

О ФУГЕ ШОСТАКОВИЧА: АНАЛИТИЧЕСКАЯ ВЕРСИЯ

S. Nadler

ABOUT SHOSTAKOVICH'S FUGUE: ANALYTIC VERSION

В статье детально анализируется fuga ля минор Д. Шостаковича из цикла «24 прелюдии и фуги». Автор рассматривает сочинение как пример слияния «полифонического театра» Шостаковича со строгой, по образцам Баха, фугой-композицией.

Ключевые слова: Д. Шостакович, «Двадцать четыре прелюдии и фуги», полифонический театр.

Shostakovich's Fugue in a-moll from the cycle «24 preludes and fugues» is analyzed in details in the article. The author considers the composition as the example of fusion of Shostakovich's «polyphonic theatre» and strict fugue-composition in Bach's tradition.

Key words: D. Shostakovich, «24 preludes and fugues», polyphonic theatre.

Автор предлагает читателю вооружиться нотами фуги a-moll op. 87. Удобнее всего будет иметь перед глазами текст, пронумерованный по тактам: fuga a-moll содержит 80 тактов. Для наибольшего эффекта следует с максимальной подробностью всмотреться в описываемые ноты и вместе с автором статьи проследить каждый прием, каждую подробность. Мы видим смысл в таком почти потактовом прочтении этих пронзительных полифонических страниц, полных самого разнообразного смысла – от курьеза и кокетливой игры до полной катастрофы. Ведь полифонический прием как таковой у Шостаковича есть нечто гораздо большее, чем техника: он не только необычайно сильно увязан с остальными выразительными средствами, но и представляет собой уникальную систему описания звуковой реальности, которая в свою очередь воспроизводит реальность бытия души в мире века минувшего.

Собственно, полифония Шостаковича – это невербальная речь его музыки. Как его музыкальная речь вообще, она лишь в малой степени рассудочна (что парадоксально: традиционно Шостаковича воспринимают как одного из самых «умных и рассудительных» музыкальных повествователей). Однако большей частью музыкальная речь мастера отмечена иступленной страстностью, сметающей мнимую рассудочность. Это касается полифонии, может быть, даже в самую первую очередь. Язык Шостаковича слишком много вобрал в себя такого, чего обыкновенному человеку с естественным запасом жизнелюбия не по силам осознавать. Однако и не осознавать никак невозможно. Мастер многое рассказывает нам о той звуковой реальности, в которой пребывает, одновременно не забывая реальность *ту; та* историческая реальность, подобно *cantus'у firmus'у*, проступает своим смыслом сквозь шостаковическое слово. От этих рассказов Шостаковича о самом себе и своей жизни нам бывает «всяко»: смешно,

забавно, любопытно, горько, страшно, светло, умиротворенно, обреченно. Но вот уж чего читатель (равно как и исполнитель рассматриваемых фуг) точно не испытает – это скуки, порождаемой непонятностью материала. Считается, что полифоническое мастерство может быть объектом внимания лишь небольшого круга знатоков. Но, может быть, как раз сейчас стоит этому кругу расширяться.

Диалог стилей

Фуга a-moll op. 87 из знаменитого шостаковического цикла прелюдий и фуг – одна из самых «игровых» фуг мастера, «самая политональная из всех фуг Шостаковича... одновременно и самая функциональная» [3, 231] – неизменно привлекает исполнителей своей шаловливо-диссонантной грацией. На первый взгляд, она как будто бы не предполагает особой психологической глубины. Однако, при аналитическом рассмотрении ее музыка, «не лишенная сарказма, острой шутки, ощущения постоянной изменчивости... (возвращающая. – С. Н.) нас к образам раннего Шостаковича» [3, 231], являет собой нечто более сложное и тайное по своему звуковому смыслу, нежели просто «политональная» шутка. Перед нами пример слияния *полифонического театра* Шостаковича со строгой, по образцам Баха, фугой-композицией. Т. Левая говорит о «моменте лукавого» заигрывания «с классической моделью, типичном для Шостаковича» [3, 231]. В процессе разбора фуги (одновременно «бахинской», но полной шостаковической дерзости и строптивости) мы поняли, каков именно ее полифонический язык. В этом, если угодно, полифоническом нарративе есть своя драматургия, свое ролевое поведение каждого из голосов. Правила поведения выдерживаются с ошеломляющей последовательностью. Чтобы понять, следует прислушаться к тому, как все три голоса разговаривают друг с другом.

