

А. Должанский

24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 78
ББК 85.31
А11

А11 **А. Должанский**
24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича / А. Должанский – М.: Книга по Требованию, 2024. – 259 с.

ISBN 978-5-458-36691-5

ISBN 978-5-458-36691-5

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2024
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2024

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

эта сторона его натуры была главной, ибо человеком строго логического течения мысли он был во всем — и на страницах статьи, и в публичной лекции, и в популярной радиобеседе, и, наконец, просто в дружеском общении. Необычайной, можно сказать, неумолимой логикой отличалось изложение материала во время его уроков гармонии и полифонии. Ему была свойственна афористичность высказываний, он любил парадоксы как отправные точки для рассуждений. Это порождало условия, необходимые для приближения к одной из самых интересных задач музыкальной теории — к раскрытию психологии музыкального творчества.

В самом деле, как сложна и в то же время как интересна задача — определить почему и каким образом в стиле данного композитора утверждается тот или иной технологический прием и как именно этот технологический прием, эта стилистическая координата взаимосвязаны с содержанием произведения. Одним из блестящих образцов такого рода теоретического анализа является статья Должанского о новых ладовых образованиях в музыке Шостаковича. Статья эта суммирует многолетние наблюдения над произведениями композитора во всех жанрах. Она является образцом предельно сжатого, лаконичного изложения результатов таких наблюдений. Подлинная научность этой статьи подтверждается тем обстоятельством, что Должанский в ней не только подытожил некоторые характерные свойства музыкального языка Шостаковича, но и предсказал возможное развитие будущих поисков композитора в области лада. Предсказания эти реально оправдались. Интересно, что наблюдаемые в музыке Шостаковича пониженные лады трактовались самим Должанским как своеобразное сгущение минорности. Таким образом, казалось бы, чисто технологическая подробность музыкальной ткани приобретала знаменательный смысл.

Когда в концертной жизни все большее и большее место стали занимать отдельные пьесы, а вскоре и целые группы пьес из цикла Шостаковича «Двадцать четыре прелюдии и фуги», Должанский был уже готов к созданию книги, содержащей всесторонний анализ этого сочинения, ибо с первого знакомства с ним он был увлечен задачей дать подробнейший теоретический анализ, адресованный музыкантам-профессионалам, и лаконичный образный анализ, — руководство для любителей музыки. Однажды аналогичную задачу Должанский уже выполнил. То была книга о симфонической музыке Чайковского, книга своеобразная, достойная самой высокой оценки не только как музыковедческий труд, но и как литературная работа. В ней преобладало раскрытие образного содержания музыки. Причем описание музыкальных «сюжетов» в симфониях Чайковского было изложено в манере, близкой литературному языку самого Чайковского. С этой целью Должанский пристально изучал музыкально-критическое и эпистолярное наследие композитора. Книга Должанского о Чайковском — пример блестящей стилизации.

Вероятно, специальная задача, подобная той, которая выдвигалась автором в работе над книгой о Чайковском, в данном случае, то есть в работе над книгой о прелюдиях и фугах Шостаковича, им не ставилась. Но, думается, что своего рода мысленный «арбитр стиля» находился все время рядом с Должанским, когда он излагал свое представление об образной стороне той или иной пьесы цикла Шостаковича. Ведь он знал манеру высказываний

Шостаковича по многочисленным статьям и выступлениям. Возможно, именно потому эти части в его книге отличаются предельной сжатостью, что, однако, не приводит к сухости, ибо в соприкосновении с музыкой, а тем более с музыкой Шостаковича, Должанский всегда сохранял поэтическую восторженность.

