

== Памяти Д. Д. Шостаковича ==

Научная статья

УДК 781.4

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-011-044>

EDN [AGVTNI](#)



**Шостакович и Бах:
о темах фуг всетональных макроциклов**

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. Опус 87 создан Шостаковичем в середине XX столетия под ярчайшим впечатлением от музыки Баха и, с одной стороны, демонстрирует стремление максимально соблюсти традиции и нормы барочной — прежде всего баховской — фуги, с другой же стороны, обнаруживает, что намерение «делать, как Бах» обычно реализуется отнюдь не по-баховски.

В двух томах ХТК Баха фуги строятся различно, а в Оп. 87 Шостаковича — однотипно, причем темы фуг во всех трех макроциклах весьма разнообразны. Причины такого положения нужно искать в конкретных особенностях музыкального языка и композиторской техники. Предлагаемая работа посвящена сравнительному исследованию тем фуг во всех трех макроциклах. Анализ показал заметные расхождения по ряду параметров. Первые связаны с временной сферой: в фугах Шостаковича темы настроены на относительно жесткие тактовые размеры — простые и нетрадиционные нечетные ($\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$), а в фугах Баха — на сложные (преобладает размер $\frac{6}{8}$). Среди мелодических преобразований у Шостаковича лидируют темпоритмические — строгое и свободное увеличение/уменьшение, включая пропорциональные каноны. В отношении диапазонов (амбитусов) и ладозвукорядных (модальных) структур темы Шостаковича разнообразнее баховских. Взаимодействие гармонии и синтаксиса в темах Шостаковича нередко приводит к окончанию их на слабом времени, вследствие чего становится неактуальна проблема тонального ответа. Главное: завершение темы фуги на сильной или слабой метрической позиции может быть признаком противоположных концепций темы, фуги и вообще художественного смысла музыкальной формы. Убедительно замкнутая тема баховской фуги устойчива к преобразованиям и после всяческих испытаний может быть утверждена в своем основном виде. Тема же фуги Шостаковича, открытая превратностям контекста, нередко претерпевает в итоге значимые изменения.

Ключевые слова: Д. Шостакович, И. С. Бах, Оп. 87, Хорошо темперированный клавир (ХТК), 24 прелюдии и фуги, композиционный тип фуги, тема фуги, преобразования темы в фуге

Благодарности. Настоящая статья, как и легшая в ее основу лекция на VI Международной конференции «Техника музыкальной композиции: теория и практика», посвященной памяти Д. Д. Шостаковича (Российская академия музыки имени Гнесиных, 2025), состоялись благодаря неутолимой любознательности и неусыпной дружеской опеке Аллы Ирменовны Янкус. Ей, в прошлом моей ученице, а ныне коллеге и соратнику, — первейшая моя благодарность. Благодарю также от всей души Марию Львовну Монич — тоже в прошлом мою ученицу, а ныне надежную помощницу в работе, деликатную и чуткую собеседницу, в обсуждениях с которой так хорошо обдумывается и оттачивается мысль, внимательную и дотошную читательницу новых текстов. Сердечно благодарю Петра Рейновича Лаула — музыканта от Господа Бога, выдающегося пианиста, внука моего Учителя Александра Николаевича

Должанского — за предоставленную возможность разбираться в его бумагах, связанных с диссертацией и предполагавшейся брошюрой о фугах Баха. За безотказную и оперативную помощь в оформлении нотных примеров, порой очень сложном для меня, от всей души благодарю Петра Юрьевича Трубинова, знатока и замечательного мастера нотного и книжного набора, и Яну Валерьевну Горбатовскую, бывшую мою студентку и давно уже незаменимую помощницу.

Для цитирования: 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>

===== *Shostakovich in Memoriam* =====

Original article

**Shostakovich and Bach:
On the fugue subjects of omnitonal macrocycles**

Kira I. Yuzhak

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,

Saint Petersburg, Russian Federation,

✉ kyuzhak@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-7579-9617>

Abstract. Opus 87 was composed by Shostakovich in the mid-twentieth century under the profound impression of Bach's music. On the one hand, it demonstrates an aspiration to strictly adhere to the traditions and norms of the Baroque—primarily Bachian—fugue; on the other hand, it reveals that the intention to “do as Bach did” is usually realized in a fundamentally non-Bachian manner. While the fugues in the two volumes of Bach's *Well-Tempered Clavier* are constructed in different ways, those in Shostakovich's Op. 87 are built according to a single compositional type, even though the fugue subjects across all three macrocycles are highly varied. The reasons for this should be sought in the specific features of musical language and compositional technique. This paper offers a comparative study of the fugue subjects in all three macrocycles. The analysis reveals notable discrepancies across several parameters. The first group of differences concerns the temporal sphere: in Shostakovich's fugues, the subjects are associated with relatively rigid meters—simple and non-traditional odd (asymmetric) time signatures ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$), whereas Bach's fugues