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

Уже в самом начале этого полифонического повествования завязывается некая интрига, которая, как выясняется, построена на диалогах разного уровня. Фуга a-moll открывается проведением темы в нижнем голосе и построена на мотиве баховского типа: восходящая фигура из двух шестнадцатых и восьмой, которая затем как бы окружается широкими скачками наподобие маятника. Немедленно завязывается крайне конфликтный диалог стилей Баха и Шостаковича. Этот диалог ведется на уровне *мотивной символики* обоих мастеров, которая, при внешнем сходстве, разительно контрастна. У Баха фигура такого типа связана с образами «бега времени»: наиболее точны были бы слова «быстротечность», «круговорот», «неизменность». У Шостаковича мотив такого рисунка всегда сопутствует иному, совершенно особому и как раз абсолютно «антивременному» состоянию воображаемого персонажа. Словесно мы бы определили это состояние как «неведение» (многочисленны такого рода примеры в Четвертой симфонии, опере «Нос»).

В этом диалоге стилей скрыт драматический смысл. С одной стороны, «баховская» тема фуги Шостаковича энергична и заряжена барочным светом. Но в то же самое время данный мотив представляет собой, пользуясь музыковедческим словарем, *ядро* (т. 1–2) *без развертывания*. Вместо развертывания – секвенция, контурный повтор (т. 3–4), то есть такие приемы, которые заранее лишают тему присущей ей активности. Подтверждение такой трактовки темы мы найдем дальше, с каждым шагом все более ощущая следы своего рода *полифонической театризации*. Такая театризация, присущая музыке Шостаковича с ученических лет (басня «Осёл и соловей» ор. 4, «Афоризмы» ор. 13, 24 прелюдии и др.), по своей природе гротесковая и трагикомичная. В фуге полифонический сюжет прочитывается явственно и, так сказать, с желанием быть понятым.

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

Пьеро, Арлекино, Коломбина

Ролевое поведение голосов фуги a-moll местами забавно, а в кульминационные моменты формы неожиданно драматично. Каждый из голосов словно придерживается театрального амплуа. Нижний голос (ему принадлежит первое проведение темы, т. 1–4) прилежно начинает разыгрывать роль слабохарактерного, нерешительного и, прямо скажем, не блещущего остроумием персонажа – вроде *Пьеро*, менее поэтичного, но более дурашливого. Когда с темой вступает, условно говоря, *Арлекин*, то есть средний голос, решительный и очень задиристый, то *Пьеро* ничего не остается, как подпеть «глупейшим» по своему ритму и тональности подголоском (т. 5–10, первое удержанное противосложение и маленькая каденция). Игра голосами-персонажами видна с первых тактов и в регистровке. Тема у нижнего голоса начинается в верхних звуках первой октавы, а потом «сползает» вниз, в малую октаву. Голос как будто бы «не может определиться» с тем, на какой высоте ему петь. Шостакович обыгрывает здесь воображаемые «трудности», которые могли бы возникнуть, скажем, у ученика при написании фуги на такую тему (шалость природного полифониста, отчасти – отголосок юношеских музыкальных проделок на грани капустника, отчасти – оберег от вмешательства в свой звуковой мир). Средний голос, проводящий ответ, в ролевом отношении полностью находится «на своем месте»: именно он одновременно спорит (ответ в тональности доминанты, функционально выражающей «острый вопрос к тонике»), а вместе с тем восстанавливает регистр (т. 5–9), подготавливая место для третьего экспозиционного проведения темы. Ролевая нюансировка голосов с ошеломляющей последовательностью воплощается и здесь: верхний голос до последнего такта фуги будет «прилежным и правильным» – это с элементом некоторой капризности *Коломбины* (т. 11–15).