Теоретические анализы всех пьес цикла выполнены с безукоризненной точностью. Не случайно на протяжении нескольких лет после выхода в свет книги Должанского практически ни один из предложенных им теоретических анализов структуры ладовых образований, тонкостей полифонической техники не встретил какого-либо существенного возражения ни в музыковедческой литературе, ни в устных дискуссиях. Известно, что Александр Наумович мечтал построить все разборы отдельных пьес в своей книге по единому образцу. Теоретические анализы должны были быть отделены от описаний музыкального «сюжета» той или иной пьесы цикла. Практически автору не везде удалось осуществить задуманный принцип, не везде абзацы, адресованные музыкантам-профессионалам, достаточно ясно отделены от тех разделов, которые рассчитаны на любителей музыки. Возможно, сам Должанский огорчился этим свойством своей работы. Помнится, что он предполагал для второго издания своей книги предпринять некоторую переработку. Ему, однако, было не суждено это сделать, но и в том виде, в каком она теперь придет к читателю, его книга сохранит неповторимую прелесть, прелесть соприкосновения ученого-мыслителя, теоретика с замечательным фортепианным циклом Шостаковича. Для тех, кто знал Александра Наумовича лично, навсегда запомнятся часы, когда он в присутствии друзей или учеников впервые знакомился с рукописью нового произведения Шостаковича. Комментируя вслух свои наблюдения над музыкой, а также высказывая и собственные мысли об этой музыке, Должанский всегда открывался своим слушателям и как теоретик, и как поэт. Восторженное восклицание о каком-нибудь новом повороте полифонической мысли композитора соседствовало с поэтическим сравнением, которое Должанский предлагал для пьесы в целом, для отдельно взятой музыкальной темы или же для какой-нибудь детали фактуры. Такого рода анализы составляли самую увлекательную сторону «устной» деятельности Должанского, самую существенную черту его преподавательского метода. Иногда, читая эту книгу, испытываешь легкое чувство сожаления не столько от того, что в ней стройность изложения не доведена до той степени совершенства, которая мечталась самому Должанскому, сколько по той причине, что в ней относительно мало «следов» того устного творчества, пронизанного током постоянно ищущей теоретической мысли, в котором Должанский не знал себе равных.

Думается, что эта книга будет иметь долгую жизнь, ибо в ней бьется живой пульс великой музыки Шостаковича и одновременно она является памятником одному из самых интересных мыслителей о музыке нашего времени.

А. ЧЕРНОВ

ОТ АВТОРА¹

Предлагаемая книга посвящена Сборнику 24 прелюдий и фуг Д. Шостаковича² и предназначена для читателей различных категорий. Ими могут быть и те, кого интересует Сборник в целом, и те, кому нужны сведения об отдельных пьесах или даже лишь об одной из них: и пианисты, и композиторы или теоретики, педагоги и ученики, узкие специалисты и более широкий круг лиц, занимающихся музыкой.

Книга содержит 48 аналитических очерков, каждый из которых посвящен одной пьесе (Прелюдии или Фуге), статью обобщающего содержания о некоторых композиционных особенностях всех Фуг Сборника и краткие сведения о полифонии.

Названия очерков заимствованы из оглавления, приведенного композитором в его Сборнике. При этом определении мажорных и минорных тональностей взяты в скобки, так как далеко не все пьесы опираются на мажорно-минорную ладовую основу.

Основным стержнем каждого очерка служит последовательное описание пьесы. Такой анализ рассматривается автором как минимум сведений, которые читатель должен почерпнуть из книги. Попутно в очерках излагаются наблюдения и оценки теоретического и эстетического значения; здесь автор ограничивается лишь наиболее существенным.

В ряде случаев автор не в полной мере излагает свою трактовку исследуемого материала, полагая сказанное достаточным для читателя малоосведомленного и предоставляя читателю профессиональному самому восполнить пробелы.

Каждый очерк имеет в известной мере самостоятельное значение и может быть прочитан отдельно. В ряде случаев встречаются ссылки на заключительную статью, в которой содержатся пояснения разработанных автором терминов и понятий, возможно неизвестных читателю.

В зависимости от цели чтения книга может быть прочитана в разном объеме и в любой последовательности. При наиболее серьезном чтении автор рекомендует начать с заключительной статьи, а затем уже читать избранный текст сначала, после чего желательно прочитать обобщающую статью вторично.

Для сопоставления различных точек зрения читателю полезно ознакомиться с работами, содержащими наиболее полные и определенные высказывания советских музыкальных деятелей о Сборнике 24 прелюдий и фуг Д. Шостаковича. Список таких работ с кратким описанием их основного содержания приводится на стр. 255. В тексте же книги имеется ряд ссылок на эти работы с указанием фамилий их авторов и названия самих работ.

Краткие сведения о полифонии и полифонических формах должны явиться вспомогательным материалом.

¹ Написано для первого издания. *Ред.*

² Д. Шостакович. Соч. 87. 24 прелюдии и фуги для фортепиано. Том I (№№ 1—12), том II (№№ 13—24). Первое издание — М., Музгиз, 1952.

