Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2026/10(3)
eISSN 2587-9731

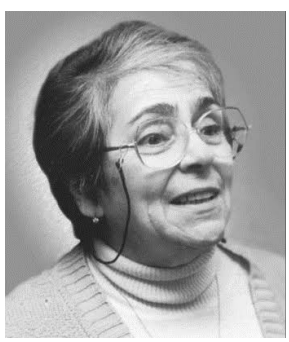
Памяти Д. Д. Шостаковича

Научная статья
УДК 781.4
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-010-043
EDN AHJPXJ

CC BY NC

Шостакович и Бах: о темах фуг всетональных макроциклов (ладозвукорядные характеристики)

Кира Иосифовна Южак
Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,
✉*kyuzhak@mail.ru*,
https://orcid.org/0000-0002-7579-9617



Аннотация. Настоящая статья — это продолжение исследования, вышедшего в предыдущем номере журнала «Современные проблемы музыкознания», 2026/10(2), в основном посвященного интонационному сопоставлению фуговых тем Опуса 87 Д. Д. Шостаковича и двух томов Хорошо темперированного клавира И. С. Баха, явным и скрытым мелодическим и конструктивным связям между теми и другими. Статья сосредоточена на ладозвукорядной организации тем Шостаковича, поскольку в его фугах ладовые и — шире — модальные факторы играют структурирующую роль. Значимые

© Южак К. И., 2026

расхождения между темами Шостаковича и Баха — в преимущественном использовании простых или сложных тактовых размеров, темпоритмических или звуковысотных преобразований материала, в широком или среднем диапазоне тем и разнообразных или стабильных их ладозвукорядных характеристиках — не ведут к ответу на вопрос, в какой конкретной сфере композиторского письма достаточно внятно проявляются историко-стилевые различия между фугами XVIII и XX столетий. Парадоксальный ответ приносят темы фуг Опуса 87, завершаемые тоникой на слабом времени: отсутствие убедительной замкнутости делает тему зависимой от контекста, побуждает ее к существенным преобразованиям, развитию и обретению новых качеств. За этим просматривается новый художественный смысл фуги XX века.

Ключевые слова: Д. Шостакович, И. С. Бах, 24 прелюдии и фуги, Опус 87, Хорошо темперированный клавир (ХТК), тема фуги, диапазон (амбитус) темы, ладозвукорядная структура темы, преобразования темы, тактовые размеры

Для цитирования: *Южак К. И.* Шостакович и Бах: о темах фуг всетональных макроциклов (ладозвукорядные характеристики) // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 3. С. 10–43. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-010-043

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2026/10(3)

Shostakovich in Memoriam

Original article

Shostakovich and Bach: On the fugue subjects of omnitonal macrocycles (scale-system characteristics)

Kira I. Yuzhak
Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,
Saint Petersburg, Russian Federation,
✉kyuzhak@mail.ru,
https://orcid.org/0000-0002-7579-9617

Abstract. This article continues the study published in the previous issue of *Contemporary Musicology* (2026, 10/2), which was primarily devoted to an intonational comparison of the fugue subjects in Dmitri Shostakovich's Opus 87 and the two volumes of Johann Sebastian Bach's *The Well-Tempered Clavier*, as well as to the explicit and implicit melodic and structural connections between them. The present article focuses on issues concerning modality and scale-degree organization in Shostakovich's subjects, since factors related to mode and, more broadly, modality play a structuring role in his fugues. Significant divergences between Shostakovich's and Bach's subjects—regarding their preferential use of simple or compound meters, tempo-rhythmic or pitch transformations, wide or medium subject ranges, and varied or stable modal characteristics—do not answer the question of which specific aspect of compositional technique most clearly reveals the historical-stylistic differences between 18th- and 20th-century fugues. A paradoxical answer emerges from those fugue subjects in Opus 87 that conclude with the tonic on a weak beat: the absence

of convincing closure leaves the subject context-dependent, prompting it to undergo substantial transformations and development and to acquire new qualities. This suggests a new artistic meaning of the fugue in the 20th century.

Keywords: Dmitri Shostakovich, Johann Sebastian Bach, *24 Preludes and Fugues*, Opus 87, *The Well-Tempered Clavier* (*WTC*), fugue subject, subject range (ambitus), modal structure of the subject, subject transformations, meter

For citation: Yuzhak, K. I. (2026). Shostakovich and Bach: On the fugue subjects of omnitonal macrocycles (scale-system characteristics). *Contemporary Musicology, 10*(3), 10–43. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-010-043

Введение

В первой части настоящего исследования [1] рассмотрены интонационно-мелодические связи, сходство и контраст между темами фуг Опуса 87 и двух томов Хорошо темперированного клавира (далее — ХТК)[1].

Во второй части работы основное внимание сосредоточено на ладозвукорядной проблематике, прежде всего — на тех свойствах и особенностях шостаковичевского фугового тематизма, которые обусловлены несомненным преобладанием в нем ладовых и — шире — модальных факторов. Поскольку обсуждение ладозвукорядной сферы требует называть номера ступеней, условимся обозначать их римскими цифрами. Повышенные и пониженные ступени будем показывать по традиции знаками «+» и «–» справа вверху от номера ступени. Например: II^{-} — пониженная II ступень; VI^{+} — повышенная VI ступень.

Свойства и функции пограничных ступеней в диапазонах фуговых тем Опуса 87

Емкую характеристику ладотональной организации у Шостаковича и ее отличия от баховской дал Александр Наумович Должанский:

> Шостакович опирается на три группы ладов, образующие различные ладовые системы. Мажоро-минорная система ладов сохраняется в его музыке как одна из равноправных <…> Гораздо чаще Шостакович пользуется ладами второй группы — системой мелодических диатонических ладов <…> Наконец, третью группу образуют лады, которые появились в творчестве Шостаковича позже других ладовых систем и потому могут быть названы *новыми* [2, с. 208–209][2].

Правило начинать тему фуги с I либо V ступени отвечало опорной системе как церковных тонов, так и мажора и минора. Для ХТК Баха оно было императивом — оно остается нормативом и для Опуса 87 Шостаковича. По сути, исследуемые здесь свойства, которыми тема фуги обязана своему диапазону и звукоряду, коррелируют с характером присутствующих в ней ладовых опор.

---

[1] Во второй, как и в первой, части исследования приняты условные сокращения [1, с. 16–17].

[2] Курсив в цитате заменяет разрядку в оригинале.

Разумеется, звуковысотные границы любой мелодии уже в силу своего рубежного положения могут влиять на поведение только внутренних ее ступеней. Границы диапазона (амбитуса) темы — это самые высокие и самые низкие *тоны ее мелодии*, а их поведение определяют как интонационная природа темы — ее жанровое «призвание», характер и логика развертывания, — так и ее ладовая основа. Поэтому в темах фуг Опуса 87 пограничные тоны воспринимаются как действующие активно, особенно в случаях, когда приходятся на опорные ладовые позиции. Весомым аргументом в пользу их специфической функции может служить присущая им, или хотя бы заявленная в теме, или завоевываемая при ее изложении «зона отталкивания», то есть отсутствие в мелодии прилегающих к ним звуков[3]. Неслучайно в половине звукорядов фуговых тем Опуса пропущен хотя бы один из вводных тонов (VII или II ступень) или медиант (VI либо III ступень): отсутствие первых может свидетельствовать о мелодической и даже монодической ладовой настройке многоголосия, а вторые давно уже признаны индикаторами мажорности и минорности[4]. Кроме того, в теме могут появляться варианты одной ступени, в том числе — при диапазоне от октавы и шире — в разных октавах.

Практически во всех темах фуг Опуса 87, за двумя лишь исключениями (темы ля-минорной фуги и второй темы ми-минорной фуги; *Примеры 1* и *9b*), вершинная ступень достигается не плавным ходом, а хотя бы минимальным — терцовым — скачком, так что неприступность, недосягаемость верхней границы тем ощущается во всех фугах Сборника. Более того: нижние границы тоже явно настроены на неприкосновенность — что осуществимо далеко не всегда уже в силу их «фундаментного» положения и характера. Но некое упруго отталкивающее поле вокруг них образуется: почти в половине тем — в 12 из 26 — нижняя граница диапазона тоже вводится скачком, а не плавным ходом, при том, что в четырех из таких случаев (темы *D-dur*, *fis-*, *cis-* и *es-moll*)

[3] «Зону отталкивания» обнаруживает уже первый мотив или фраза в темах Опуса 87 fis_{87}, A_{87}, gis_{87}, f_{87}, B_{87} и F_{87}, а также в первых темах фуг e_{87} и d_{87}. Начальные скачки могут быть впоследствии заполнены целиком (в темах Fis_{87}, es_{87}, As_{87}, Es_{87} и во второй теме e_{87}), или частично (C_{87}, f_{87}, B_{87} и первая тема d_{87}), либо остаться незаполненными (первая тема e_{87}, темы A_{87} и F_{87}).

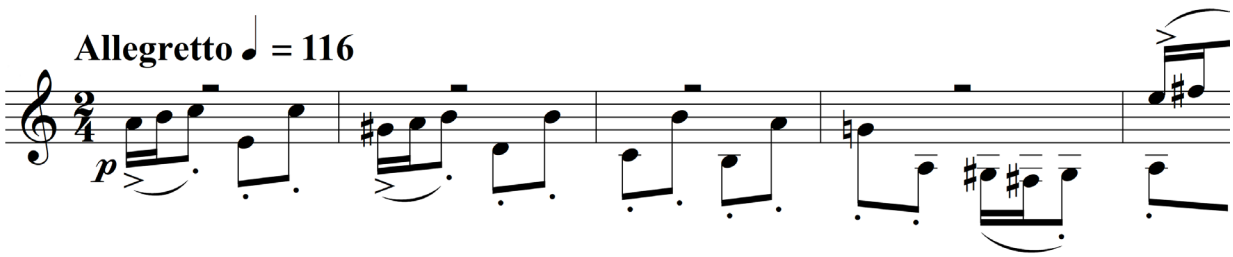
[4] Обоих вводных тонов нет в темах C_{87}, A_{87}, cis_{87}; II ступени нет в темах fis_{87}, f_{87} и в первых темах фуг e_{87} и d_{87}; VII ступени нет в темах B_{87}, F_{87}. Еще в четырех фугах (D_{87}, E_{87}, Fis_{87} и g_{87}) звукоряд тем просто не доходит до VII ступени. В темах фуг Опуса 87 хотя бы одна из медиант присутствует всегда. VI пропущена в звукорядах тем A_{87} и первой темы фуги d_{87}.