lean toward compound meters (with common time **C** predominating). Among melodic transformations, Shostakovich prioritizes tempororhythmic ones: strict and free augmentation/diminution, including proportional canons. In terms of pitch ranges (ambituses) and modal structures, Shostakovich's subjects exhibit greater diversity than those of Bach. The interaction of harmony and syntax in Shostakovich's subjects frequently causes them to terminate on a weak beat, thereby rendering the issue of tonal answer irrelevant. Most importantly, the conclusion of a fugue subject on a strong or weak metric position can indicate opposing concepts of the subject, the fugue, and the overall artistic meaning of the musical form. The convincingly self-contained subject of a Bach fugue remains resistant to transformation and, after various trials, can be reaffirmed in its primary form. Conversely, the subject of a Shostakovich fugue, being open to the vicissitudes of the context, often undergoes significant eventual modifications.

Keywords: Dmitri Shostakovich, Johann Sebastian Bach, Op. 87, *The Well-Tempered Clavier (WTC)*, 24 Preludes and Fugues, compositional type of fugue, fugue subject, transformations of the fugue subject

Acknowledgments: This article, as well as the lecture on which it is based—delivered at the 6th International Conference *Musical Composition: Theory and Practice* dedicated to the memory of Dmitri Shostakovich (Gnesin Russian Academy of Music, 2025)—was made possible thanks to the tireless energy and constant friendly care of Alla I. Yankus. To her, formerly my student and now my colleague and ally, I express my primary gratitude. I also wholeheartedly thank Maria L. Monich, also my former student, and now a reliable collaborator, a delicate and insightful interlocutor with whom it is so gratifying to think about and refine ideas, and an attentive, meticulous reader of new manuscripts. I am deeply grateful to Peter R. Laul, a divinely gifted musician, an outstanding pianist and the grandson of my Teacher Alexander N. Dolzhansky, for giving me the opportunity to sort through the teacher's papers related to the dissertation and the planned brochure on Bach's fugues. For their prompt and unfailing assistance in formatting the musical examples, which is at times highly challenging for me, I extend my heartfelt thanks to Peter Yu. Trubinov, an expert and remarkable master of computer music notation, and to Yana V. Gorbatovskaya, my former student and long-time indispensable assistant.

For citation: 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>

Введение

Начну с цитаты из моей собственной статьи «Об эволюции художественного смысла полифонической композиции»:

В то время как баховские фуги отличает типологическое богатство и материала, и композиционных структур, фуги Шостаковича, преимущественно связанные с баховскими, характеризует типологическое разнообразие материала и однообразие композиционных структур. Если сходство и различия в материале фуг легко объясняются как следствие эволюции музыкального языка, то для объяснения многообразия или однотипности композиционного строения такого объяснения недостаточно. По-видимому, причины столь резкого расхождения носят иной, функциональный характер [1, с. 34].

Эта статья была опубликована 40 лет тому назад и переиздана в авторском двухтомнике спустя 20 лет. В те годы казалось, что такое видение соотношения фуг Шостаковича и Баха справедливо и удовлетворительно. Публикация Op. 87 Шостаковича издательством DСSH (2015), опирающаяся на тщательный анализ автографов, заставляет снова вернуться к вопросам музыкального языка и техники композитора. Добавим, что относительно недавно в открытом доступе появилось исследование Александра Наумовича Должанского о темах инструментальных фуг Баха¹. По-видимому, сходство и различия в материале фуг Шостаковича и Баха пора исследовать по-новому. Этому и посвящена предлагаемая работа.

В статье приняты условные сокращения:

1) Для обозначения фуг использованы два идентифицирующих их признака: *тональность* (латиницей, мажор с прописной буквы, минор — со строчной) и *макроцикл* (Бах — номер тома ХТК римской цифрой, Шостакович — номер Опуса). Например: C_I означает фугу *C-dur* I тома ХТК, fis_{II} — фугу *fis-moll* II тома; h_{87} — фугу *h-moll* Op. 87.

