацкий подмечает: «Интонация темы до-минорной фуги вошла в качестве главного (основного) образа в первую часть 11-й симфонии, рисующую картину Дворцовой площади» (В. Задерацкий. Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича. М., «Музыка», 1969, стр. 240).

пассажную технику. Непрерывное, токкатное движение правой руки поддержано четким рисунком опорного характера в левой. Стремительный, несколько суховатый и в то же время остроумный каскад звуков вносит элемент бодрости и энергии. Это — не этюдность Шопена, Листа или Скрябина, а скорее некий симбиоз клавирности Скарлатти, этюдов «на беглость» Черни и острой чеканной пассажности Прокофьева (от последнего — множество стаккатных звучаний и подчеркнутых акцентов)¹.

Трехголосная fuga энергична и скерцозна, «мускульно упруга» и шутивно задорна. Фанфарный характер ее темы и ответ в параллельном миноре (B-dur — g-moll — редкий случай для Шостаковича!) звучат свежо, внося колорит своеобразной, ладовой переменности, соответствующей стилю русской народной песни². В дальнейшем гармонический язык фуги обогащается резкими сочетаниями, однако не вырывающимися из общего ладового склада всей пьесы.

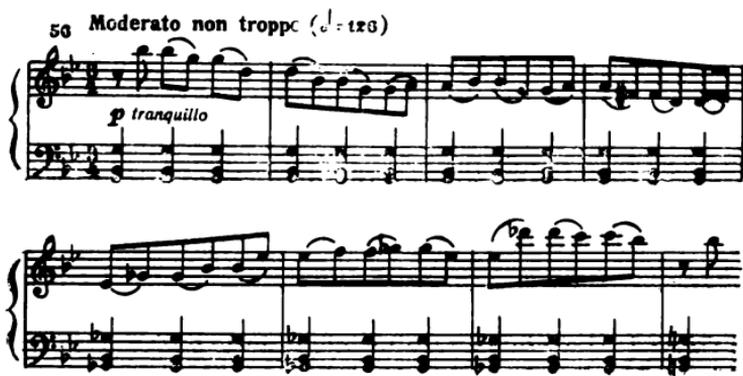
Форма фуги приближается к типу рондо с двумя эпизодами и отличается, во-первых, наличием двух реприз, из которых вторая — чрезвычайно динамична, а во-вторых, тем, что начало рефренов дается в основной тональности. В фуге используются приемы крупной, октавно-аккордовой техники в звучании fortissimo, что особенно заметно после прелюдии, построенной сплошь на фактуре мелких пассажей и негромком

¹ «Однако музыка производит впечатление не простого технического упражнения, но очень образной картины, подобия бурного весеннего дня, пробуждения природы, а вместе с ним и разлива чувств» (А. Должанский. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича, стр. 166).

² «Истоки квартово-септовой темы фуги B-dur ведут к первой симфонии Бородина», — утверждает Т. П. Николаева (статья «Исполняя Шостаковича». Сб. «Дмитрий Шостакович», стр. 298).

звучании. Живая, скерцозная образность и пианистически яркая, острая фактура разнообразят некоторую однотипность изложения, снимают всякий элемент монотонности. В достигающем предельного напряжения скончании фуги создается как бы прорыв, освобождение от «оков» и «тисков» (А. Н. Должанский).

Прелюдия *g-moll* (№ 22) обаятельна и «доверительна» своей искренностью, утонченной лиричностью, глубиной сосредоточенного раздумья. Структура чисто гомофонная; плавное, текучее движение неизменных хореических пар, и притом пар обособленных от всего окружающего, в неторопливом темпе создает мечтательное, несколько элегическое настроение:



В то же время от этой, казалось бы, задушевной и мягкой музыки веет не только духом глубоко воспринятых лучших классических традиций, искусством проникновенной выразительности и большого благородства, но и чисто гуманистической затаенной скорбью. Слушателю ничего не навязывается — может быть, это скорбь о несправедливости, еще не уничтоженной в окружающем нас мире. Может быть...