Следующая коллизия полифонической *comedia dell' arte* заключается в том, что нижний голос окончательно «попадает впросак» в своей попытке подыграть то одному, то обоим голосам сразу. Вот он аккомпанирует «строптивому» голосу, «утянувшему» все происходящее из ля-минора в фадиез минор (т. 15–16, интермедия). Вот – почти заискивает перед упрямой *Коломбиной*, неожиданно «раскричавшейся» в си-бемоль мажоре (т. 16–17). В это время шкодливые *Арлекин* передразнивает *Пьеро* абсолютно не в тон, словно пытаясь поломать всю игру (т. 17–18), а в следующем такте просто «сбегает», давая понять, что дальнейшее просто недостойно его присутствия (в т. 19 звучат только нижний и верхний голоса).

Начинается развивающаяся часть фуги. Тема у «робкого» нижнего голоса явно уступает активному подголоску у верхнего голоса (в нем проводится несколько усеченное с обеих сторон первое противосложение, словно требовательные выкрики). Казалось бы, ожидается продолжение за-

бавного полифонически-масочного рассказа с сохранением уже установившегося порядка доброй старой фуги...

И здесь внимательный слух обращает внимание на еле ощутимую странность в разворачивании голосов. Чем объяснить «монотон» в верхнем голосе, твердящем одну и ту же восходящую интонацию (т. 21–25)? Четыре повторения как бы звучат чрезмерно – кажется, что трех было бы достаточно. Объяснение заключается в качестве слуха Шостаковича – *оркестровость мышления* порождает даже в его фортепианной музыке *эффект антифонности*. Часто фрагменты, изложенные линейно, словно услышаны от оркестра и записаны в более эскизном виде. Для исполнителя фортепианного Шостаковича это может быть особенно интересно: в нарочито педантичной и порой «кучноватой» ткани кроются оркестровые эффекты. Похоже, что верхний голос на второй восьмой (т. 25) «исчезает» из фактуры, уступая место своему двойнику: как будто кларнет in Es – кларнету in B (окраска происходящего явно характера деревянных духовых). Средний голос проявляет здесь особую полифоническую «дурашливость» – он вступает не с началом темы, как положено по правилам, а с активным до нахальности подголоском, и тема как бы служит продолжением этого подголоска (т. 26–27), а не самоценным мелодическим фрагментом. И здесь кроется такого же рода эффект скрытой оркестровки: как будто бы начал один инструмент, а продолжает другой. Во всяком случае, отсутствие такого объяснения создало бы комический эффект: исполнитель рискует попасться на удочку композитора, в очередной раз притворившегося менее искусным полифонистом, чем он есть, и разыгравшего несколько тактов намеренно «неуклюже». Итак, буквально на глазах меняется исполнительский состав: *Арлекин-2* старательно ведет тему, усердно притворяясь *Арлекином-1*, *Коломбина-2*, пропев небольшой мотивчик, исчезает, а *Пьеро* подыгрывает первое противосложение в невероятно низком для себя регистре (т. 27–31) – этакая смесь послушания и утрашения. Скорее всего, и бедный *Пьеро* тоже «переоркестровался»!

А теперь посмотрим, какие стилевые события происходят дальше. В том, что они происходят, нет никаких сомнений. Резко меняется гармонический стиль фуги (т. 32): он становится отчетливо барочным и приобретает ярко драматические ноты. У среднего голоса во второй раз происходит воображаемая переоркестровка: последний звук темы звучит еще в гротесковом контексте, а уже следующий звук – мелодическая ступенька к настоящей патетике (т. 31). Трагические ноты, прорвавшиеся сквозь фарс, – вот драматургический смысл всего, что звучит. Метаморфоза, которая на какие-то мгновения происходит здесь с вертикалью, очень примечательна: аккорды становятся благозвучнее. Ассоциации со струнной группой оркестра ощутимы почти что акустически. Функциональность гармонии приобретает отчетли-

вый, если не демонстративный характер: мастер будто бы хочет «что-то сказать» если не вербально, то стилевым словом. Мелькают великие тени: *Бах* (т. 32), *Моцарт* (т. 33–34), *Стравинский* (общий строй середины фуги).

Не лишним будет заметить: неожиданные смелости одного гармонического стиля другим, которые столь свойственны бывают Шостаковичу, как и Прокофьеву, не следует воспринимать как «причуду композитора», что часто бывает при школьном изучении музыки XX века. Разумеется, это не причуда в обыденном смысле слова – скорее, явление, близкое речевому, хотя и не тождественное ему. Сюжет «Музыка Шостаковича в диалоге с великими мастерами» может представить предмет отдельной статьи – «О сложнейших игровых схемах симфоний», так можно было бы ее назвать. Подчеркнем, что игровые схемы в массе случаев также будут связаны с *полифоническим* складом его мышления.