этой границей служит тоника, I ступень. В результате складывается ощущение легкости и упругости тоники в темах — да и в фугах — Сборника, как будто тоника и прочие гармонически-функциональные созвучия лишились своей привычной апперцепционной поддержки. И только единственная фуга Опуса 87 — *a-moll* — воспринимается не как «ладово-мелодическая», а как мажорно-минорно-гармоническая (см. тему a_{87} в *Примере 1*)[5].

Очень тонко подметила особенности этой фуги Тамара Николаевна Левая:

> В фуге ля минор мелодия выступает как бы «от лица гармонии». Все ее действия так функционально определенны, так стремительно выявляют ладотональный облик интонаций, так активно впитывают в себя живую логику гармонических последовательностей и смен <...>, что можно говорить в связи с этим о перенесении гармонической функциональности из вертикали в горизонталь» [3, с. 230–231].

В фугах же Баха, напротив, со всей силой действует апперцепция (которая в годы его жизни, вероятно, лишь начинала формироваться). I ступень не только и побуждает, и притягивает — даже издали, даже если ее вообще в теме нет (как в теме a_{II}): тонику поддерживает и отчетливо слышимая в контурах темы функциональная гармоническая последовательность.



Пример 1. Д. Шостакович. Тема a_{87}

[5] Примеры из Op. 87 приводятся по: Д. Д. Шостакович. Новое собрание сочинений. М.: DSCH, 2015. Т. 113. 24 прелюдии и фуги. Пример из ХТК-II приводится по: Joh. Seb. Bach. Das Wohltemperierte Klavier. München: G. Henle Verlag, o. J. T. II / hrsg. von O. von Irmer.

Необходимо отметить, что в фугах ХТК звуковысотные границы тем (и верхние, и нижние) тоже вводятся преимущественно скачком[6]. Но вводные тоны (как верхние, так и нижние) и медианты пропускаются в звукорядах баховских тем реже, чем в темах Опуса 87, — в первую очередь из-за преобладания более узких диапазонов. Соответственно, возможностью появления октавных вариантов ступени в звукоряде темы располагают лишь октавный и более широкие объемы. Соотношение объемов тем у́же октавы и остальных в I томе — поровну: 12 : 12; во II томе узкообъемных тем в полтора раза больше — 17 : 11. В Опусе 87 соотношение тем у́же октавы и остальных почти равное — 12 : 14.

Диапазоны и мелодические опоры

Темы в октавной рамке

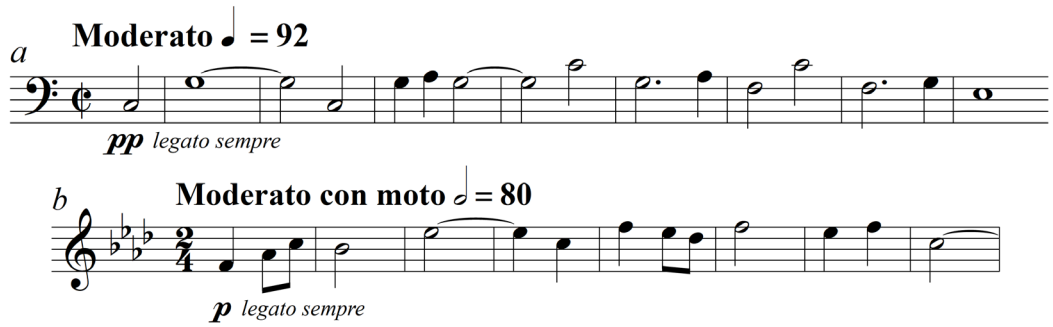
В тонической октавной рамке располагаются темы четырех фуг Опуса 87; две темы начинаются с нижней тоники (*C-dur*, *f-moll*; *Пример 2a*[7], *b*), две другие оканчиваются на верхней (*cis-* и *es-moll*, *Примеры 3a, b*). Фа-минорной теме, в отличие от до-мажорной, I ступень сообщает настолько сильный энергетический заряд, что мелодия быстро, всего за несколько движений, едва касаясь квартсептимовых опор, взлетает к VIII ступени, торопливо укрепляет ее — и кадансирует на V ступени, играя ее неоднозначной — тонико-доминантовой — функциональной нюансировкой.

Что же до тем cis_{87} и es_{87} (*Пример 3 a, b*) — обе начинаются с V ступени и опевания тонической квинты VI ступенью[8], — октавная рамка образуется в них при последнем, разрешающем ходе:
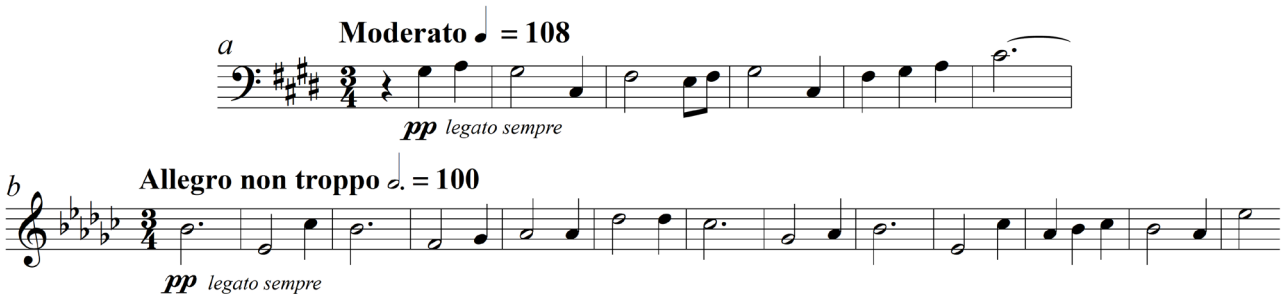
[6] В ХТК верхние границы диапазонов берутся скачком в 30 темах, плавно — в 16 темах, в 6 темах это инициальные тоны. Нижние границы диапазонов берутся скачком в 27 темах, плавно — в 13 темах; в 12 темах это инициальные ступени, а в 9 темах — кадансирующие. В Опусе 87 верхние границы звукорядов берутся скачком в 21 теме и плавно — в 5 темах; нижние границы вступают скачком в 12 темах, плавно — в 4 темах, являются инициальными ступенями в 10 темах, а 7 тем кадансируют на самом нижнем тоне.

[7] Обозначения тактового размера 𝅗𝅥𝅗𝅥 в фугах *C-*, *A-* и *F-dur* заменены на 𝅗𝅥, а обозначение 𝅘𝅥 в фуге *e-moll* — на 𝅝.

[8] Варианты воплощения этого оборота как инициума представлены в темах D_{87} (*Пример 15*), а также Es_I, h_I, C_{II}, $^1fis_{II}$.



Пример 2. Д. Шостакович. Темы C_{87} (*a*) и f_{87} (*b*)



Пример 3. Д. Шостакович. Темы cis_{87} (*a*) и es_{87} (*b*)
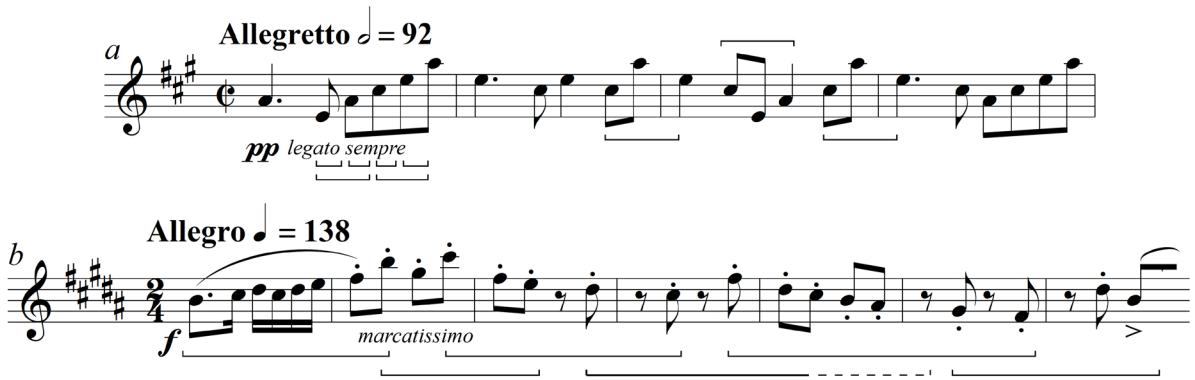
В обоих случаях на всем протяжении темы ее мелодическим стержнем остается V ступень. При этом нижняя тоника проявляет себя как активизатор движения, верхняя же, появляясь в результате развертывания темы и становясь началом противосложения, уже не может воздействовать на тему изнутри. Однако настрой на нисхождение, присущий, видимо, самой природе VIII ступени в темах Опуса, сказывается в обеих темах, препятствуя восходящему распеву мелодии: в до-диез-минорной фуге — сразу, непосредственно, а в ми-бемоль-минорной — почти незаметно, консонантно поддерживая ответ и одновременно оберегая дистанцию между голосами.

Темы в диапазоне шире октавы

Размах диапазонов тем в фугах Опуса весьма значителен (см. *Таблицу 1* на с. 26 настоящей статьи), так что тоническая октава может встретиться в темах макроцикла неоднократно. На деле же тоника в разных регистрах появляется — помимо рассмотренных выше тем C_{87}, cis_{87}, es_{87} и f_{87}, — еще только в четырех темах — A_{87} и H_{87}, a_{87} и h_{87} — и проявляет себя различным образом.

В темах A_{87} и H_{87} (*Пример 4a, b*; внутритематические интонационные повторы и преобразования показаны горизонтальными скобками), кроме тонической октавы (I и VIII ступени), хорошо слышна октава между V ступенями (в фуге A_{87} восходящая, в фуге H_{87} — нисходящая), а в теме H_{87} — еще и разделяющая их октава от IX ко II ступени. В этой связи напрашиваются характеристики октав *доминантовая* и *верхне-вводнотоновая*. Однако слух активно им сопротивляется: тема A_{87} переливается, как самоцвет, всеми функциональными оттенками тонического трезвучия — и только его. В теме же H_{87} «доминантовое» звено нисходящей секвенции решительно утверждает тонику: по сильным метрическим позициям быстро движется тоническое трезвучие, тогда как *верхне-вводнотоновое* звено допускает и доминантовую, и субдоминантовую интерпретацию.