Дело в том, что ладогармоническая основа прелюдии явно шостаковичевская, вполне современная (чистые и нередко нарочито запаздывающие с разрешением на один-два такта напряженно-хроматические гармонии, «накладывающиеся» на тонику *g-moll*, вносят в ее спокойствие черты скрытого беспокойства)¹. Именно через гармонию мы ощущаем тревожность раздумий автора и в этом отношении невольно ассоциируем характер этих раздумий в прелюдии с исповедническим же характером размышлений в десятой симфонии, написанной через два года после цикла прелюдии и фуг.

Тема четырехголосной фуги *g-moll* в эолийском ладу близка протяжным русским песням (например, «Ой, да ты, калинушка»):



Развертывается она нарочито тяжело, и особенности ее развития в экспозиции отмечены чертами баховского стиля²; развитие задумчивое, неторопливое, столь же мягкое, что и в прелюдии, но совсем иное. Здесь больше простоты и безыскусственности, а там — утонченной меланхоличности, психологической усложнен-

¹ «У гармонического *ostinato* свой ритм смены функций, у мелодии — свой», — замечает Е. А. Мнацаканова (статья «Некоторые наблюдения над стилем сборника «24 прелюдии и фуги». Сб. «Дмитрий Шостакович», стр. 279).

² Об этом впервые и вполне справедливо говорится в работе К. К. Розеншильда: «Полифонические формы. Фуга» (М., Музгиз, 1960, стр. 30). — Там же указывается и на то, что, однако, в средней части фуги развитие достигает такой психологической напряженности и остроты, каких не знала эпоха Баха». Такой вывод представляется нам не лишним преувеличением.

ности чувств. Если прелюдия имеет в своем генезисе профессиональное музыкальное искусство, то fuga — подлинный, преимущественно хоровой, русский фольклор. Это подтверждает и диатоничность голосоведения. Но оба эти произведения с равной степенью вдохновенности раскрывают разные грани восприятия мира русским человеком, разные грани его элегической настроенности, восприятия, подчас зависимого не только от социальной среды или национального психического склада, но и от индивидуальных особенностей. В завершении фуги лирическое начало усиливается и даже подавляет действенный характер предшествовавших образов.

Прелюдия F-dur (№ 23) очаровывает возвышенной романтичностью. Это мягкое, полнозвучное Adagio с прекрасной по благородству кантиленой и красивой колоритной гармонией:

Adagio (♩ = 48)

58

Импровизационность изложения сочетается с его законченностью. Тема прелюдии поначалу (в дальней-

шем черты сходства улетучиваются) несколько напоминает обаятельную полифоническую тему менуэта из восьмой сонаты Прокофьева (та же чистота высказывания и свежесть, несмотря на глубинные, традиционные истоки)¹. Здесь есть нежность, но нет сентиментальности, ибо эмоция естественно соседствует с интеллектуальностью. Тема рельефно выделяется плавным течением мелоса, оттеняемого глубоко звучащим аккордовым сопровождением (преимущественно трезвучия и септаккорды). Развитие избегает резких поворотов; его простой диатонический рисунок не имеет впечатляющих подъемов или кульминаций. Лишь разнообразный ритм и богатые тональные отклонения расцвечивают мажоро-минорную ладовую ткань с ясной и определенной функциональностью и тонко подчеркивают эмоциональную выразительность.

Трехголосная fuga непринужденна. Она воплощает беззаботную радость, удивительную легкость восприятия окружающего, светлое, ничем не омраченное состояние духа, открытость и прямоту выражения. Здесь все проникнуто душевным удовлетворением, все ясно и строго:



В то же время само полифоническое развитие очень разносторонне, богато и в нем огромную роль играет элемент вариационности. Тема фуги выдержанно диатонична, спокойна. Незаметными ладово-интонационны-

¹ В начале прелюдии характерно сопоставление на близком расстоянии Des-dur и D-dur, что создает удивительную просветленность колорита.