¹ Должанский А. Н. О некоторых композиционных особенностях инструментальных фуг Баха: дис. ... канд. искусствоведения / Ленинградская гос. консерватория. Ташкент, 1942. Основополагающие тезисы этой работы созвучны одной из оригинальных идей последней четверти XX века: Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М.: Наука, 1977.

2) Поскольку в статье анализируются только темы фуг, — вместо полных выражений «тема такой-то фуги» употребляются краткие: «тема такая-то»; темы сложных фуг отмечены индексом вверху слева от тональности. Например: *тема E_{II}* означает тему фуги *E-dur* ХТК-II, *тема ¹Fis₈₇* — тему фуги *Fis-dur* Op. 87, *тема ¹fis_{II}* — первую тему фуги *fis-moll* ХТК-II; *тема ²e₈₇* — вторую тему фуги *e-moll* Op. 87.

Предварительные размышления

Говорить о фугах и их темах в 24 прелюдиях и фугах Д. Д. Шостаковича без сопоставления их с фугами и темами фуг Хорошо темперированного клавира И. С. Баха (далее — ХТК) малопродуктивно. Не только потому, что фуги Баха живут в слуховом сознании человечества уже больше трех столетий и помимо нашей воли вступают в диалог с любым полифоническим материалом, — тем более, что два тома ХТК служат непререкаемым эталоном фугового письма. Дело в том, что Шостакович создавал свой Op. 87 после лейпцигских торжеств 1950 года, находясь под непосредственным — ярчайшим — впечатлением от музыки Баха и под мощнейшим воздействием его мастерства. Друг Шостаковича Исаак Давидович Гликман писал:

Летом 1950 года мы часто встречались с Дмитрием Дмитриевичем в Комарове, где он снимал дачу, следственно в переписке нужды не было. В ту пору он находился под сильным впечатлением от Баховских торжеств, на которых недавно присутствовал в Лейпциге. Шостакович без устали с горячей любовью говорил мне о Бахе, необыкновенном человеке, феноменальном мастеровом, именно мастеровом, и гениальном композиторе. <...> Таким образом, этим летом 1950 года возник у Дмитрия Дмитриевича замысел 24-х прелюдий и фуг².

Неукоснительность, с какой в этом сочинении выполняются или нарушаются традиционные соотношения пьес в малом цикле *прелюдия и fuga* и правила построения фуги, свидетельствует об учете композитором исторически сложившихся нормативов и о его стремлении максимально соблюдать их — естественно, не изменяя своим собственным установкам.

Первое, что поражает в фугах Op. 87, — то, что все они построены по единому композиционному плану.

² Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману. М.; СПб.: DSCH; Композитор, 1993. С. 91, комментарий 3 от 31.10.1950.

Во всех двадцати четырех фугах композиционная схема, достаточно простая и традиционная, остается практически одной и той же: строгая экспозиция, в которой противосложения удерживаются, образуя вместе с темой «основное тематическое построение», развивающий раздел с тональным развитием по единому принципу (вначале «иноладовые тональности близкой степени родства, затем — далекие»), обязательные интермедии — тоже удержанные, с повторяемым материалом голосов, в ряду которых центральное место занимает кульминационная разработочная интермедия перед началом заключительного раздела фуги, и сам этот раздел, неизменно содержащий стретты и, как правило, начинающийся со стретты. В двух двойных фугах (№ 4 *e-moll* и № 24 *d-moll*) этот же принцип осуществлен более монументально.

Такое самоограничение, по-видимому, было естественным для Шостаковича, однако трудно найти другой цикл, даже со значительно меньшим числом фуг, в котором отсутствовала бы идея обновления и усложнения полифонической техники. Соч. 87 Шостаковича — своего рода “искусство фуги”, где неизменна не тема, а конструкция. В этом отношении прелюдии, отличающиеся разнообразием композиционных решений, противостоят фугам [2, с. 253].