Ля-мажорная тема раскрывается как ювелирно выделанный узор из симметрично играющих терциями и квартами секст: они сначала компактно стянуты в один стремительный пассаж-палиндром (в котором сквозь сигнал пионерского горна отдаленно просвечивает «мангеймская ракета»), а дальше зеркально раскидываются широкими крыльями (*Пример 4a*).
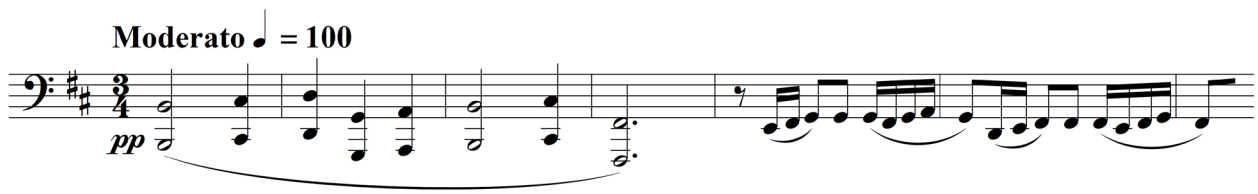


Пример 4. Д. Шостакович. Темы A_{87} *(a)* и H_{87} *(b)*

Си-мажорной теме в процессе развертывания удается сначала одолеть короткими плавными «пробежками» квинтовую дистанцию, а затем не только добраться до верхней тоники, но и подняться еще выше, — естественно, то и другое относительно широкими скачками. Но общего положения это не меняет: толчок к развертыванию темы дала тоника, энергии добавила V ступень, — и секвентный спуск оказался более долгим и прерывистым.

В отличие от большинства тем Сборника, ля-минорная тема (*Пример 1*), как и ее прообраз — тема c_I, — развертывается от I ступени вниз; но здесь, в отличие от баховского первоисточника (или, скорее, под влиянием еще и развертывания в теме Cis_I), скрытое двухголосие изначально настроено на параллельное движение широкими интервалами, по сути — на аккордовое последование, — и соотношение ладоинтонационных факторов резко меняется, секвенция расшатывается и ломается, тоника оказывается внизу и спешит закрепиться.

Си-минорная тема (*Пример 5*), в начальном 4-такте удвоенная нижней октавой (из-за чего стретты ставят исполнителю и аналитику нелегкие вопросы), воплощает, можно сказать, квинтэссенцию задач тонической октавы: побуждать мелодию к распеву и удерживать его в заданных границах. Размах этой темы из-за октавных удвоений достигает терцдецимы, тогда как реальный объем собственно интонационного развертывания охватывает медиантовую октаву (III ступеней).
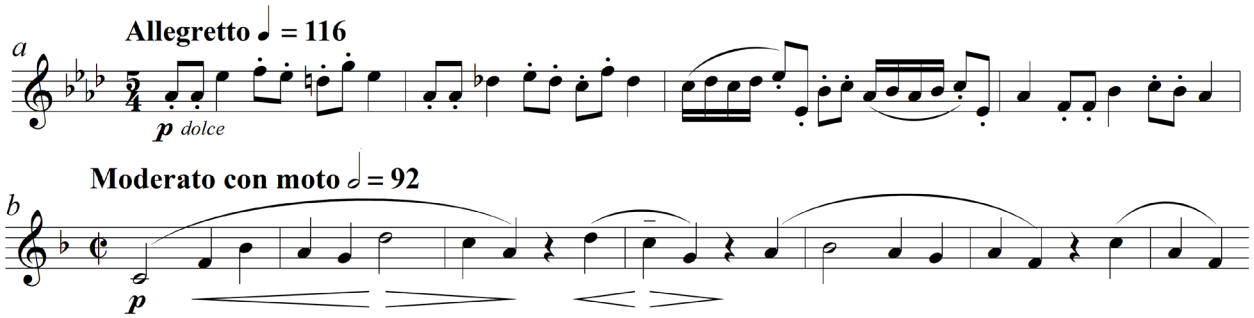


Пример 5. Д. Шостакович. Тема h_{87}

Примечательно, что эта тема по соотношению интонационных элементов близка баховской теме g_I: первая часть отмечена рельефным рисунком и крупными длительностями, вторая, в мелких длительностях, — секвенция в общих формах движения, что обычно для развертывания и при кадансировании. У Баха контраст двух частей темы подчеркнут мелодически: ядро — решительная интонация, распевающая *saltus duriusculus*, с широким низвергающимся скачком, развертывание — мелкомензурное завершение. У Шостаковича контраст преимущественно ритмический: обе части распевают — и по-разному сопоставляют — трехступенные мелодические ячейки. Юрий Исаакович Рубаненко обратил внимание на то, ка́к играл си-минорную фугу сам автор:

> В си-минорной фуге противополагаются непреложные интонации первой части темы («приговор») и хаотичное, «потрясенное» противосложение. Это сопоставление имеется уже в самой теме <…> Поразительны по своему проникновению в сферу трагического сухие, горькие интонации темы в исполнении Шостаковича. Вторая часть ее произносится «взвихренно», с ускорением.

Восходящие мотивы в этой части темы Шостакович играет неровно, «вздыбленно» <…>, а следующее за ними «группетто» — объективно ровно, как бы «закрепляя» ими характер первых мотивов [4, с. 202].

В темах фуг As_{87} и F_{87} (*Пример 6 a, b*) октава не тоническая, а доминантовая, притом верхняя доминанта распета, почему и диапазон тем оказывается немного шире октавы. Но и здесь, как и в предыдущих случаях, нижняя граница выступает мощным зачинщиком распева, тогда как верхняя ведет себя как его необоримый ограничитель, направляющий мелодию вниз.



Пример 6. Д. Шостакович. Темы As_{87} (*a*) и F_{87} (*b*)

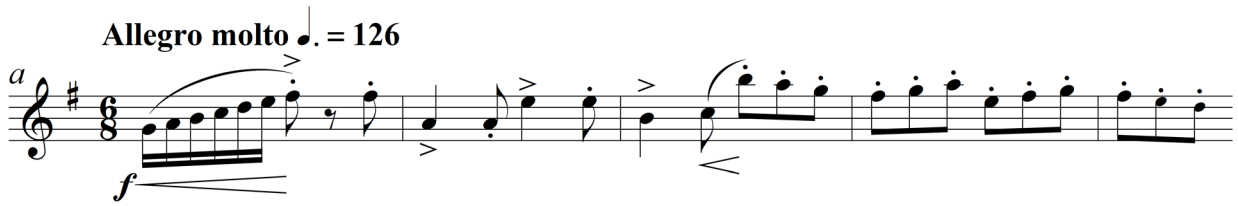
Единственная в Сборнике модулирующая тема G_{87} (*Пример 7*) соответственно традиции кадансирует в тональности доминанты, *D-dur*. Основная тональность представлена ионийским мажором, а доминантовая — миксолидийским, и оба они демонстративно подчеркнуты септимовыми звеньями в целом дециомового диапазона. Причем первое, нижнее, звено отправляется от тоники и к VII ступени приходит как к устою[9], а второе звено, верхнее, начинается с VII (для тоники *D*) ступени и, окружая тоническую квинту, захватывает VI ступень.

Темы в диапазоне у́же октавы
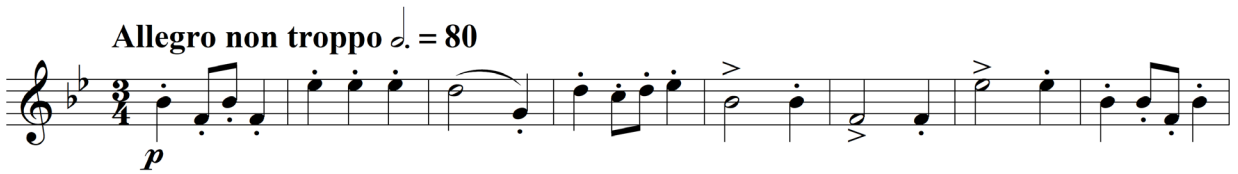
В теме *B-dur* (*Пример 8*) септимовая рамка (от V до IV ступени) выстраивает симметричную систему координат с тоникой; единственное отклонение от настойчиво утверждаемого излюбленного Шостаковичем квартсепт-комплекса — разрешение в квинту *g-d*, предвещающее нижне-

[9] Об утвердительном, «тоническом» характере VII ступени в теме G_{87} пишет и А. Н. Должанский — см.: [2, с. 25].