ми нитями вся fuga связана со всей прелюдией, исполняясь в тех же динамических градациях от piano до mezzo forte и как бы освещаясь тем же приветно-ласковым светом ее. В завершении fugи — полная умиротворенность.

Прелюдия и fuga d-moll (№ 24) — самое монументальное по размаху и масштабу, самое симфоническое по развитию и средствам драматизации произведение цикла. А по характеру своего апофеозно-героического завершения — итоговое обобщение цикла в эпическом плане. Начав с возвышенного размышления на основе русского песенно-элегического тематизма в прелюдии и fugе C-dur, Шостакович кончает образами русского богатырского эпоса. Нетрудно заметить, что торжественная героика завершения fugи d-moll перекликается с кодой финала пятой симфонии (кстати, тот же путь от d-moll к D-dur). Такая широко развернутая фортепианная фреска по принципам и приемам высказывания столь же близка к подлинному народно-хоровому стилю, сколь и к симфоническому эпосу Бородина или народным сценам опер «Борис Годунов» и «Хованщина».

В то же время есть здесь и черты баховских органических сочинений, с их эпической обобщенностью образов и монументальностью звучаний. Именно синтез традиций Бородина — Мусоргского и органного Баха образовал почву для прорастания особенностей стиля Шостаковича в такого рода произведениях. В прелюдии G-dur и отчасти в некоторых других композитор уже наметил воплощение средствами камерной полифонической формы замысел такого же типа. Но только в этой завершающей цикл итоговой паре полифонических пьес он развернул свой замысел до гигантского масштаба, нашел соответствующие формы

выражения и средства фортепианной виртуозности для его пианистически блестящего воплощения. Характерно, что форма прелюдии близка к сонатной (без разработки), а по приемам высказывания прелюдия и fuga d-moll — образец нового русского фортепианного языка, расширяющего его жанровые возможности и открывающего в нем новые перспективы.

Прелюдия начинается широкой, величавой и мужественной, но одновременно и сдержанно суровой темой в характере интродукции:

60 Andante ($\text{♩} = 60$)

f ten.

cresc.

sf

Сочетание октавного баса и двух отдаленных от него верхних голосов создает полифонно-гармонический склад, а эолийский лад, в котором происходит развитие, дает сильное ощущение переменных функций. Однако в той же первой теме содержится и существенная интонация последующей темы прелюдии — трихорда восьмыми (такт 4), движущимися постепенно вверх. Эта вторая и основная тема с несколько пе-

чальным оттенком появляется *pianissimo*, таинственно и приглушенно (ее ремарка *maestoso* неудачна и несколько искажает смысл темы в ее первичном становлении):



Она же является и первой темой двойной четырехголосной фуги, следующей за прелюдией. Таким образом, ее значение чрезвычайно велико и как важнейшего тематического фактора обеих частей контрастно-составной формы и как связующего звена между прелюдией и фугой, представляющих собой в данном случае как бы два этапа разворачивания одних и тех же монументально драматических образов. Такого единства и спаянности, такой последовательности развития в цикле двадцати четырех прелюдий и фуг композитор еще не достигал.

Уже после четырнадцатого такта прелюдии развитие насыщается элементами патетики и страсти, а с тактов 31—35 (вторая тема) чертами волевой и властной настойчивости¹. Таким образом, fuga подготавливается не только тематически, но и в самом характере экспрессии прелюдии, непосредственно в ее эмоционально образном содержании.

¹ А. Н. Должанский несколько субъективно, на наш взгляд, ассоциирует эту тему с главной темой геронческой симфонии Бетховена (см. «24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича», стр. 192).