Описанная схема фуги настолько естественна и логична, что кажется вполне обычной и традиционной. Если не вдаваться в детали, говорящие о высоком уровне композиторского мастерства (накопление и удержание комплектов противосложений и многоголосия интермедий, построение разных стретт, широко развернутое тональное движение, обоснованная кульминация), схема будет соответствовать типичной школьной фуге [3]. Если же принять в расчет перечисленные детали и добавить к ним убедительную интонационную связь противосложений и интермедий с темой и ее разнообразную структурно-мелодическую проработку, то получится идеальная строгая фуга, искусная, мастерская фуга, фуга-ричерката по Марпургу. Этот фрагмент цитирует и переводит Анатолий Павлович Милка:

С точки зрения особенностей развития фуга бывает двоякого рода — строгая и свободная. а) Строгая фуга, *fuga obligata*, — это такая, в которой сочинение построено ни на чем ином, как на теме, то есть первом ее проведении, но в которой (фуге. — А. М.) она (тема. — А. М.) не проводится постоянно целиком, а, словно одно вытекает из другого, и таким образом, все вытекает из темы или первого ее повторения, то есть ответа, все обычные противосложения и интермедии [возникают] путем вычленения, увеличения, уменьшения, различных преобразований, и все целое должно находиться между собой во взаимосвязи и гармонии. Если подобная строгая

фуга детально разработана, то в ней [применены] еще многие другие приемы [Kunststücke], в которых используются различные виды имитирования, двойного контрапункта, канонов и модулирования: тогда подобное сочинение называют итальянским термином *Ricercare* или *Ricercata*, искусная фуга, мастерская фуга. Таково большинство фуг, созданных покойным господином капельмейстером Бахом³.

Если такая фуга, разработанная во всех своих составляющих, представлялась Марпургу идеальной, то идеальным автором фуг для него был Иоганн Себастьян Бах с его богатейшим фуговым наследием, драгоценную сердцевину которого образовали два тома ХТК; они несут людям свет и радость — первый уже более трех столетий, а второй отстаёт от него лишь на два десятилетия.

Но, что примечательно, описанная только что модель фуги не занимает в ХТК ни определяющего, ни значимого места. Для убедительности — несколько фактов.

Простая экспозиция имеется меньше чем в половине фуг ХТК (в первом томе — 9 фуг, во втором — 10)⁴. В остальных фугах (среди них две двойные и одна тройная фуги, так что экспозиций не 24, а 28) экспозиции расширены одним или несколькими дополнительными проведениями, либо контрэкспозицией. Так что в ХТК простая экспозиция нормы не составляет.

Удержанные противосложения тоже появляются отнюдь не в каждой фуге Баха и, естественно, необязательно в больших количествах. Баховской теме, как показывает аналитический опыт, достаточно стабильной поддержки одним контрапунктом, будь то удержанное противосложение или тема-риспосста в стретте (см. об этом [4]). То же относится и к *интермедиям*: их количество, величина, местоположение, подобие или удержанность меняются в широких пределах. В итоге количество и удержанность противосложений и интермедий в нормативы фуги не входят.

У Шостаковича же действительно несомненны тенденция к удержанию всех противосложений, накопленных в экспозиции (а в фуге № 13, *Fis-dur*

³ Милка А. П. «Музыкальное приношение» И. С. Баха. К реконструкции и интерпретации. М.: Музыка, 1999. С. 183–184; [Marpurg F. W.] Abhandlung von der Fuge... Berlin: A. Haude und J. C. Spener, 1753. Bd. I. S. 19–20.

⁴ В ХТК простые экспозиции имеют фуги: $C_I, c_I, d_I, e_I, fis_I, G_I, g_I, a_I, b_I, C_{II}, D_{II}, Es_{II}, dis_{II}, E_{II}, e_{II}, f_{II}, G_{II}, a_{II}, b_{II}$.

превышен и этот максимум), и однотипно-планомерная работа с материалом первой же двухголосной интермедии после ответа⁵.

Свободная часть фуги в ХТК может содержать единственное иноладовое проведение (как в фугах c_I , Fis_I и H_I) или обойтись совсем без таковых (как в фугах d_I и fis_I , d_{II} и Es_{II} и др.). Зато она может строиться на различных преобразованиях темы, иногда даже вместе с удержанным противосложением (как в фугах G_I и b_{II}), или на стреттной ее проработке (как в фугах C_I , F_I и a_I , D_{II} и Es_{II}) и т. д. Таким образом, способы тематической работы в свободной части фуги и ее композиционный тип — вне регламента, традиции же — вопрос отдельный и многоаспектный.