терцовую тональность ответа (*g-moll*). Септимовый скачок появляется в теме дважды, и оба раза он столь органично встроен в ритм тактовых акцентов, что необходимая широкому скачку — и присущая ему! — ямбическая составляющая, так непосредственно проявленная в теме G_{87} (*Пример 7*), отступает на задний план.
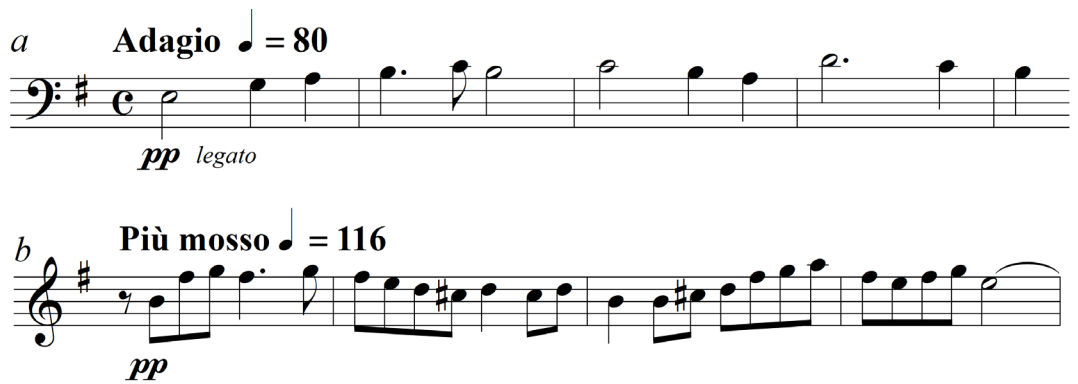


Пример 7. Д. Шостакович. Тема G_{87}



Пример 8. Д. Шостакович. Тема B_{87}

Обе темы ми-минорной фуги (*Пример 9*) пребывают в септимовых рамках от I до VII ступеней, в обеих четко выявлены черты периодичности, преодолеваемые силой сквозного движения и секвенцией в конце, — но при этом темы во многом противоположны.
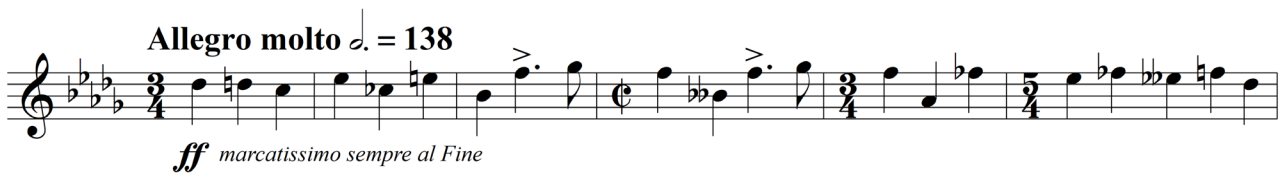


Пример 9. Д. Шостакович. 1-я *(a)* и 2-я *(b)* темы e_{87}

В первой теме и периодичность, и отклонения от нее реализуются средствами ритма: нечетные такты в этом плане идентичны, пунктированная фигура в четных — расширяется (растягивается, увеличивается). Сквозное движение обеспечивает настойчиво восходящий ряд мелодических опор — метрически-опорная линия (далее сокращенно — МОЛ).

Во второй теме периодичность обусловлена интонационно — распеванием тонической квинты, сначала схваченной скачком, затем — достигнутой почти поступенно. Сквозной характер придает развертыванию поток восьмых, ненавязчиво задерживающийся на ладовых опорах.
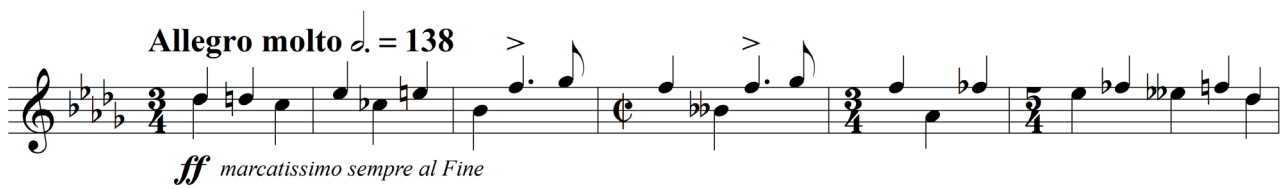
В обеих темах вершина (VII^{н} ступень) появляется всего по одному разу, притом в первой теме она берется скачком — и плавно уводится верхним звеном кадансирующей секвенции, а во второй теме достигается поступенно — и покидается скачком к нижнему звену завершающей секвенции.

«Оригинальнейшая тема ре-бемоль-мажорной фуги, носящая характер совершенно безудержного стихийного движения» [5, с. 194], на самом деле образована скрыто-двухголосным хроматическим расхождением ступеней (можно сказать: и «полуступеней», или «субступеней») от тоники, а затем обратным «свинчиванием» к ней (наподобие вилочек *crescendo* и *diminuendo*; *Пример 10*).



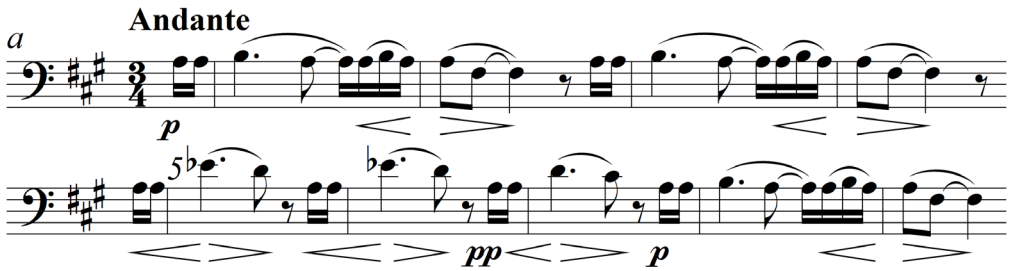
Пример 10. Д. Шостакович. Тема *Des*$_{87}$

Эффектом непредсказуемо-стихийного развертывания тема обязана нечетному и в целом переменному тактовому размеру, надежно скрывающему истинно систематичную структуру этой темы (*Пример 11*).



Пример 11. Д. Шостакович. Тема *Des*$_{87}$*:* линии скрытых голосов
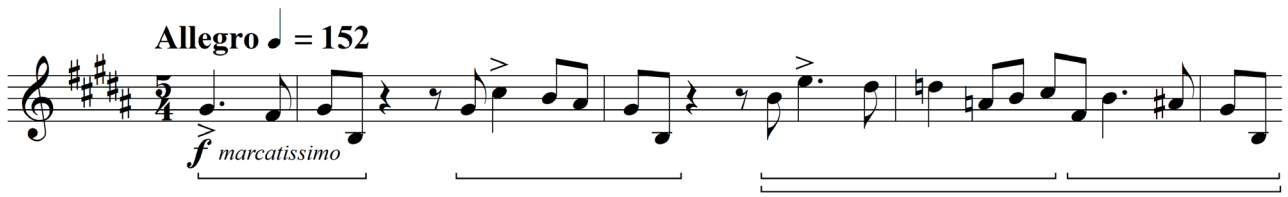
Уменьшенная септима от тоники вверх — таков объем фа-диез-минорной темы (*Пример 12*). Дважды ее вершина схватывается широким скачком (на уменьшенную квинту) — и оба раза мелодия с нее «сползает»; только на третий раз она спускается более уверенно — секвентно.



Пример 12. Д. Шостакович. Тема fis_{87}

Существенно, что функция нижней границы темы здесь иная, чем в уже рассмотренных примерах: это не возбудитель движения — такая задача лежит теперь на III ступени, — а предел, «дно». Аналогично — притом наоборот — построена тема gis_{87}: ее развертывание инициирует тоника, а держит «последний рубеж» глубоко внизу III ступень (*Пример 13*).

Привлекает внимание (и интонационно, и синтаксически) структура темы: суммирование, преобразовавшее и «поглотившее» пару периодичностей (в *Примере 13* отмечено горизонтальными скобками).

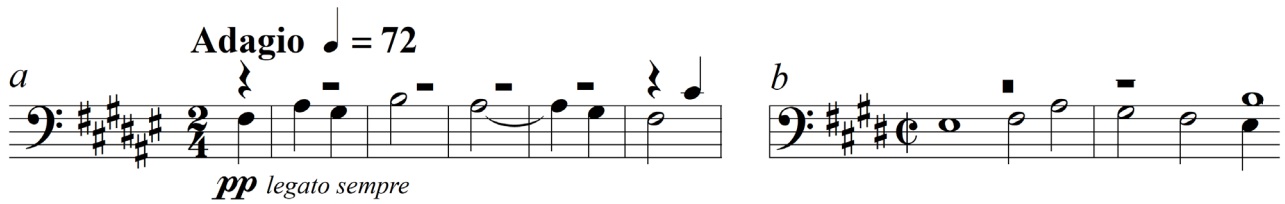


Пример 13. Д. Шостакович. Тема gis_{87}

Диапазоны (амбитусы) тем и их ладозвукорядные структуры

Сам по себе диапазон темы — это только один ее показатель, мало что говорящий о ее ладоинтонационных ресурсах. Важно, на какие ступени ладового звукоряда приходится тема и как эти ступени «работают» — с точки зрения направления и дальности связей, согласования или несогласованности с ладовыми опорами, частоты появлений. При этом одинаковые по объему диапазоны

могут приходиться на разные участки ладовых звукорядов, включать звуковысотные варианты ступеней или, напротив, не использовать — пропускать — одну или несколько ступеней. Более того, опорные мелодические каркасы тем и интонационные отношения ступеней в них практически никогда полностью не совпадают. В этом может убедить сопоставление даже родственных узкообъемных ладозвукорядных структур, как в рассмотренных в первой части работы темах Баха и Шостаковича Fis_{87} и E_{II} (см. *Пример 14*).



Пример 14 a, b. Д. Шостакович. Тема Fis_{87} *(a);* Бах. Тема E_{II} *(b)*



Пример 14 c, d. Ладозвукорядные структуры тем.
Верхние лиги показывают восходящие связи ступеней,
нижние — нисходящие

В таком контексте обнаруживаются весьма примечательные соотношения между макроциклами Баха и Шостаковича. В фугах ХТК звукоряды тем охватывают относительно скромные пределы, занимая по 8 интервалов от ум. либо ч. кварты до децимы или ундецимы включительно. В I томе диапазон ноны представлен в 6 ладозвукорядных вариантах, секста, м. септима и октава — в четырех вариантах каждая, ум. септима и децима реализованы каждая в двух вариантах, а ум. кварта и ч. квинта — каждая в одном. Во II томе объемы от ч. кварты до ундецимы включительно распределяются более разнообразно: секста и нона представлены каждая в шести ладозвукорядных вариантах, октава и квинта — каждая в четырех, ум. септима — в трех вариантах, кварта и м. септима каждая в двух, а децима и ундецима — каждая в одном.

Спектр диапазонов в Опусе 87 в полтора раза шире, чем в ХТК (12 интервалов от кварты до терцдецимы, то есть 5 интервалов у́же октавы и 6 шире), а их проработка — намного менее плотная и более разнообразная: м. септима и октава насчитывают по четыре ладозвукорядных варианта, квинта, секста и нона — по три, децима и ундецима — по два, а пять диапазонов — кварта, ум. септима, ум. и ч. дуодецимы и терцдецима — по одной структуре (см. *Таблицу 1*).