В фуге a-moll намек на стиль Баха или Моцарта становится неким моментом звукового магического общения между автором фуги и великими предками. Однозначному переводу на словесный язык оно, разумеется, не подлежит. Хотя можно сказать, что это – своего рода звуковая молитва о сохранении собственного стиля. Наподобие той, которую средневековые монахи возносили Святому Иоанну, дабы он уберег их от фальши. Время, в котором жил наш строптивый мастер, потребовало от него слуха далеко не только музыкального. Вернее, в его музыкальный слух включен слух иного рода. Как называется тот слух, который непрерывно улавливает крики о помощи – абсолютный, сверхчувствительный?.. Любая безмятежность, по-видимому, воспринималась Шостаковичем, по меньшей мере, как легковесность, если не сказать, как фальшь. Легко сочиненные звуковые игрушки могли бы прозвучать оскорбительно в сочетании с тем, что творилось вокруг... Словом, хотя наш полифонический мастер с лицом упрямого гимназиста ведет диалог с Бахом и Моцартом «на равных» (а по природной независимости характеров, как известно, все участники диалога также не уступили бы друг другу), время его жизни в полной мере не позволяет сравнить его ни с тем, ни с другим.

Трагедия и фарс

Впрочем, в фуге a-moll Шостакович мало склонен к рефлексии на вышеперечисленные темы. Скорее, он готов к обыгрыванию ситуации. Трагические ноты, промелькнув, уступают место забавному фарсу и очередной игре в антифон: оказывается, что мелодия верхнего голоса перехватывается средним (т. 35), а сам верхний голос, по своему обыкновению, исчезает (в оркестровой версии так могли бы себя вести деревянные духовые). В гармонии эти полифонические «шалости» оборачиваются возвращением забавного неслияния голосов (т. 35–36). Далее коротенький эпизод-интермедия вновь уступает место необыкновенно

выразительному, насыщенному барочным драматизмом контрапункту (тема в верхнем голосе). Каждый исполнитель фуги знает, что именно на этот момент приходится ее кульминация. По звучанию данный фрагмент вызывает ассоциации со струнным tutti (т. е. снова *инструментальный антифон*).

Интонации здесь столь по-скрипичному благородны, что, казалось бы, фарсовым карнавальным безобразиям положен конец. И весьма поучительно то, как начинают вести себя голоса. Логика их поведения поразительно напоминает логику поведения людей в пиковой ситуации: все масочное исчезает, остается некая патетическая ответственность за происходящее (вернее, прозвучавшее). При этом характеры голосов судивительным упорством продолжают каждый свою линию. Нижний голос – непутевый *Пьеро* – словно осуществляет свою мечту попасть в лад соседним голосам и делается опорным, генерал-басовым (тематически это первое удержанное противосложение с небольшими ритмическими изменениями, т. 37–41). Верхний голос – правильно-капризная *Коломбина* – образцово, «как надо», проводит тему. Средний – строптивый *Арлекин* – превращает свое второе удержанное противосложение в некий набат. Напомним, что первоначально это противосложение было самым «бестолковым и дурашливым». Однако в исполнении *Арлекина* оно меняет смысл на противоположный, а сам *Арлекин* превращается, ни дать ни взять, в Тиля Уленшпигеля (в той его ипостаси, когда он уже не насмешничает, а созывает).