Что же до трехчастной модели (экспозиция — развивающий раздел — заключительный раздел), характерной для фуг Шостаковича, то она плохо согласуется с барочными композиционными и в целом эстетическими идеалами и стереотипами⁶; во всяком случае, она противоречит двучастной природе таких ярко-представительных баховских фуг, как C_I и d_I , c_{II} , D_{II} , d_{II} , Es_{II} и др.⁷

По числу голосов Ор. 87 полностью соответствует примеру ХТК: по одной двух- и пятиголосной фуге, остальные (поровну) — трех- и четырехголосные. Удержанные противосложения и интермедии сохраняются вплоть до заключительного раздела при меняющемся количестве голосов в вертикальных перестановках. Например, в четырехголосной фуге *As-dur* сформировались два четверных контрапункта: в проведениях⁸ и в интермедиях⁹. Стретты выполняются по различным параметрам и могут содержать разные темпоритмические

⁵ Именно поэтому А. Н. Должанский ввел понятие *основное тематическое построение* [5, с. 217], а Л. Л. Гервер пришлось разбираться с цифровыми конструкциями в рукописях Ор. 87 [6, с. 287; 7, с. 71–79].

⁶ Об этом еще полвека тому назад писали Яков Исаакович Мильштейн и Александр Георгиевич Чугаев [8, с. 16; 9, с. 7], а в начале нынешнего столетия — А. П. Милка [10, с. 197–202].

⁷ Примечательно также, что в них вторую половину (вторую часть) начинают проведения в основной тональности.

⁸ Тема и три удержанных противосложения (тт. 15–18 и 25–28).

⁹ Ср. тт. 19–20 и тт. 29–30. В следующей фуге, фа-минорной, также формируются два чертырехголосных комплекса — тема с тремя противосложениями и четырехголосная интермедия; но самые сложные перестановки обоих комплексов (проведение в си эолийском, от т. 114, и начальная фаза 5-й интермедии, от т. 122) оказываются четырех- и пятипарными: ✕, ✕

и интонационные преобразования. Пожалуй, Опусу 87 не очень повезло с участием противодвижения: оно использовано системно только в двухголосной фуге № 9 *E-dur*¹⁰. В любом случае изменения полифонической техники связаны в первую очередь с тематической работой и могут происходить в «развивающем разделе», не влияя на общую схему строения фуги.

Композиционная модель фуги Шостаковича — это *обобщение, синтез различных моделей фуги*: прежде всего баховских, только что воспринятых и давно знакомых, а также усвоенных в годы учебы. Учился Митя Шостакович истово; в частности, буквально домогался уроков по контрапункту и фуге, не давая своему педагогу Николаю Александровичу Соколову отлынивать от занятий. Кроме того, он знал и помнил громадное количество музыки разных эпох. За этой моделью стоит интенсивный интеллектуальный труд: переработка разнообразнейшей многолетней информации и массы свежих впечатлений.

Если для соблюдения традиции достаточно простой экспозиции, то для порождения комплекта удержанных противосложений теме необходимы немалые интонационные и конструктивные ресурсы, еще бóльшие для последующих мелодических изменений и стреттных проведений: в отличие от Баха, у Шостаковича стретта — это для темы дискомфорт, а зачастую стресс. То, что обсуждаемая модель легла в основу всех фуг макроцикла, сделало ее нормой, системой отсчета. Но сложившаяся норма обычно воспринимается как нечто уныло-традиционное, как всего лишь точка отсчета. Можно предполагать, что сокровенная цель композитора заключалась вовсе не в разнообразии или оригинальности более или менее сложных конструктивных решений и контрапунктических приемов, а в поиске именно такой конструктивной модели, которая окажется пригодна для всех видов работы с темами любого характера и строения.

Анализируя ежедневники композитора, Ольга Викторовна Домбровская пишет: «Именно неизменность приемов, строгость следования раз и навсегда избранным способам записи — единообразие в формулировках, устойчивые сокращения — часто помогает в сложных случаях» [11, с. 68]. Думается, такая

¹⁰ Здесь пара проведений свободной части в *H-dur* и *E-dur*, тт. 21–26, преобразует и тему, и противосложение в обращении; аналогично в первом трехтакте 3-й интермедии зеркально обращен материал второй — ср. тт. 17–20 и 37–39.