Таблица 1. Диапазоны (амбитусы) тем в трех макроциклах

Сборники / *Диапазон*	ХТК-I *Тема фуги*	Всего	ХТК-II *Тема фуги*	Всего	Opus 87 *Тема фуги*	Всего
Кварта ум.	cis	1	—		—	
Кварта ч.	—		E, ^{2}gis	2	Fis	1
Квинта ч.	fis	1	c, Cis, ^{3}fis, ^{2}cis	4	Es, c, ^{1}d	3
Секста	C, D, dis, As	4	C, Es, dis, ^{2}fis, g, A	6	D, E, g	3
Септима ум.	d, g	2	f, a, b	3	fis	1
Септима м.	c, F, Fis, H	4	D, Fis	2	^{1,2}e, B, Des	4
Октава ч.	Es, E, f, gis	4	^{1}cis, d, ^{1}fis, H	4	C, cis, es, f	4
Нона	e, G, A, a, b, h	6	e, F, As, ^{1}gis, B, h	6	b, Fr, ^{2}d	3
Децима	Cis, B,	2			G, As	2
Ундецима ч.	—		G	1	A, gis	2
Дуодецима ум.	—		—		a	1
Дуодецима ч.	—		—		H	1
Терцдецима	—		—		h	1
Всего тем:		24		28		26

Плавное восходящее движение в начале темы встречается редко и крайне ограничено по объему: это может быть секундовое распевание инициального тона (темы *fis*$_{87}$, *E*$_{87}$, *cis*$_{87}$, *gis*$_{87}$, $^{2}d_{87}$ и включая хроматическое распевание: *Des*$_{87}$), подъем на терцию (a_{87} и h_{87}) или терцовое опевание тоники (b_{87}), даже начальный разбег для последующего широкого скачка (g_{87}). В теме H_{87} подъем двухэтапный — заполнение трезвучия; лишь модулирующая тема G_{87} охватывает гаммой септиму.

Но и после начала темы, в середине ее, плавного движения немного: оно ведет к детализации мелодического развертывания, а этого композитор, видимо, стремился избежать. Так что некоторые темы вызывают впечатление наброска или конспекта, что на полномасштабность фуги никак не влияет.

О синтаксическом структурировании тем

В построении фуговых тем Опуса 87, в том, как формируются их образно-смысловые акценты, сказывается тончайшая, детальнейшая интонационно-ритмическая работа композитора. Эта область заслуживает специального исследования; но хотя бы несколько примеров — из уже приведенных — хотелось бы затронуть и здесь.

Две темы на $\frac{5}{4}$ — gis_{87} и As_{87} — представляют два разных способа создания стабильности в условиях специфичного, нестандартного метра.

Тема соль-диез-минорной фуги (*Пример 13*) строится на основе повторяемых элементов:

а) *инициального* — ритмического, определяющего метрическую позицию мелодических вершин всех фраз и формулу начала бесцезурно следующих третьего и четвертого элементов;

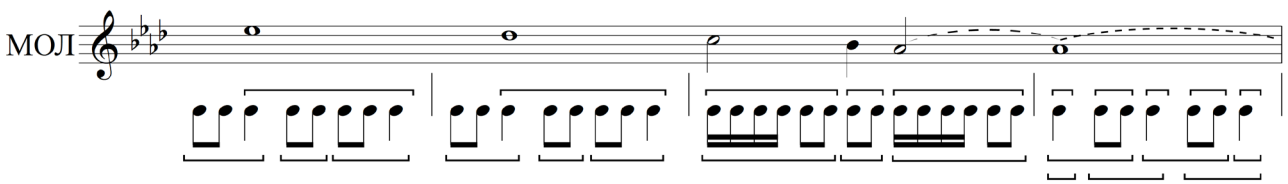
б) *продвигающего*, или *развивающего*, — мелодического, с активной ямбической восходящей квартой;

в) *кадансирующего* — сексты, стремительно обрушивающейся от тоники.

Четыре фрагмента темы кажутся очень разными по протяженности. Первые три, устремленные к мелодической кульминации, разделены паузами, а четвертый, напротив, слит с третьим в одно большое суммирующее построение. При этом появление альтерированных ступеней в третьем фрагменте вносит в развертывание детализацию — след классического *дробления в третьей четверти формы*, — что ставит под сомнение установившийся отсчет времени.

Но на самом деле четные фрагменты по длине одинаковы, паузы тоже; во всех фразах акцентированные вершины приходятся на четвертую долю, а все четыре окончания — на первую. Рождается паритетное противостояние динамически мощной, порывистой, неуемной натуры — и жесткого контекста, в котором ей предстоит пройти свой путь.

В ля-бемоль-мажорной теме (*Пример 6а*) ситуация совсем другого рода. Детализированная ритмическая проработка размера $\frac{5}{4}$ позволяет трактовать его и как переменный ($\frac{3}{4}+\frac{2}{4}$ либо $\frac{2}{4}+\frac{3}{4}$), и как центрально-симметричный; учащение ритмического движения в середине провоцирует более активный спуск МОЛ; кстати, именно распев двух ее начальных тонов поддерживает интерпретацию тактового метра как $\frac{2}{4}+\frac{3}{4}$ (*Пример 15*).
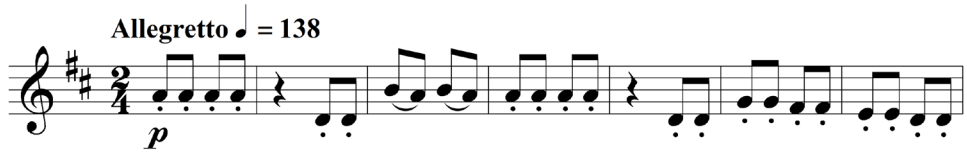


Пример 15. Шостакович. Метроритмическая структура темы As_{87}

В результате каждый очередной такт этой подкупающе русской, затейливо-игровой и вместе с тем нежно-кружевной темы приносит изменения, типичные для традиционных масштабно-синтаксических структур: сначала — секвентное варьирование в рамках простой периодичности, затем — дробление в третьей четверти формы (причем центральный субмотив восьмых идет в противодвижении) и, наконец, замыкание, каданс — изменение в последний раз (Виктор Абрамович Цуккерман): материал начальных мотивов возвращается существенно обновленным. А именно: а) в первом такте активно утверждалась, вытесняя тонику, V ступень, — теперь о ней не может быть и речи, тоника же господствует безраздельно; б) от начальных мелодических мотивов в кадансе представительствует второй, с квартовым скачком, но он сдвинут на четвертную «вправо» и смещен на терцию вниз; в) состав и распорядок ритмических элементов меняется и становится насквозь симметричным.

Аналогичная перестройка происходит в кадансе темы B_{87} (*Пример 8*): тоника, в первом такте вытесненная V ступенью, теперь разворачивает на себя — в противодвижении — фигурацию восьмых и решительно занимает весь последний такт.

При обращении к наименьшим субмотивным составляющим темы D_{87} (*Пример 16*) обнаруживается, что их всего два: кратчайшая (минимальная) репетиция и нисходящая секунда:



Пример 16. Д. Шостакович. Тема D_{87}

Репетициями укрепляются и удваиваются инициальный показ V ступени и тоника-затакт скачка к VI ступени, которая сразу же распевается секундовыми субмотивами[10]. Доминанта и тоника после этого повторяются, начиная пару периодичностей (или периодичность более высокого порядка); скачок же отправляется не к VI, а к IV ступени — и мелодия плавно спускается к тонике. По логике периодичности трехтактов этот спуск от IV к I ступени должны были осуществить субмотивы-секунды, причем бегом, заняв всего один — 6-й — такт. Однако композитор предпочел другое завершение темы, более пологое и протяженное, удвоив каждый шаг субмотивами-репетициями. Судя по фрагменту автографа ранней версии фуги D_{87}, представленному в томе 113 Нового собрания сочинений Шостаковича на с. 308–309[11], такое завершение темы мыслилось изначально.

Вот эта кропотливая, не терпящая спешки и суеты работа с мельчайшими интонационно-ритмическими элементами способствует тому особому, «шостаковичевскому» сочетанию повторности и изменчивости, благодаря которому нетрадиционно и непропорционально формирующиеся тематические построения сохраняют в силе важнейшие композиционно-синтаксические ориентиры и без сопротивления схватываются слухом.

Можно сказать, что если разнообразные, в том числе периодичные структуры баховских тем воспринимаются прежде всего сквозь призму исконно-полифонической модели *ядро : развертывание*, то всевозможные композиционно-синтаксические образования у Шостаковича, и традиционно организованные, и так или иначе растянутые или просто деформированные, прочитываются прежде всего как проявления периодичных построений.

Заметим, что наряду с повторностью мелодических образований, каденсовыми рифмами и дроблением с замыканием существенную роль в создании и укреплении такого восприятия отводится ритму. Его автономная работа,

[10] Думается, здесь подразумевается не пребывание на VI ступени, а ход VI–V четвертными: он будет продолжен спуском субмотивов-репетиций в тт. 6–7.

[11] Дмитрий Шостакович. Новое собрание сочинений. М.: DSCH, 2015. Т. 113. С. 308–309.

то скрытные, то демонстративные повторы, смены и чередования рисунков, их укрупнения и сжатия, — обеспечивают не только прихотливое разнообразие синтаксического строения фуговых тем, но и его разностороннюю убедительность, а зачастую и кристалличность.

Исследователи обращают внимание в фугах Шостаковича на растягивание тем или, напротив, их укорочение и усечение в стреттах (см., например, [2, с. 215, 213]), тогда как можно наблюдать и сжатие самой мелодико-синтаксической структуры темы — см., например, схемы строения тем F_{87}, es_{87} и H_{87} (*Схема 1*):

Схема 1

	a F_{87} (*Пример 6b*)								***b*** es_{87} (*Пример 3b*)														***c*** H_{87} (*пример 4b*)			
выс.	a	b	c	c′	a_1	c_1	c'_1		a	b	a_1	b_1	c	c_1	a_2	b_2	a	b	d	$b^{\downarrow}_1$	K		высота	a	b	b_1	$b^{н}_2$
ритм	α	β	γ	γ	α	γ	γ		α	β	α	β	β	β	α	β	α	β	γ	β	(α)		время	5	6	10	6

В теме F_{87} (*Схема 1a*) рифма кадансирующих мотивов задает периодичность, в которой обнаруживается сокращенный повтор начальной фразы. В теме es_{87} (*Схема 1b*) точный повтор инициальной интонации (анафора) свидетельствует о начале второго предложения (если не второй части сложного периода), но оно сжато и оказывается заметно короче первого. Наконец, в широкодиапазонной теме H_{87} (*Схема 1c*) стремительный подъем сменяется трехзвенной секвенцией, в которой 2-е звено расширено и мелодическими ходами, и паузами, а 3-е звено уступает обоим предыдущим в числе мелодических ходов и только 2-му — в числе пауз.