Грандиозная четырехголосная fuga вырастает (как всегда, *attacca*) прямо из прелюдии: ее первые два звука — *ля* и *ре* — подготовлены звучанием предшествующего тонического трезвучия на фермате. Тема в эолийском ладу (и без терцового звука, нередко избегаемого Шостаковичем, не любящим навязчивой определенности наклонения и предпочитающим в этом отношении неустойчивость, переменность) развивается как эпический сказ с печальным подтекстом. Характерно ее неторопливое разворачивание на повторении сходных интонаций — чисто народный прием. Образ этой темы несколько напоминает известную «Песню темного леса» Бородина. Здесь частное становится общим, единичное — массовым, национальное — общечеловеческим. Таков философский подтекст последнего звена полифонической цепи.

Фуга в целом — выдающийся образец двойной фуги с отдельными экспозициями и с совмещенной репризой. «Весомость» и значительность образов придают произведению характер послесловия. Две темы ее ярко противопоставлены друг другу¹. Если первая тема в *d-moll*, несмотря на грустный оттенок, размеренна, сурова, былинна, то вторая в *f-moll*, построенная на хореических интонациях, причитаний, подвижна и беспокойна. Она начинается, вслед за мягким и просветленным завершением экспозиции первой темы в *E-dur*, также исподволь и приглушенно. Но в ней уже с первых тактов ощущается огромная потенциальная сила, огромная экспрессия беспокойства, постепенно раскрывающаяся в убыстрении темпа, в усилении звучности, в уплотнении фактуры:

¹ Первая тема фуги изложена в примере 61 как вторая тема прелюдии.

62 accel. poco a poco

The image shows two systems of musical notation. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a dynamic marking of 'pp'. Above the staff, the tempo marking 'accel. poco a poco' is written. The music consists of a melodic line in the treble clef and a supporting line in the bass clef. The second system continues the piece with similar notation and dynamics.

Она движется от *piano* к «развернутому» *fortissimo*, а в момент ее наивысшего развития вступает реприза первой темы, но уже не в былинном первообразе, а фанфарном, призывном. В сущности, обе темы в фуге решительно трансформируются в своем характере и смысловом значении, оставаясь интонационно почти неизменными.

Эта форма двойной фуги, основанной на контрастных темах с тремя удержанными противосложениями к первой теме и еще одним ко второй, способствует созданию драматического образа конфликтного столкновения тем в их одновременном звучании, а также образа огромного динамического нарастания от начала экспозиции до конца репризы¹.

Совместное проведение этих двух тем уже в начале репризы создает колоссальную напряженность, усиленную мощным октавно-аккордовым изложением:

¹ Появляющееся во второй половине фуги удержанное противосложение играет столь большую тематическую роль, что вносит даже черты тройной фуги (так рассматривает, например, эту фугу В. А. Золотарев).



Все это сближает характер и тип развития в фуге с развитием в сонатной форме. В дальнейшем конфликтность достигает масштаба трагедийного пафоса, свойственного симфонизму. Это — кульминация фуги, а в известном смысле и кульминация всего цикла.

Переход в одноименный мажор в торжественном заключительном *Maestoso* звучит оркестрово и победно. В коде драматизм и напряженность небывало возрастают, образуя целое кульминирующее плато. Кода светла, именно светом своим, в первую очередь, и напоминает коду финала пятой симфонии. Так создается грандиозное и многозначительное завершение цикла, дающее ключ к пониманию всей его концепции, как лирико-драматической эпопеи с победно-героическим исходом. В этом исходе чувствуется преодоление всех препятствий, пафос достижения через испытания в борьбе.

В самом деле: в заключении фуги создается образ набатного призыва, но не столько тревожного, сколько именно победно-героического. В этом плане нельзя не обратить внимание на гармонический мажор конца

минорной фуги: он становится здесь носителем эмоций особой напряженности, даже экзотичности¹.

Рождается образ массового народного подвига, образ, связанный с подвигом России, Родины. Но может быть, эти черты свойственны и всему циклу в целом, несмотря на всю его многозначность? Ведь подвиги, героические поступки можно совершать только во имя жизни, и чтобы дать правильное представление о подвиге, надо раскрыть и то, во имя чего он совершается. Так, может быть, идейным подтекстом всей концепции цикла и является «Россия», «Родина» (примерно так же, как у Блока в его цикле «Родина», в котором есть группа стихов «На поле Куликовом», но есть и совершенно иные стихотворения типа «Коршун», «Россия» или «На железной дороге»...).