Вероятно, внутреннее самоощущение Шостаковича-мастера совпадало с внутренним посылом Тиля Уленшпигеля (в интерпретации Шарля де Костера). Именно на уровне музыкального языка обнаруживаются такие вот уленшпигелевские переходы от насмешки к пророчеству и мученичеству. И, разумеется, будь это все «полифоническим театром» в чистом виде, то есть расчетом на сюжет в режиссерском смысле (среди критиков Шостаковича чрезвычайно популярен упрек ему именно в композиторской расчетливости – «слишком знал, когда какой инструмент ввести»). Э. Денисов, необычайно последовательный и доказательный критик Шостаковича, посвятил этому качеству необычайно убедительную статью о его оркестровке [1]. Будь все так, музыка Шостаковича не вызывала бы сильнейших эмоций. В музыке композитора есть нечто, преодолевающее и ее рационализм (иногда вынужденный, чаще – мнимый, служащий, скорее, проявлением невероятно мощного интеллекта, чем трезвого ремесленного расчета), и некоторые клише (ставшие бы штампами, будь мастер иного уровня, чем Шостакович). Это нечто, не поддающееся словесному описанию (зато хорошо понятное внимательному исполнителю музыки Шостаковича), не позволит музыке остаться в своем историческом времени, которое, по-видимому, еще не закончилось: слишком много на наших

глазах происходит такого, к чему музыка композитора является живым комментарием. Но когда уйдет «комментирующая время» роль – останутся десятки часов чудесной, страстной до отчаяния музыки... Шостакович – некая грань. Найти ее в исполнении – значит хорошо сыграть. А найти ту же грань в композиторской технике (в частности, полифонической) – значит, хорошо его понять, не пренебрегая в таком деле и «школьным» потактовым разбором.

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

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

Нижний голос, непутевый *Пьеро*, остается над средним (до т. 51): «опять все перепутал». Среднему голосу ничего не остается, как держать всю ситуацию буквально на своих плечах: строптивый (но, как оказывается, надежный) *Арлекин* не умолкает (до т. 54), позволяя себе маленькую передышку лишь перед самой репризой («что же делать, если все вокруг творят что попало»). Надежность строптивного *Арлекина* получает неожиданное и очень забавное подтверждение в репризе: в этом разделе фуги он единственный проводит тему «как положено» (т. 56–59). Верхний голос меняет долеую акцентировку в теме (т. 55), нижний «подхалимски» делает то же самое (т. 59), сбиваясь к тому же на совершенно «неправильный» с

точки зрения тонального плана до-диез минор. В момент преддыкта к коде растяпа *Пьеро* так «теряется», что от волнения «застревает» на си-бемоле (т. 67–69), а в самой коде не находит ничего лучшего, как твердить без конца начальный такт темы (т. 71–74). Остальным голосам остается лишь поддакивать нижнему, словно повторяя с растерянной улыбкой: «Вот такая у нас теперь тема».

А. Должанский в книге о прелюдиях и фугах Шостаковича не ставит целью найти в фуге a-moll ор. 87 сюжет театрального свойства. Скорее, он описывает конструкцию фуги с точки зрения чистого приема, чтобы для пианиста, играющего эту фугу, были ясны, прежде всего, ее композиционные подробности [2, 16–20]. В этом есть свой резон: любая конкретизация музыкального сюжета чревата упрощением и, в конечном счете, обедне-

нием смысла самой музыки. Однако добавим, что сам ученый неоднократно производил наблюдения над *семантикой*, как скажем мы сейчас, композиторских приемов Шостаковича (см. переписку А. Должанского и В. Бобровского [4, 568, 576]). И как раз наша задача также предполагает установление неких осторожных, но весьма ощутимых и многообразных параллелей между персонажами полифонического театра – и театра жизни. Кстати, мы не сомневаемся в том, что наш подход может заинтересовать не только теоретиков, но и исполнителей фортепианной музыки Шостаковича, поскольку, в конечном счете, мы сообщаем им нечто музыкальное. Вникнуть в полифоническую тайнопись музыки Шостаковича – разве это не сравнимо с самым захватывающим детективом?

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Денисов Э.* Об оркестровке Д. Шостаковича // *Дмитрий Шостакович.* – М.: Сов. композитор, 1967. – С. 439–499.
2. *Должанский А.* 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. – Л.: Сов. композитор, 1963.
3. *Левая Т.* Отношение горизонтали и вертикали в фугах Шостаковича и Хиндемита // *Полифония: Сб. теор. ст.* – М.: Музыка, 1975. – С. 228–248.
4. Переписка В. П. Бобровского и А. Н. Должанского / Публ. и коммент. О. Бобрик и Е. Чигаревой // *Шостакович. Между мгновением и вечностью. Документы, материалы, статьи.* – СПб.: Композитор, 2000. – С. 546–598.