Многие ссылки на отдельные места изучаемой музыки сопровождаются указаниями номеров тактов (по первому изданию Сборника), обозначенных курсивом в скобках или без них. К сожалению, ни одно из изданий Сборника не содержит потактной нумерации. Поэтому при чтении книги желательно не только иметь в распоряжении экземпляр нот Сборника, но и пронумеровать в нем такты в каждой пьесе (Прелюдии или Фуге) отдельно. Во избежание путаницы при этом следует цифру 1 ставить в первом такте независимо от того, является ли он полным, неполным или содержащим лишь короткий затакт. Наиболее удобно при этом пронумеровать не все, а только первые такты каждой строчки — те, в которых обозначены ключи. Если поставить номер такта в пробеле между нотными станами, в самом начале каждой строчки, то есть между ключами, или над строчкой, слева от верхнего ключа, то это будет сразу заметно и не мешает никаким другим обозначениям, а потому, не испортив нот, это можно сделать чернилами. Например, на 3-й странице I тома номерами помеченных тактов окажутся 1, 8, 16, 23, 31; на 65-й странице I тома — 1, 5, 9, 13, 17; на 6-й странице II тома — 1, 10, 18, 25; на 10-й странице II тома — 103, 111, 119 и т. д. Таким образом, цифра 1 обозначит и неполный такт.

Приведенные в книге нотные примеры, содержащие анализы автора, позволят пользоваться ею и без нот Сборника.

Если чтение данной книги хотя бы в небольшой мере поможет читателю по достоинству оценить выдающееся произведение великого советского композитора, задача автора окажется выполненной.

Автор выражает сердечную признательность В. Бобровскому, Т. Ворониной, С. Слопимскому и К. Южак, оказавшим ему разнообразную помощь в процессе работы над рукописью.

Автор также будет от души благодарен всем, кто, прочитав его труд полностью или частично, пришлет свои отзывы.

Ленинград, 1959—1960.

ПРЕЛЮДИЯ № 1

(До мажор)

В основе Прелюдии лежит двухтактный мотив, ритм которого сохраняется на протяжении почти всей пьесы. Внешне он совпадает с траурным ритмом сарабанды, но это сходство формальное. Гораздо более органичным является родство его с ритмом такой музыки, как начало «Детского альбома» Чайковского или главная партия его же Первого квартета. Сам Шостакович, думается, в том же характере использовал этот



ритм в медленной части своего Второго фортепианного концерта. В Прелюдии № 1 именно этот ритм существенно помогает созданию той атмосферы ласковой доброты и интимности, которой отмечена пьеса в целом.

Вся музыка Прелюдии, за исключением трех мелодических каденций, выдержана в пятиголосном аккордовом складе. Все голоса самостоятельны, и лишь иногда два самых низких («виолончели и контрабасы») идут октавами. В целом же мерное дыхание аккордов господствует все время.

Чрезвычайно пластично и закономерно движение каждого из голосов в отдельности — почти исключительно поступенное, в басу — иногда также с характерными квартово-квинтовыми скачками.

При этом часто образуются гармонии сумрачные, «сгущенные», главным образом благодаря задержке («застреванию») отдельных звуков или частым, но непродолжительным органым пунктам в каком-либо из голосов. Задержки такого рода вносят диссонирующие ноты, которые неприметно создают ощущение легкого напряжения. Не будучи динамически подчеркнуты

акцентом, нарастанием или спадом звучности, напряжения эти сохраняют в равновесии как экспрессивные, так и красочные черты гармонии.

Рельефность, отчетливость созвучий обуславливается еще и тем, что в основном мотиве Прелюдии из пяти аккордов только один оказывается на слабой доле, два других — на сильной и еще два — на второй, но протянутой и потому подчеркнутой доле трехчастного такта¹. Иногда поэтому сложность образовавшегося вспомогательного или проходящего аккорда обнаруживается благодаря тому, что он оказывается на такой подчеркнутой доле (например, второй аккорд в т. 12).

Кроме того, терпкость гармонии создают и цепи нонаккордов в отдельных разделах Прелюдии (например, тт. 19—22), а также альтерированные ступени и их сочетание с натуральными в одном созвучии. В целом же гармонии оказываются весьма индивидуальны, их красота неповторима.

В основе Прелюдии лежит мажорный лад, преимущественно диатонический, в характерных оборотах сопоставляемый с одноименным минором или включающий альтерированные ступени и вспомогательные звуки.

Благодаря особой плавности голосоведения в главную тональность естественно включаются отклонения в сравнительно далекие строи — Ми-бемоль мажор (т. 13), Ре-бемоль мажор (т. 16) и даже ми-бемоль минор (т. 32).

Форма Прелюдии ткется преимущественно из двутактов, содержащих основной ритмический мотив. Их последование создает пульс пьесы в целом. Объединяясь в группы, двутакты создают более крупные построения симметричной структуры — четырехтакты, восьмитакты. Однако живость композиции в целом достигается ритмическими перебоями — расширением ожидаемой меры очередного построения.