Ведь цикл Двадцати четырех прелюдий и фуг начал сочиняться через пятилетие после окончания мировой, для нашей Родины особенно героической, войны, когда воспоминания о ней еще были свежи и в то же время можно было уже оглянуться назад и посмотреть не только на пережитое, как на близкое прошлое, но и на далекое прошлое России, да и на весь мир и на будущее новыми глазами. И пусть этот цикл выходит далеко за рамки ограниченно национального, пусть он исторически шире, чем отражение какого-либо одного периода жизни нашей страны, и не связывается с датами жизни нашего народа, пусть он объемнее в своей общечеловечности и многосоставнее, а потому не поддается единому определению (об этом уже шла речь), — выдвигание на передний план темы России и Родины

¹ На это обстоятельство впервые указал В. О. Берков (см. его статью «Камерная музыка Пирумова» в сб. «Музыка и современность», вып. 2. М., Музгиз, 1963, стр. 186).

(хотя и в качестве части общемировой проблематики), дает известное право на обобщающие ассоциации...

Ассоциации легко рождаются именно после прослушивания двадцать четвертой прелюдии и фуги, и это лишний раз подтверждает ее завершающие по отношению к циклу значение и смысл.

Новый фортепианный стиль Двадцати четырех прелюдий и фуг Шостаковича — выдающееся завоевание русской советской музыки, той русской фортепианной музыки большого диапазона, которая, как всякое классическое искусство, вырывается за пределы национального в сферу общечеловеческого.

СПИСОК

сочинений Д. Д. Шостаковича для фортепиано ¹

- Восемь прелюдий ор. 2; соч.: 1919—1920; посв.: № 1 g-moll — Б. М. Кустодиеву, № 2 G-dur, № 3 es-moll, № 4 B-dur, № 5 a-moll — М. Д. Шостакович, № 6 f-moll, № 7 Des-dur, № 8 Des-dur — Н. К.; не изд.
- «Три фантастических танца» ор. 5² (№ 1. Allegretto C-dur. № 2. Andantino G-dur. № 3. Allegretto C-dur); соч.: 1922; посв. И. З. Шварцу; изд.: М., Музсектор Госиздата, 1926.
- Сюита для двух фортепиано ор. 6 (I. Прелюдия fis-moll. II. Фантастический танец a-moll. III. Ноктюрн D-dur. IV. Финал fis-moll); соч.: 1922; посв. памяти Д. Б. Шостаковича; не изд.; исп.: 1925, Ленинград, автор и Л. Н. Оборин.
- Первая соната ор. 12 (одночастная); соч.: 1926; изд.: 1926; исп.: 9 января 1927, Москва, автор.
- «Афоризмы». десять пьес ор. 13 (1. Речитатив. 2. Серенада. 3. Ноктюрн. 4. Элегия. 5. Похоронный марш. 6. Этюд. 7. Пляска смерти. 8. Канон. 9. Легенда. 10. Колыбельная песня); соч.: 1927; изд.: Л., «Тритон», 1927; исп.: 1927, Ленинград, автор.
- Двадцать четыре прелюдии ор. 34 (№ 1 C-dur, № 2 a-moll, № 3 G-dur, № 4 e-moll, № 5 D-dur, № 6 h-moll, № 7 A-dur, № 8 fis-moll, № 9 E-dur, № 10 cis-moll, № 11 H-dur, № 12 gis-moll, № 13 Fis-dur, № 14 es-moll, № 15 Des-dur, № 16 b-moll, № 17 As-dur, № 18 f-moll, № 19 Es-dur, № 20 c-moll, № 21 B-dur, № 22 g-moll, № 23 F-dur, № 24 d-moll); соч.: 1932—1933; изд.: М., 1934; исп.: 24 мая 1933, Москва, автор.