Тема и ответ

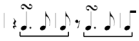
Как уже было показано в 1-й части, традиционное правило начинать тему фуги с I либо V ступени и Шостакович, и Бах выполнили в обсуждаемых макроциклах почти неукоснительно, нарушив данную норму только в фугах

fis$_{II}$ и *fis*$_{87}$[12]. Что касается соотношения инициальных ступеней в фуговых темах этих собраний, то оно колеблется в неширoких пределах: с V ступени вступают 6 тем в Опусе 87 и по 8 тем в каждом томе ХТК[13].

Правило заканчивать тему фуги на ладовом устое выполняется столь же тщательно, но соотношение решений заметно разнится. В Опусе 87 на тонике завершаются 15 тем, на V ступени — 5 тем, на III — 4, а 2 темы (*²e*$_{87}$ и *Es*$_{87}$) заканчиваются ненормативно. В ХТК-I на I ступени кадансируют 10 тем, на III — 9, на V ступени — 3 темы, а 2 темы допускают различные окончания. Во II же томе на I ступени завершаются 7 тем, а *все* остальные темы — их втрое больше: 21! — кадансируют на III ступени[14].

Столь разительное несходство показателей по ХТК связано, вероятнее всего, с упрочением позиций мажорно-минорной системы — и в баховском, и в общественном слуховом сознании — на протяжении почти двух десятилетий (1723–1742), протекших между созданием I и II томов. Что же касается решительного преобладания тонического завершения темы у Шостаковича, как и перевеса квинтовых окончаний над терцовыми, то объяснение этому видится в лидирующей роли мелодической (а не гармонической) ладовой составляющей — и в темах, и в полифоническом многоголосии Опуса 87.

---

[12] В ХТК-II это правило, как кажется на первый взгляд, нарушено еще дважды: в темах *Fis-* и *B-dur*. Однако эти нарушения видны на письме и исчезают в звучании. Тему *Fis*$_{II}$ начинает трель на VII ступени, а барочная традиция исполнения мелизмов требует запускать трель с верхней ступени — в данном случае это как раз тоника. Тема *B*$_{II}$ движется ровными восьмыми, образуя пару периодичностей; в первой из них ясно слышно повторение мотива, распевающего тоническое трезвучие (точнее, сначала секстаккорд, потом трезвучие) по ритмоформуле чаконы:  . См.: *Бочаров Ю. С.* Жанры инструментальной музыки эпохи барокко: учеб. пособие. М.: Московская консерватория, 2016. С. 107–109. Александр Наумович Должанский, показывая этот фрагмент в нотном примере, пишет: «Первые же четыре ноты темы по существу являются ритмически развернутым (замедленным) группетто <…> Это… сразу придает теме характер раздумья…». *Должанский А. Н.* О некоторых композиционных особенностях инструментальных фуг Баха: дис. … канд. иск. наук / Ленинградская гос. консерватория. Ташкент, 1942. С. 29.

[13] Конкретное соотношение: 23% в Опусе 87, 33% в ХТК-I и >28% в ХТК-II.

[14] По темам ХТК те же данные приводятся в [6, с. 49], но вне сопоставления с темами иных композиторов и в совсем ином контексте: в связи с предрасположенностью баховских тем различной жанровой природы к совершенному или несовершенному кадансу.

Следующая важная позиция регламента фуги — ответ, тональный либо реальный. У Баха тональный ответ настолько органично связан с логикой ближайшего родства тональностей, что выразительные нюансы варьированной в ответе интонации, как правило, особого внимания не привлекают. Пожалуй, только в случаях, когда тема начинается скачком I–V, непосредственно за которым следует VI ступень (например, в темах dis_I и b_I), распевание в тональном ответе становится заметно и может попасть в светлое поле сознания. Ни фигурирование начальной тоники (как в теме F_{II}), ни тем более повтор I или V ступени после скачка в начале ответа (как в темах Es_{II} и f_{II}) такого эффекта не вызывают.

В ХТК-I проблему составляет только ответ на тему e_I: октавный подъем по тоническому трезвучию до верхней тоники и хроматический спуск не допускают интонационных корректур и сдвигов, вносимых при тональном ответе[15]. Бах нашел простой выход: вместо модуляции в *fis-moll* (II степень родства) ответ разрешается в доминанту *h-moll*, то есть размыкается, но остается однотональным. Все прочие тональные ответы в ХТК-I выполнены, и даже в одной фуге, тема которой не требует тонального ответа (H_I), вместо допустимого реального ответа сделан ответ тональный[16]. В ХТК-II тональный ответ выполнен всюду, где требуется, притом в фуге *Cis-dur* — особым образом, модулируя в тональность субдоминанты.

В Опусе 87 тональный ответ выполнен ко всем 6 темам, начинающимся с V ступени; при этом изменения, вносимые тональными ответами в темы cis_{87} и es_{87}, начинающиеся прямым либо фигурированным ходом на квинту вниз, носят ярко выраженный характер непосредственного эмоционального отклика и распева. Примечательно, что в уже упомянутой выше ранней версии фуги D_{87} ответ — реальный, на что обращает внимание Лариса Львовна Гервер:

> Идея об изменении могла появиться далеко не сразу. Самое позднее исправление было внесено в 82-м такте 148-тактовой фуги *D-dur*: до этого момента, в тактах 8, 40, 59, Шостакович использовал реальный ответ, из-за чего

[15] В отличие от подъема, спуск по тоническому трезвучию в начале темы введению тонального ответа не препятствует (см. ответы на темы Es_I, As_I, h_I, $^2fis_{II}$, h_{II}).

[16] В 1-й части настоящей работы [1, с. 37] приведен такой же случай: в Прелюдии, фуге и аллегро in Es BWV 998 2-тактная тема такого же рисунка, но в равномерном движении, получает аналогичный тональный ответ (см. BWV^3 — *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*. Dritte, erweiterte Neuausgabe / bearb. von Christine Blanken, Christoph Wolff, Peter Wollny. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2022. XLIV. S. 567).

привычное слуху диссонирование отсутствовало (в такте 8 вместо *d/cis* звучало *e/cis*, и так далее). Наконец, пройдя через середину фуги, Шостакович понял, что ответ должен быть тональным — бывает польза и от школьных правил! Он сместил на секунду вниз репетицию начального звука темы и получил нужный диссонанс [7, с. 80].

Немаловажно, что форма тонального ответа появилась здесь не сама по себе, а в центре группы самых тонально далеких бемольных проведений *B-*, *F-dur* и *c-moll* (соответственно в тт. 75–81, 82–88 и 92–97), когда преобразования затронули сам инициум темы. В этих трех проведениях инициальные репетиции приходятся на разные ступени, все более низкие: в си-бемоль-мажорном — на V ступень, в фа-мажорном — на IV и в до-минорном — на III ступень. А поскольку шаг от репетиций должен вести к тонике, его ширина тоже последовательно сокращается: сначала квинтовый, как в теме, потом квартовый — он попадет в экспозицию и утвердится как тональный ответ, а дальше терцовый, неприемлемый с точки зрения стиля и вызывающий необратимые изменения темы: повтор репетиций на III ступени невозможен, они должны вернуться на V ступень, но опаздывают; и вместо них квартовый скачок и завершающий спуск оказываются квартой выше правильной для до минора позиции… Теперь первая половина темы, подобно фигурированному органному пункту, с обоими удержанными противосложениями, увязает в предыкте к заключительной части.

В отношении же тем, начинающихся с I ступени, ожидать тонального ответа можно было в 8 фугах Опуса (хотя из-за восходящего движения по тонам трезвучия в трех из них — $^1e_{87}$, A_{87} и f_{87} — тональный ответ невозможен)[17]. И однако реальный ответ оправдывается почти во всех случаях.

Реальный ответ в фуге C_{87} можно объяснить воплощением идеи провести тему по всем мелодическим диатоническим ладам без «воздействий извне»: тоническую квинту (или кварту) нельзя заменять другим интервалом, она должна переживать колебания тоновой величины соответственно структуре «белоклавишной» диатоники. Аналогично тема A_{87}, целиком построенная на тоническом трезвучии, требует реального ответа, который сохранит структуру трезвучия доминантового. Вторая тема фуги e_{87} начинается со слабого времени и заканчивается не на одном из устоев лада, а на IV ступени, провоцирующей реальный ответ. Тема f_{87} заканчивается на V ступени, —

[17] Темы фуг Опуса 87, начинающиеся с I ступени и предполагающие тональный ответ: *C-*, *G-*, *A-*, *As-*, *B-dur*, *f-moll* и обе темы фуги *e-moll*.

она и обеспечивает неконфликтное вступление реального ответа регистром ниже. В теме B_{87}, обыгрывающей излюбленную в Опусе квартсептимовую интонацию *f:b:es*, нижнетерцовый ответ намечен ее разрешением в квинту *g:d* в середине темы, к тому же ответ вместо наложения на завершающий такт первого проведения вступает одноголосно, образуя комфортную для слуха (как бы секвенция) интонационную перекличку.

Модулирующая тема G_{87} также требует тонального ответа, и его можно было осуществить, опустив на секунду хотя бы последние три восьмые и изменив противосложение (во избежание параллельных квинт). Но тема модулирует не в ре *мажор*, а в ре *миксолидийский*, без полутонового вводного тона, так что и ля миксолидийский в реальном ответе звучит как мягкий нюанс доминанты ре мажора. Зато в данном случае реальный ответ делает необходимой интермедию с возвратной модуляцией в основную тональность — один из обязательных элементов фуги Шостаковича (как и фуги в *Ludus tonalis* Хиндемита), а вся конструкция *тема : ответ с удержанным противосложением : интермедия* составила в итоге ее основную строительную ячейку. В фуге же As_{87} ответ — по всем правилам — тональный.