Так, первое предложение занимает восемь тактов. Однако следующее расширено и завершается переходом из 18 в 19 такт. Расширение подчеркнуто не только мелодической каденцией (тт. 15—16), но также прерванным кадансом (в т. 19), в котором задержанные голоса образуют нонаккорд I ступени.



Благодаря этому появляется возможность дальнейшего непрерывного течения гармонии в свободно секвентных оборотах

¹ Каждый такой двутакт из пяти аккордов на струнных инструментах следовало бы исполнять движениями смычка «вниз—вниз—вверх—вниз—вниз».

с участием нонаккордов. После второй мелодической каденции в ми-бемоль миноре (тт. 31—33) оно приводит наконец к полному кадансовому разрешению лишь в 35 такте.



Такое искусное объединение небольших построений в крупные, развитие ритма гармонического движения образуют чрезвычайно обширный масштаб первого раздела Прелюдии, наполняют его могучим дыханием. Тридцать четыре такта этого раздела складываются фактически из двух неравнообъемных частей (8 т. + 26 т.).

Второй раздел пьесы (тт. 35—60) начинается таким же предложением, как и первый, теперь, однако, наполненным волнением, рожденным предыдущим ритмическим и гармоническим развитием.

Следующие четыре такта (43—46) соответствуют аналогичным из первого раздела (9—12), только с переменной баса, что служит основой дальнейшего развития. Оно опирается, как это было и раньше, на тональные отклонения, теперь, однако, иные.

Краткий органнй пункт на доминанте (тт. 52—54) подготавливает возвращение устоев главной тональности. Но еще один прерванный каданс на диссонирующем аккорде с тоникой в басу (т. 55) дает толчок для начатой было секвенции. И лишь третья в пьесе мелодическая каденция подводит к тяготеющим в тонику аккордам.

Так второй раздел, построенный на тех же средствах развития, что и первый, разнообразит и использует их более сжато. Образуется построение из двадцати шести тактов, в соотношении 8 + 18 (тт. 35—42 и 43—60).

Завершает Прелюдию небольшая кода (тт. 61—67), построенная на легком колебании тонической и доминантовой гармоний¹.

Кроме того, первый аккорд коды взят в мелодическом положении основного тона, а не терции, как это было в начале каждого из основных разделов, что сразу же определяет тормозящее значение его. Терцовый же тон, до того так характерно окрашивавший музыку основных разделов, теперь последовательно выдерживается в среднем, III голосе, смягчая функцию доминантовых гармоний.

¹ Менее убедительным представляется деление пьесы на три части: I часть (тт. 1—19) — период (8 + 11), II часть (тт. 19—34) — середина (15), III часть (тт. 35—60) — реприза, период (8 + 18), кода (тт. 61—67).

Опять, как и на протяжении всей Прелюдии, чрезвычайно мягко создается ощущение чередования септаккорда I ступени и секундаккорда III ступени.

Ритмическое сжатие в конце коды (трехтакт вместо четырехтакта) делает ее несимметричной (2+2+3 такта) и способствует связности перехода от Прелюдии к Фуге.

Мир и покой господствуют в Прелюдии, которая открывает весь большой цикл и служит добрым напутствием в самом начале его.

ФУГА № 1

(До мажор)

четырёхголосная

Хотя весь цикл предоставляет возможность исполнения как отдельных фуг, так и любого количества их по выбору концертанта, все же Фуга До мажор отмечена чертами первой фуги, открывающей Сборник. Чувствуется, что ей предназначена роль знамени, «символа веры» всего произведения¹.

Музыка Фуги, подобно поэзии Пушкина, исполнена высшей гармонии. Простота и величие, торжественность и безыскусственность, пафос и хладнокровие, четкость и распевность удивительно органично сочетаются в ней.

Течение Фуги строго и стройно, спокойно и мерно.

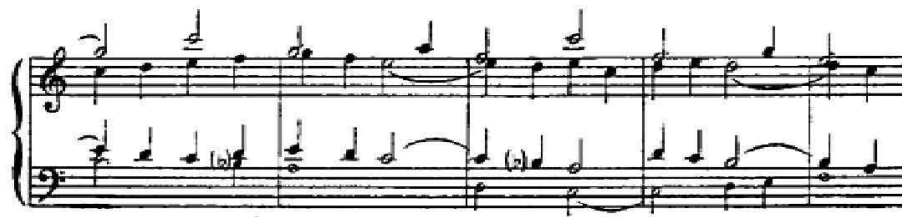
Особая «интонационная ровность» (вся Фуга играется «на белых клавишах», то есть в строгих рамках единого диатонического звукоряда, как это чутко отметили многие исследователи) сочетается с такой же ровностью ритма. Начиная с 12 такта и исключая 79, 81, 85 и 99 такты, на всем протяжении Фуги объединенный ритм участвующих голосов образует непрерывное движение четвертями.