¹ Сочинения расположены в хронологическом порядке. Указаны первые издания и исполнения.

² Во всех изданиях это произведение обозначено как ор. 1. По указанию автора, его следует считать ор. 5.

Первый концерт для фортепиано с оркестром оп. 35 C-dur (I. Allegretto. II. Lento. III. Moderato. IV. Allegro con brio); соч.: 1933; изд.: М., Музгиз, 1934 (партитура и переложение для двух ф-п.) и 1935 (партитура с голосами); исп.: 15 октября 1933, Ленинград, автор (ф-п.), А. Шмидт (труба), оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Ф. Штидри.

Вторая соната оп. 61¹, h-moll (I. Allegretto. II. Largo. III. Moderato. Allegro poco troppo); соч.: 1942; посв. памяти Л. В. Николаева; изд.: М., Музгиз, 1943; исп.: 6 июня 1943, Москва, автор.

Детская тетрадь оп. 69. Шесть пьес (1. Марш. 2. Вальс. 3. Медведь. 4. Веселая сказка. 5. Грустная сказка. 6. Заводная кукла); соч.: 1944—1945; изд.: М., Музфонд, 1945; исп.: зима 1944/45, Галя Шостакович..

Двадцать четыре прелюдии и фуги оп. 87 (том I: № 1 C-dur, № 2 a-moll, № 3 G-dur, № 4 e-moll, № 5 D-dur, № 6 h-moll, № 7 A-dur, № 8 fis-moll, № 9 E-dur, № 10 cis-moll, № 11 H-dur, № 12 gis-moll; том II: № 13 Fis-dur, № 14 es-moll, № 15 Des-dur², № 16 b-moll, № 17 As-dur, № 18 f-moll, № 19 Es-dur, № 20 c-moll, № 21 B-dur, № 22 g-moll, № 23 F-dur, № 24 d-moll); соч.: 1950—1951; изд.: М., Музгиз, 1952; исп.: 23 и 28 декабря 1952, Ленинград, Т. П. Николаева.

Концертино для двух фортепиано оп. 94 (одночастное); соч.: 1953; изд.: М., Музфонд СССР, 1955; исп.: 20 января 1954, А. Малолеткова и М. Шостакович.

Второй концерт для фортепиано с оркестром оп. 102, F-dur; (I. Allegro. II. Andante. III. Allegro); соч.: 1957; посв. М. Шостаковичу; изд.: М., «Советский композитор», 1957 (для двух ф-п.) и 1959 (гартитура); исп.: 10 мая 1957, Москва, М. Д. Шостакович, Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер Н. Аносов.

Без описи

Полька из балета «Золотой век», концертная транскрипция автора; изд.: Л., «Тритон», 1935.

«Танцы кукол», семь пьес для фортепиано (1. Лирический вальс. 2. Гавот. 3. Романс. 4. Полька. 5. Вальс-шутка. 6. Шарманка. 7. Танец); изд.: М., Музгиз, 1952.

¹ В издании обозначена оп. 64. По указанию автора следует считать оп. 61.

² Прелюдия Des-dur переложена автором для двух фортепиано (М., Музгиз, 1963).

ДИСКОГРАФИЯ¹

«Три фантастических танца» ор. 5. В. Мержанов. Д 013489 — 90.

Из цикла «Двадцать четыре прелюдии для фортепиано» ор. 34:

Пять прелюдий (№ 17 As-dur, № 10 cis-moll, № 13 Fis-dur, № 14 es-moll, № 15 Des-dur). Г. Аксельрод. Д 013383 — 4

Четыре прелюдии (№ 1 C-dur, № 2 a-moll, № 18 f-moll, № 19 Es-dur). Г. Нейгауз 27878 — 79.

Первый концерт для фортепиано с оркестром ор. 35. М. Гринберг (ф-п.), Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио, дирижер Г. Рождественский, соло на трубе С. Попов. Д 010713—14; С 0387—8 (стерео).