приверженность к соблюдению найденного принципа сказалась в единообразной композиции фуг Шостаковича, тем более что некоторые ее значимые составляющие он уже апробировал в ранних фугах. Это объяснимо с точки зрения экономии сил и комфортных условий труда. Но здесь просматривается еще один аспект, глубокий и куда более тонкий.

В беседах о Шостаковиче Должанский неоднократно вспоминал, как на вопрос о необычном тональном плане I части Десятой симфонии композитор ответил, что хотел написать классическую сонатную форму, и многие посчитали такое объяснение парадоксальным. В статье «Из наблюдений над стилем Шостаковича» Должанский убедительно показал, что это намерение выполнено средствами собственной ладотональной системы композитора [12, с. 77–83]. Похоже, что и фуги Ор. 87 создавались по неким обобщающим баховским «лекалам», откристаллизовавшимся у Шостаковича в ходе лейпцигских торжеств. Слушатели — думается, в первую очередь профессиональные музыканты — и до сих пор остро реагируют на то, в чем Шостакович отклоняется от классических моделей, тогда как на самом деле он, вероятно, следовал им так и в той мере, насколько позволяли его стиль и язык.

Немаловажно, что к октябрю 1950 года, когда Шостакович начал работу над сборником, среди обнародованных его сочинений значились всего три фуги: Прелюдия *e-moll* ор. 34, вторая часть Фортепианного квинтета и финал оратории «Песнь о лесах». На это обстоятельство обращает внимание Должанский:

Два тома ХТК содержат примерно десятую часть фуг, написанных Бахом за всю его жизнь. Напротив, Сборник Шостаковича содержит фуг приблизительно в *десять раз больше*, чем их встречается в его предыдущих произведениях. Одно и то же творческое задание, бывшее для Баха хотя и сложным, и трудным, но естественным, явилось для Шостаковича совершенно исключительным [5, с. 206].

Это объективно верное сравнение не свободно от психологически лукавой подмены: оно противопоставляет опыт Шостаковича к моменту создания Ор. 87 и все наследие Баха. Справедливости ради надо признать, во-первых, что и ко времени работы над первым томом ХТК (1722) 37-летний Бах написал намного больше трех фуг¹¹, а во-вторых, что общее количество фуг в сочинениях Шостаковича (примерно вдвое больше, чем в Ор. 87) нисколько не преуменьшает соотношения, приведенные Должанским.

¹¹ Судя по современным каталогам, большее количество фуг сочинил к началу работы над циклом и Шостакович.

Поначалу композитор собирался просто испытать себя в специфическом техническом задании. Подобную работу он уже предпринимал в 1934 году, по завершении сборника прелюдий во всех тональностях.

Однако проблемы с постановкой «Леди Макбет» и все, что за постановкой последовало, полностью вытеснили это начинание из повестки дня композитора. Теперь же он, преисполненный творческого энтузиазма, очень скоро осознал, что поставил себе не узкотехническую, а серьезнейшую художественную задачу, и трудился над Оп. 87 практически непрерывно. Краткосрочные поездки, а также параллельная работа над *Десятью поэмами для хора а cappella* на темп сочинения существенно не повлияли¹². Создание Сборника заняло всего четыре с половиной месяца¹³.

Тональные арки

Между макроциклами и их составляющими обнаруживаются и сходство, и различия, прежде всего — самые убедительно-«вещественные»: тональные.

Прелюдии C-dur и Fis-dur. В первую очередь прелюдии, но и в целом малые циклы, открывающие каждый из томов Оп. 87, по характеру и настроению откликаются на прелюдии и фуги из I тома ХТК в тех же тональностях. До-мажорные циклы и Шостаковича, и Баха пронизаны ощущением начала чего-то нового и светлого: ясного дня, или доброго дела, или благого жизненного этапа (*Пример 1 а, b*)¹⁴.

¹² О параллельной работе над Десятой симфонией пишет Элизабет Уилсон [13, с. 293–294]. Датировка сочинения Десятой симфонии обсуждается в этом издании на основе ряда исследований [там же, с. 303].

¹³ Начало работы — 10.10.1950 — ознаменовано созданием прелюдии C-dur [2, с. 217]. О завершении Сборника 25.02.1951 Шостакович сообщает в письме И. Д. Гликману (Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману. С. 92).