Существенное, системоопределяющее различие между темами фуг Опуса 87 и ХТК обнаруживается неожиданно и не как некое общее, преобладающее свойство материала, а как специфическая, притом скрытная особенность одной категории тем. В фуге Баха (не только в ХТК: это вообще одна из стилевых норм) тема кадансирует на сильном времени[18]. В фугах же Опуса 87 *темы, кадансирующие на тонике, завершаются на слабых временах, преимущественно перед тактовой чертой*. А именно: на тонике кадансируют темы D_{87}, A_{87}, E_{87}, H_{87}, Fis_{87}, Des_{87}, As_{87}, c_{87}, B_{87}, g_{87}, F_{87} ; из них на сильном времени заканчивается только — соответственно требованиям жанра — тема типа кантус фирмуса Fis_{87}.

«Предыктовое» окончание темы делает естественным вступление ответа реального. Это обстоятельство освобождает начало ответа от необходимости согласоваться с темой в основной тональности, и актуальной остается только проблема традиции. Однако традиция позволяет нарушать правила в зависимости от авторского замысла или особенностей темы (вспомним, к примеру,

[18] Исключения, не противоречащие этому правилу: темы, в которых разрешающий тонический мотив охватывает сильную и ближайшую слабую доли (e_I и d_{II}), и темы, в которых на сильное время приходится задержание, а разрешение — соответственно, на следующую долю (Fis_I и g_{II}).

о *субдоминантовом ответе*: это наименование ответа неправильного, но встречающегося относительно часто, к нему приходится прибегать из-за чрезмерного присутствия в теме доминанты; общеизвестный пример — тема фуги из Токкаты in d BWV 565).

Насколько справедливо придавать столь важное значение чуть более чем трети ответов в фугах Опуса (10 из 28)? Думается, вполне справедливо, так как некоторые свойства фуговых тем, оканчивающихся на сильном времени, провоцируют или оправдывают вступление реального ответа. Прежде всего дело в том, что в условиях несомненно воспринимаемого ладово-мелодического характера музыки ожидание тонального ответа минимально. Это сказывается и в отношении тем, начинающихся с тоники, а заканчивающихся на V ступени, с которой вступит ответ (темы $^{1}e_{87}$, h_{87}, f_{87} и b_{87}), и в двух темах, завершаемых ниспадающей хореической интонацией (fis_{87} и gis_{87}), в которых вступление ответа отодвинуто от темы некраткой паузой; о реальных ответах к темам G_{87} и $^{2}e_{87}$ было сказано выше; тема Es_{87} заканчивается перед тактовой чертой на II ступени — доминанте вступающего следом ответа. Как видим, в темах Опуса, кадансирующих на тонике, особенно ярко — можно сказать, парадоксально — сказалось сущностное, стилевое отличие от тем ХТК.

Шаг к пониманию

За необходимостью — или потребностью? — заканчивать тему на сильной — или на слабой метрической позиции просматриваются кардинально различные концепции темы, фуги и — шире — художественного смысла музыкальной формы, ее кредо. Введение к неопубликованной диссертации Должанского открывается рассуждением:

> Начиная с зарождения и развития двух- и многоголосья и на протяжении многих веков до баховского творчества включительно подавляющее большинство произведений профессиональной музыки, внешне построенных различным образом <…> на самом деле объединено единым композиционным принципом, который лишь впоследствии — в середине XVIII века — потерял свое господствующее значение.
>
> Принцип этот заключается в том, что каждое произведение или более или менее самостоятельная часть его содержит изложение и трактовку одной основной мысли, причем мысль эта формулируется прежде всего или заранее известна и в процессе развертывания произведения остается неизменной, приобретая

непреложное значение. Музыкально мысль эта воплощается в кантусе фирмусе или в теме инвенционно построенных сочинений[19]. Ее трактовка — в сопровождающих кантус фирмус голосах или в развитии инвенции. Произведение же в целом приобретает значение «тезиса с доказательством», «истины и ее толкования», «исходного положения и его развития»[20].

Теме, сохраняющей непреложное значение при разнообразных испытаниях, вряд ли предстоит развитие, ведущее к коренному ее изменению. Напротив, в опыте профессиональной музыки, начиная от предшественников венских классиков, на передний план выдвигаются неоднотемные формы, основанные на активном — результирующем — взаимодействии тем. Поэтому естественно, что Шостакович, за плечами которого уже 9 симфоний, 4 квартета, Первый скрипичный концерт, даже заведомо единственную тему в фуге Опуса 87 мыслит не как безусловно неизменяемую, а как открытую превратностям контекста: «“искусство фуги”, где неизменна… тема» [9, с. 221], для композитора неактуально.

Тема баховской фуги должна быть убедительно замкнута, тема фуги Шостаковича может просто заявить о себе.

Подводя итоги

«…Крупнейшие композиторы <…>, может быть более, чем другие, остаются верными своим художественным идеалам, созревшим в их эпоху и в их среде, укрепившимся в их собственном творчестве», — заметил Юрий Николаевич Тюлин в связи с 60-летием Шостаковича [10, с. 76]. «Автору этих строк известно, что сам композитор, в домашней обстановке, посмеивался над теоретиками, нашедшими в его музыке какие-то там “лады Шостаковича”[,] и высказывался в таком духе, что он-то, наивный, думал, что всю жизнь писал только в мажоре да в миноре», — вспоминает Юрий Николаевич Холопов [11, с. 290].

Задавшись вопросом, являются ли «лады Шостаковича» (далее сокращенно: ЛШ) *ладами*, и учитывая ироничное отношение к ним композитора, Холопов провел специальное исследование. Его научная база — ви́дение европейского ладогармонического мышления XX столетия как включающего ЛШ в возродившуюся в XX веке традицию модальности.

[19] Это лексика Христофора Степановича Кушнарёва: *инвенционный* значит *имитационный*. Подробнее об этом см.: [8, с. 42, 76–77].

[20] *Должанский А. Н.* О некоторых композиционных особенностях … С. 1.

Весомыми аргументами в поддержку такого понимания и вывода могут послужить прежде всего закономерность образования малоступенных модальных структур (что присуще многим ЛШ), а также свойственное манере письма Шостаковича «взаимодействие модального (звукорядного) и тонального (с его *D*–*T*) принципов» [11, с. 291–294, 301].

Исследование Холопова показало, что с его классификацией полностью согласуются *все* анализы ЛШ в опубликованных статьях Должанского, а последняя работа ученого — «Александрийский пентахорд в музыке Шостаковича» [12, с. 86–111] — предстала в новом свете: в ней «*зарождается идея* [курсив мой. — *К. Ю.*] 6-ступенности ЛШ в диапазоне квинты (“гексахорд”, с. 112)[21]» [11, с. 298].

Скорее всего, великий композитор до конца жизни работал, как привык, развивая и совершенствуя язык и технику своего письма, углубляя и обогащая художественный мир музыки, — и, как и в 1960-е годы, продолжал «наивно думать, что пишет в мажоре да в миноре». И так же был уверен, что Опус 87 — это 24 малых полифонических цикла *прелюдия и фуга*, хотя и разнообразные интонационные связи между прелюдией и фугой, и не только непременное указание *attacca* в конце прелюдии, но и ее завершение просто двойной тактовой чертой подтверждают, что это, как больше шести десятилетий тому назад заметил Владимир Васильевич Протопопов, 24 контрастно-составные формы [13, с. 33].

И по-прежнему, невзирая на внешние обстоятельства и проблемы со здоровьем, во всей красоте и силе проявлялись редкостные, замечательные свойства характера и личности Шостаковича, которые поражали окружающих и в годы его учебы, о чем вспоминал Ю. Н. Тюлин в проникновенной статье о юных годах композитора:

> ...Удивительно, что в то кризисное время, когда разрыв между школьной учебой и творческой практикой дошел до крайнего предела и назрели коренные реформы в музыкальном образовании, Митя Шостакович чувствовал себя «как рыба в воде». Школьная догматика ему совершенно не мешала. Он умело вел свой «корабль» среди всех «Сцилл и Харибд», мудро обходил все препятствия, вбирая в себя все рациональное и полезное. И все это — без видимой борьбы, систематически, планомерно и упорно добывая себе высокое профессиональное мастерство. И вместе с тем он не шел на компромиссы в своих художественных устремлениях, искал свой собственный путь, утверждая свою творческую свободу [10, с. 78].

[21] В скобках — ссылка Ю. Н. Холопова на статью Должанского.

Такая модель освоения и переработки информации свидетельствует о мощнейшем интеллекте, в перспективе не предполагающем пересмотр базовой системы представлений. Тем не менее одно кардинальное изменение в музыке Шостаковича состоялось — и в Опусе 87 проявилось ярко и убедительно.

Вслушаемся в фугу a_{87} — она насквозь проникнута духом протеста и сомнения, если не решительного отрицания: и основная ритмоформула темы с мгновенно узнаваемым первоисточником прочтена «наперекор», как бы «справа налево»; и секвенция нисходящих септим, подхваченная у темы Cis_I, сломана; и ответ дерзко наступил на каданс темы, вызвав тональный конфликт уже в начале экспозиции; и в стреттах неприемлемым для Баха образом столкнулись ямбическая и хореическая трактовки темы… А результат — в макроцикле Шостаковича происходит *двойное отрицание*: баховского материала — темой и фугой a_{87}, а темы и фуги a_{87} — всепобеждающим гармоничным духом баховской музыки, которым проникнуты и малый полифонический цикл, открывающий Опус 87, и, по сути, все последующие пьесы, при широчайшем многообразии их характеров.

Как такое могло произойти, почему в после-лейпцигское сочинение автор включил фугу из времен до «Сумбура вместо музыки»? Вероятно, потому, что 24 прелюдии и фуги стали для Шостаковича не только очередным опытом интенсивнейшего самообучения и усовершенствования, но и — как считал замечательный дирижер Ленинградской филармонии Курт Зандерлинг, поклонник и чуткий знаток музыки композитора, — его *интимным дневником* (см.: [9, с. 222]). И получается, что ля-минорная фуга и весь остальной Опус 87 — это два портрета — или два кредо? — Дмитрия Шостаковича разных периодов жизни и творчества. Переход от бескомпромиссной требовательности молодого художника к толерантности зрелого мастера и продемонстрирован в Опусе 87. Продемонстрирован тем более убедительно, что всё, что автор «делает, как Бах», незаметно, но обязательно оказывается осуществлено совсем не по-баховски.