Первая соната ор. 12. Ан. Ведерников. Д 025805 — 6

Вторая соната ор. 61.

М. Юдина. Д 07063—4.

Э. Гилельс Д 019263 — 4.

Двадцать четыре прелюдии и фуги ор. 87. Т. Николаева. Д 09477 -- 84 (комплект из четырех пластинок).

Из цикла «Двадцать четыре прелюдии и фуги» ор. 87:

Восемь прелюдий и фуг (№ 2 a-moll, № 3 G-dur, № 5 D-dur, № 6 h-moll, № 7 A-dur, № 16 b-moll, № 20 c-moll, № 23 F-dur). Автор. Д 06459 — 60.

Шесть прелюдий и фуг (№ 2 a-moll, № 12 gis-moll, № 23 F-dur, № 14 es-moll, № 15 Des-dur, № 17 As-dur). С. Рихтер. Д 013541 — 2.

Четыре прелюдии и фуги (№ 1 C-dur, № 7 A-dur, № 8 fis-moll, № 15 Des-dur). М. Гринберг. Д 09919 — 20.

¹ В дискографию включены советские грампластинки с записями фортепианных сочинений Д. Д. Шостаковича.

- Три прелюдии и фуги (№ 1 C-dur, № 5 D-dur, № 24 d-moll). Э. Гилельс. НД 02828 — 9.
- Две прелюдии и фуги (№ 3 G-dur, № 9 E-dur). В. Софроницкий. Д 019641 — 2.
- Прелюдия и fuga № 7 A-dur. Ю. Слесарев. Д 028091 — 2.
- Прелюдия и fuga № 15 Des-dur. Э. Миансаров. Д 04306 — 7.
- Прелюдия и fuga № 24 d-moll.
Р. Бутри. Д 4276 — 7.
Л. Власенко. Д 04820 — 1.
- Прелюдии и фуги из ор. 87 (обр. для органа В. Бакеевой) (№ 4 e-moll, № 13 Fis-dur, № 20 c-moll, № 24 d-moll).
В. Бакеева. Д 23613 — 14.
- Концертино для двух фортепиано ор. 94.
Л. Брук и М. Тайманов. Д 27221 — 2.
А. Клас и Б. Лукк. Д 5480 — 1.
М. Шостакович и автор. Д 3036 — 7.
- Второй концерт для фортепиано с оркестром, ор. 101. Автор (ф-п.),
Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио, дирижер
А. Гаук. Д 06295 — 8 (комплект из двух пластинок).
- Из сюиты «Танцы кукол»: Лирический вальс, Гавот, Полька, Романс,
Вальс-шутка. Н. Перельман. Д 5466 — 7.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

по фортепианному творчеству Д. Д. Шостаковича¹

- Ан. Дроздов. Д. Шостакович. Три фантастических танца для фортепиано. «Музыка и революция», 1927, № 1.
- И. Соллертинский. Пояснение к концерту Ленинградской филармонии 15 и 17 октября 1933 года [о первом фортепианном концерте Шостаковича]. Л., изд. Ленфила, 1933.
- К. Смит (Кузнецов А. К.). Музыкально-критические фрагменты. (Концерт № 1). «Советская музыка», 1934, № 2.
- Г. Ш. Зарубежная пресса о советской музыке [о двадцати четырех прелюдиях ор. 34]. «Советская музыка» 1935, № 5.
- М. Друскин. О фортепианном творчестве Д. Шостаковича. «Советская музыка», 1935, № 11.
- М. Друскин. Советская фортепианная музыка. «Советская музыка», 1941, № 1.
- А. Соловцов. Фортепианная музыка. Сб. «Очерки советского музыкального творчества», т. I. М. — Л., Музгиз, 1947, стр. 178—180, 181—188.
- К обсуждению двадцати четырех прелюдий и фуг Шостаковича. «Советская музыка», 1951, № 6.
- С. Скребков. Прелюдии и фуги Д. Шостаковича. «Советская музыка», 1953, № 9.
- А. А. Николаев. Фортепианное творчество Д. Шостаковича. Сб. «Вопросы музыкознания», т. II. М., Музгиз, 1956.
- К. Аджемов. Прелюдии и фуги Д. Шостаковича. «Советская музыка», 1956, № 1.
- В. Золотарев. Фуга. М., Музгиз, 1956 (глава XVIII «Фуги Д. Шостаковича»).