¹⁴ Примеры из Оп. 87 приводятся по: Д. Д. Шостакович. Новое собрание сочинений. М.: DSCH, 2015. Т. 113. 24 прелюдии и фуги. Примеры из ХТК приводятся по: Joh. Seb. Bach. Das Wohltemperierte Klavier. München: G. Henle Verlag, o. J. Teil I / hrsg. von E.-G. Heinemann; Joh. Seb. Bach. Das Wohltemperierte Klavier. München: G. Henle Verlag, o. J. Teil II / hrsg. von O. von Irmer.



Пример 1. Д. Д. Шостакович. Прелюдия C_{87} , тт. 1–7 (a);
И. С. Бах. Прелюдия C_p , тт. 1–2 (b)

Аналогичное настроение присуще и фа-диез-мажорным прелюдиям (Пример 2 a, b); но их сближает и более конкретное, жанровое родство: это самые ярко выраженные пасторали в монументальных полифонических собраниях Шостаковича и Баха¹⁵.

«Неправильные» темы *fis-moll*. Тональное сходство или контраст связывает и темы некоторых фуг. Например, единственные темы, нарушающие исторически сложившиеся нормативы, находятся в фа-диез-минорных циклах ор. 87 и II тома ХТК (Пример 3 a, b; у Баха — 3 b — вторая тема тройной фуги¹⁶). В обоих случаях темы начинаются не с I или V, а с III ступени.

¹⁵ О признаках пасторали в прелюдии *Fis-dur* упоминает и Л. О. Акопян [14, с. 301]. Помимо несомненно осязаемого характера музыки, обе прелюдии обнаруживают некоторую близость к пасторальям барочной эпохи. Как пишет Юрий Семенович Бочаров, образный мир пасторали «в первую очередь был связан с рождественской тематикой <...> “Жанровому стилю” пасторали присущи неторопливый темп, ритм сицилианы, размеры $6/8$ или $12/8$, мелодическое движение верхних голосов параллельными терциями, “волыночные” бурдонные басы. Лад, как правило, мажорный, предпочтительные (хотя и не обязательные) тональности — *F-dur*, *G-dur* и *C-dur*» [15, с. 129].

¹⁶ Первый раздел фуги *fis_{II}* завершается кадансом в *A-dur*, что провоцирует и оправдывает нестандартное начало второй темы.

Moderato con moto ♩ = 66

a

b

Пример 2. Д. Д. Шостакович. Прелюдия Fis_{87} , тт. 1–3 (*a*);
И. С. Бах. Прелюдия Fis_I , тт. 1–3 (*b*)

a Andante

b (20)

Пример 3. Д. Д. Шостакович. Тема fis_{87} (*a*);
И. С. Бах. 2 я тема fis_{II} (*b*)

Темы G-dur. Соль-мажорная тема Шостаковича вызывает устойчивые ассоциации с темами обеих соль-мажорных фуг ХТК (Пример 4 а, b, с).



Пример 4. Д. Д. Шостакович. Тема G_{87} (a); И. С. Бах. Темы G_I (b) и G_{II} (c)

В данном случае, однако, двумя темами ХТК сходство не ограничивается. В этот ряд включаются также темы соль-мажорных инвенции и симфонии, 3-го дуэта из *Clavier Übung III* (BWV 804), жиг из Пятой Французской сюиты и Клавирной партиты и Первой сольной виолончельной сюиты (соответственно BWV 816, 829 и 1007), а также *Allegro* из клавирной токкаты (BWV 916) и т. д. Большинство этих тем (и фуг на них), как правило, трехдольны и пронизаны всевозможными круговыми движениями¹⁷. Объяснение здесь простое: все они ориентированы на хорал *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* — лютеранскую Глорию (см. Пример 5).

В BWV³ значатся 10 органных обработок этого хорала (не считая ранних версий): три обработки в Восемнадцати хорах Лейпцигской оригинальной рукописи (BWV 662–664) и три в *Clavier Übung III* (BWV 675–677) образуют разнотональные циклы (A–G–A-dur и F–G–A-dur соответственно); все остальные (BWV 711, 715–717, а также Вариации на *Allein Gott...* BWV 771, автором которых мог быть не Бах, а Андреас Николаус Феттер) — соль-мажорные¹⁸.

¹⁷ Эти черты, как кажется, присущи G-dur и получают отражение в музыке не только немецких авторов. Об этом пишет, например, А. И. Янкус [16, с. 495].