Вспомним темы E_{II} и Fis_{87}— казалось бы, тема Шостаковича воспроизводит и даже проясняет, утверждает благостный мажорный колорит: III ступень опета и опёрта. Но у Баха подчеркнута не терция, а тоника — как бесспорно единственная опора монодического напева (помнится, в исполнении Глена Гульда инициальная тоника звучала целую вечность), — и в паре стретт на распетую тему (с заполненным скачком, тт. 23–26) верхний тон оказывается

не опевающим нижележащую ступень, а вершиной, к которой эта ступень привела; кажется, что над фугой E_{II} реет дух многовековой истории европейской профессиональной музыки… А в теме Fis_{87} тоника — легкий затакт и чуть более сильное окончание, она может быть немного весомее лишь II ступени, оба взятия которой приходятся на слабые времена (см. схему ступеневых связей в *Примере 14 с*). Пожалуй, в фуге C_{87} Шостакович дольше всего продержался «в баховских настройках», ничего не меняя в теме, кроме ладового профиля. Но в конце автор все же не устоял перед — нет, не соблазном, а потребностью, призывом самой темы поработать с ней, поставить правильную точку в прожитой истории, — и разделил тему между крайними голосами и между субдоминантовой и основной тональностями, «исправил» вторую половину темы, заменив варьированную секвенцию точной, а главное — наконец-то притормозил тему в своей собственной манере, удлинив вдвое последний пунктирный мотив.

* * *

Опус 87 создан в середине XX столетия в России, только что победившей «силы двунадесяти языков Европы»[22] и уже несколько лет переживавшей трагическую ломку художественно-эстетических представлений, традиций и нравственных норм. Через что пришлось пройти композитору, дают живое представление подробный рассказ Любови Саввишны Рудневой о первом обсуждении этого сочинения в Союзе композиторов 16 мая 1951 года (см.: [14, с. 286–292]), и статья Л. Л. Гервер [9].

Несмотря на всяческие музыкально-бюрократические препоны, 24 прелюдии и фуги Шостаковича были изданы уже в 1952 году и вскоре прочно вошли как в исполнительский, так и в педагогический репертуар. В 1956 году было переиздано руководство по фуге Василия Андреевича Золотарева, расширенное главой о фугах Шостаковича [15], а в 1963 году (2-е издание — 1970) — монография А. Н. Должанского, целиком посвященная Опусу 87 [2].

Ныне творению Шостаковича уже три четверти века; оно звучит и будоражит мысль и душу. Слушатели разных возрастов и вкусов эту музыку слушают, музыканты разных специальностей, школ и направлений ее исполняют,

[22] Эпиграф к опере С. С. Прокофьева «Война и мир».

многоаспектно изучают и исследуют; о ней по-прежнему спорят. Для всех и каждого — в их времени, в их понимании — она живет.

Список литературы

1. *Южак К. И.* Шостакович и Бах: о темах фуг всетональных макроциклов // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 2. С. 11–44. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-011-044

2. *Должанский А. Н.* 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. 2-е изд., испр. Л.: Советский композитор, 1970.

3. *Левая Т. Н.* Отношения горизонтали и вертикали в фугах Шостаковича и Хиндемита // Полифония: сборник теоретических статей / ред.-сост. К. И. Южак. М.: Музыка, 1975. С. 228–248.

4. *Рубаненко Ю. И.* Об авторском исполнении прелюдий и фуг Шостаковича // Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича: сборник статей / под ред. Л. А. Баренбойма, К. И. Южак. Л.: Музыка, 1965. С. 197–214.

5. *Задерацкий В. В.* Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича. М.: Музыка, 1969.

6. *Милка А. П., Южак К. И.* Стретта vs канон // Opera musicologica. 2020. Т. 12, № 5 (С). С. 40–62. https://doi.org/10.26156/OM.2020.12.5.003

7. *Гервер, Л. Л.* Что нового о полифонической технике Шостаковича могут сообщить рукописи его сочинений // Музыкальная академия. 2020. № 1. С. 58–83. https://doi.org/10.34690/36

8. *Южак К. И.* Программа курса Х. С. Кушнарёва «Полифония И. С. Баха»: Две версии — две эпохи. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Издательство Политехнического университета, 2012.

9. *Гервер Л. Л.* 24 прелюдии и фуги Д. Д. Шостаковича. История создания и первых исполнений. Особенности строения и стиля // Дмитрий Шостакович. Новое собрание сочинений. М.: DSCH, 2015. Т. 113: 24 прелюдии и фуги: соч. 87 / ред. Л. Л. Гервер. С. 217–222.

10. *Тюлин Ю. Н.* Юные годы Д. Д. Шостаковича // Дмитрий Шостакович: сборник материалов / сост. Г. Ш. Орджоникидзе. М.: Советский композитор, 1967. С. 73–81.

11. *Холопов Ю. Н.* Лады Шостаковича. Структура и систематика // Идеи Ю. Н. Холопова: сборник статей / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. М.: Музиздат, 2008. С. 290–307.

12. *Должанский А. Н.* Александрийский пентахорд в музыке Д. Шостаковича // Должанский А. Н. Избранные статьи. Л.: Музыка, 1973. С. 86–120.

13. *Протопопов В. В.* Контрастно-составные формы // Советская музыка. 1962. № 9 (286). С. 33–37.

14. *Уилсон Э.* Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками / пер. с англ. О. Манулкиной. СПб.: Композитор, 2006.

15. *Золотарев В. А.* Фуга: руководство к практическому изучению / общ. ред. С. В. Евсеева. 2-е изд. М.: Госмузиздат, 1956.

References

1. Yuzhak, K. I. (2026). Shostakovich and Bach: On the fugue subjects of omnitonal macrocycles. *Contemporary Musicology, 10*(2), 11–44. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-011-044

2. Dolzhansky, A. N. (1970). *24 prelyudii i fugi D. D. Shostakovicha* [*24 preludes and fugues* by D. D. Shostakovich]. Sovetskii kompozitor. (In Russ.).

3. Levaya, T. N. (1975). Otnosheniya gorizontali i vertikali v fugakh Shostakovicha i Khindemita [Relationships between horizontal and vertical in the fugues of Shostakovich and Hindemith]. In K. I. Yuzhak (Ed.), *Polifoniya: sbornik teoreticheskikh statei* [Polyphony: A collection of theoretical articles] (pp. 228–248). Muzyka. (In Russ.).

4. Rubanenko, Yu. I. (1965). Ob avtorskom ispolnenii prelyudij i fug Shostakovicha [On the author's performance of preludes and fugues by Shostakovich]. In *Ob ispolnenii fortepiannoj muzyki Bakha, Betkhovena, Debyussi, Rakhmaninova, Prokof'eva, Shostakovicha* [On the performance of piano music by Bach, Beethoven, Debussy, Rachmaninov, Prokofiev, Shostakovich] (pp. 197–214). Muzyka. (In Russ.).

5. Zaderatsky, V. V. (1969). *Polifoniya v instrumental'nykh proizvedeniyakh D. Shostakovicha* [Polyphony in the instrumental works of D. Shostakovich]. Muzyka. (In Russ.).

6. Milka, A. P., & Yuzhak, K. I. (2020). Stretta vs canon. *Opera Musicologica, 12*(5), 40–62. (In Russ.). https://doi.org/10.26156/OM.2020.12.5.003

7. Gerver, L. L. (2020). What new data about Shostakovich's polyphonic technique can be told by the manuscripts of his works? *Music Academy*, (1), 58–83. (In Russ.). https://doi.org/10.34690/36

8. Yuzhak, K. I. (2012). *Programma kursa Kh. S. Kushnareva "Polifoniya I. S. Bakha": Dve versii — dve eporki* [Course syllabus by Kh. S. Kushnarev "Polyphony of J. S. Bach": Two versions—two epochs]. 2nd rev. and expanded ed. Publishing House of the Polytechnic University. (In Russ.).

9. Gerver, L. L. (2015). 24 prelyudii i fugi D. D. Shostakovicha. Istoriya sozdaniya i pervykh ispolnenii. Osobennosti stroeniya i stilya [*24 preludes and fugues* by D. D. Shostakovich: History of their composition and first performances. Features of structure and style]. In V. Ekimovsky (Ed.), *Dmitri Shostakovich. New collected works. Vol. 113: 24 preludes and fugues, Op. 87* (pp. 217–222). DSCH. (In Russ.).

10. Tyulin, Yu. N. (1967). Yunye gody D. D. Shostakovicha [The early years of D. D. Shostakovich]. In *Dmitrii Shostakovich: sbornik materialov* [Dmitri Shostakovich: Collection of materials] (pp. 73–81). Sovetskii kompozitor. (In Russ.).

11. Kholopov, Yu. N. (2008). Lady Shostakovicha. Struktura i sistematika [Shostakovich's modes: Structure and taxonomy]. In T. S. Kyuregyan (Ed.), *Idei Yu. N. Kholopova* [Ideas of Yu. N. Kholopov]: *Collection of articles* (pp. 290–307). Muzizdat. (In Russ.).

12. Dolzhansky, A. N. (1973). Aleksandriiskii pentakhord v muzyke D. Shostakovicha [Alexandrian pentachord in the music of D. Shostakovich]. In *A. N. Dolzhansky. Izbrannye stat'i* [*A. N. Dolzhansky: Selected articles*] (pp. 86–120). Muzyka. (In Russ.).

13. Protopopov, V. V. (1962). Kontrastno-sostavnye formy [Contrasting composite forms]. *Sovetskaya muzyka*, (9), 33–37. (In Russ.)

14. Wilson, E. (1994). *Shostakovich: A life remembered*. Princeton University Press.

15. Zolotarev, V. A. (1956). *Fuga: Rukovodstvo k prakticheskomu izucheniyu* [The fugue: A guide to practical study] (S. V. Evseev, Ed.; 2nd ed.). Muzizdat. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Южак К. И. — доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова.

Information about the author:

Kira I. Yuzhak — Dr. Sci. (Arts), Professor, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Статья поступила в редакцию 18.05.2026;
одобрена после рецензирования 04.08.2026;
принята к публикации 21.08.2026.

The article was submitted 18.05.2026;
approved after reviewing 04.08.2026;
accepted for publication 21.08.2026.