¹ Печатные работы о фортепианном творчестве Шостаковича перечислены в порядке опубликования.

- Д. Рабинович. Второй фортепианный концерт Д. Шостаковича. «Советская музыка», 1957, № 3.
- М. Соколовский. Новый концерт Шостаковича. «Советская культура» от 11 мая 1957 г.
- В. Васина - Гроссман. Д. Д. Шостакович. Новый фортепианный концерт Д. Шостаковича. «Советская музыка», 1957, № 10.
- И. Мартынов. Д. Д. Шостакович, 24 прелюдии и фуги. М., изд. Филармонии, 1957.
- И. Постников. Второй фортепианный концерт Шостаковича. М., «Советский композитор», 1959.
- Л. Мазе. О фуге До мажор Шостаковича. Сб. «Черты стиля Д. Шостаковича». М., «Советский композитор», 1962.
- А. Должанский. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Л., «Советский композитор», 1963; изд. 2-е, испр. Л., «Советский композитор», 1970.
- А. Должанский. Камерные инструментальные произведения Д. Шостаковича. М., «Музыка», 1965.
- Г. Я. Юдин. За гранью прошлых лет. Сб. «Музыкальное наследство», т. II, ч. I. М., «Музыка», 1966.
- Л. Данилевич. Юношеские произведения Д. Д. Шостаковича. Сб. «Музыкальное наследство», т. II, ч. I. М., «Музыка», 1966.
- Е. Мнацаканова. Некоторые наблюдения над стилем сборника «24 прелюдии и фуги». Сб. «Дмитрий Шостакович», М., «Советский композитор», 1967.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава первая	
«Восемь прелюдий», ор. 2. Три фантастических танца, ор. 5. Сюита для двух фортепиано, ор. 6. Первая соната, ор. 12. «Афоризмы», ор. 13	8
Глава вторая	
Двадцать четыре прелюдии, ор. 34 и первый концерт для фортепиано с оркестром, ор. 35	41
Глава третья	
Вторая соната, ор. 61	104
Глава четвертая	
Детская тетрадь, ор. 69. «Танцы кукол» (без опуса). Кон- цертино для двух фортепиано, ор. 94. Второй фортепиан- ный концерт, ор. 102	125
Глава пятая	
Фортепианная полифония и ее вершина — цикл пре- людий и фуг, ор. 87	144
Глава шестая	
Характеристика Двадцати четырех прелюдий и фуг, ор. 87	179
<i>Список сочинений Д. Д. Шостаковича для фортепиано</i>	241
<i>Дискография</i>	243
<i>Краткая библиография</i>	245

ВИКТОР ЮЛЬЕВИЧ ДЕЛЬСОН

**ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО
Д. Д. ШОСТАКОВИЧА**

Редакторы Е. Гордеева, И. Прудникова
Художник Л. Рабенау
Худож. редактор В. Антипов Техн. редактор А. Мамонова
Корректоры М. Кроть и Г. Кириченко

Под. к печ. 12/VI—71 г. А12204 Форм. бум 70×108¹/₁₂
Печ. л. 7,75 (Условные 10,85) Уч.-изд. л. 10,585 Тираж 10 000
Изд. № 720 Т. п. 71 г. № 459 Зак. 1374 Цена 74 к. Бумага № 1

Всесоюзное издательство «Советский композитор».
Москва, набережная Мориса Тореза, 30.

Московская типография № 6 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, Ж 88, 1-й Южно-портовый пр., 17.