Рождается характер торжественного покоя.

Сочетая сдержанность с распевностью, интонационный остов темы оказывается очень прост и на первый взгляд обычен. Однако выразительная суть темы заключается в особых, незаметных, но существенных отклонениях от этого остова. Так, первый переход от тоники к доминанте растягивается, распеваётся на протяжении пяти тактов.



¹ Вспоминается роль «Прогулки» в «Картинках с выставки» М. Мусоргского.



Скачок совершается дважды. Во второй раз он сопровождается опеванием соседней, VI ступенью, благодаря чему появляется характерно русский дактилический мотив ($>—$), а также «задевается» верхняя граница темы — VIII ступень лада. Лишь после этого изложение темы завершается несколько ускоренным постепенным движением вниз. Камбиаты и отклонение к верхней тонике вызывают при этом спуске впечатление осторожности и содействуют сохранению напряженности. Внешняя сдержанность определяется еще и отсутствием в теме обоих вводных тонов, то есть II и VII ступеней лада.

Вопреки обычным нормам классической мажоро-минорной фуги, несмотря на то, что тема начинается скачком с тоники на доминанту, ответ (тт. 9—17) написан не тональный, а реальный, что обусловлено модуляционным планом всех проведенных.

На основе единого диатонического звукоряда («белых клавиш») тема проходит во всех семи мелодических ладах¹. Ее первое изложение оказывается не в мажоре, но в ионийском ладе, которому противостоит миксолидийский лад ответа. Лад этот раскрывается не в самой имитации, так как в ней нет II и VII ступеней, но в противосложении к ней (звук фа чистое в т. 11). Вместе с полным обнаружением интонационного строя (в тт. 10—11) образуется и господствующий ритм — движение четвертями (т. 12).

✓ Оба удержанных противосложения (первое появляется в т. 9 и IV голосе, второе — в т. 19, также в IV голосе) пополняют тему ритмически и интонационно. На протяжении первых пяти с половиной тактов они преимущественно опевают основной и терцовый тоны (I и III ступени лада). Вместе с мелодией темы на сильных долях образуются трезвучия I и VI ступеней, отчего неприметно усиливается ощущение «протягивания» квинтового тона (соль), опеваемого VI ступенью (ля). Движение четвертями использует на слабых долях только проходящие ноты, изредка — вспомогательные, содействуя чистоте и прозрачности «строго-стильной» гармонии.

Третье противосложение (IV голос в тт. 27—35) не удерживается, так как в дальнейшем развитии Фуги преобладает трехголосный склад, четырехголосие же встречается лишь в стреттах, а также в проведении, в котором второе противосложение

¹ См. стр. 208—209.

проходит параллельными терциями одновременно в I и II голосах (тт. 48—52).

Экспозиция содержит две пары проведений, объединенных связующей интермедией (тт. 17—19). Кадансовой грани между экспозицией и свободной частью нет.

Средняя часть (тт. 40—79) также содержит две пары проведений, теперь чередующие движение от более высокого голоса к более низкому и разделенные связующей интермедией (тт. 56—58).

Все они проходят в ладах с малой терцией, первая пара — в ми фригийском и си локрийском (тт. 40—56), вторая — в ля эолийском и ре дорийском (тт. 58—74).

Локрийский лад является крайним низким в системе мелодических диатонических ладов; в нем все интервалы от тоники вверх малые, а квинта уменьшенная. Проведение темы в локрийском ладе образует поэтому разработочную кульминацию фуги¹.



Проведение это представляет и регистровую кульминацию в басу — тема захватывает наиболее «глубинные» звуки Фуги².

Следующее проведение (тт. 58—66) в ля эолийском создает регистровое и ладовое просветление — тема «парит» над несколько сумрачным движением в басовом регистре отдаленных от нее противосложений. Вместе с проведением в ре дорийском (тт. 66—74) это служит переходом, подготовкой новой и высшей

¹ Впервые проведение темы в локрийском ладе Шостакович применил в свободной части Фуги из Фортепианного квинтета (1940). В локрийском ладе в качестве основного написаны оркестровая и хоровая фуги в опере «Катерина Измайлова» (1930—1932).

² Это несколько напоминает кульминацию в басу в тт. 73—76 в Фуге до-диез минор из I тома «Хорошо темперированного клавира» (ХТК), а также многие «педальные» проведения темы в органых фугах Баха.