¹⁸ См. BWV3 — Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Dritte, erweiterte Neuauflage / bearb. von Christine Blanken, Christoph Wolff, Peter Wollny. [Wiesbaden]: Breitkopf & Härtel, 2022. XLIV. S. 451, 453, 461, 463, 486.



Пример 5. Das Gloria in excelsis (*Allein Gott in der Höh sei Ehr*)

Эти примеры демонстрируют генезис и контекст баховских соль-мажорных тем; тема же G_{87} (Пример 4 а), скорее всего, подобного рода предков не предполагала. От баховской темы G_I она восприняла тональность, тактовый размер, темп и характер движения, а также подхватила неожиданную интонационную идею и неожиданно же, по-своему, ее реализовала.

В теме G_I достижение кульминации связано со сцеплением двух септим, тяготеющих к I и III ступеням — к тонической терции, потому что обе септимы принадлежат единой доминантовой гармонии. Тема G_{87} тоже основана на сцеплении двух септим — но по параметрам излюбленной композитором кварт-септимовой конструкции.

В результате в баховской теме, во-первых, позиции регулярно появляющейся в нечетных («сильных») тактах тоники настолько весомы, что завершающая тему V ступень уверенно воспринимается как квинта тоники¹⁹. Во-вторых, в теме G_I два такта кряду начинаются одинаковым пробегом по тонической терции, из-за чего в стреттах приходится один из тактов изъять²⁰.

Тема же G_{87} оказывается модулирующей (единственной в макроцикле), она складывается из симметричного сцепления двух септим; каждая — по сути, ядро мелодической фазы — начинает свою половину темы со своей настройкой: первая — тоническая (I–VII ступени $G\text{-}dur$), вторая — «околотоническая» (VII–VI ступени $D\text{-}dur$)²¹.

¹⁹ В темах d_I и As_I четкая последовательность тонических и субдоминантовых ступеней провоцирует восприятие завершающей V ступени как доминанты, хотя и не противоречит слышанию ее и как квинты в тонической гармонии.

²⁰ В стреттах этой фуги координаты вступления — октава (в первой стретте верхняя, во второй — нижняя) и расстояние в 1 такт; если проводить тему в обоих голосах целиком, в т. 3 стретты появятся параллельные октавы.

²¹ О первой септимере Должанский пишет: «Сильное завершение на септимере (VII ступени лада) придает этой ступени необычную устойчивость, значение “верхней тоники”» [5, с. 25].

Первую септиму строит гамма, самый длинный поступенный пробег в темах фуг Ор. 87. Вторая септима берется одним ходом, и это тоже самый широкий скачок в темах фуг Сборника, встречающийся еще только в теме *B-dur*. После столь разно устроенных инициумов фазы развертывания организуются тоже противоположным образом: ядро-гамму сопровождают равномерно сужающиеся разнонаправленные скачки, а за ядром-скачком следует почти исключительно плавное извилистое и секвенционное движение. Оба развертывания образуют сходные зигзаги, и обе мелодические фазы кадансируют на III ступенях своих — основной и доминантовой — тональностей.

В итоге синтаксическую структуру темы можно счесть и простой периодичностью, и парой периодичностей — но в любом случае периодичностей противоположных.

Мелодическое сходство и контраст.

Темы-антагонисты

Темы фуг во вторых малых циклах: *a87* и *c1*. Вторые по счету малые циклы *прелюдия и fuga* в Ор. 87 и в ХТК, по сути, выполняют одну и ту же генеральную функцию: каждый из циклов декларирует ладотональный распорядок своего макроцикла. В ХТК тональность, одноименная к стартовой, настраивает на ладовое освоение ступеней хроматического звукоряда²². В Ор. 87 параллельная тональность (тем более после прелюдий Шопена и Скрябина, не говоря об Ор. 34 самого Шостаковича) — заявка на охват мажорно-минорной системы по квинтовому кругу (см. *Примеры 6 а, b*).

Противоположная направленность родственных ритмических структур в темах *c1* и *a87* (см. ритмическую схему в *Примере 6*) воспринимается как демонстрация принципиальной инакости. У Баха структура суммирования устремлена вперед, к акценту — это анапест, продолженный ямбом; у Шостаковича она с акцента начинается, это дактиль, поддержанный хореем.

Темы противоположны друг другу во всем. Баховская рождается в сложном размере *C*, в разноуровневых просторах которого из субмотивных структур конденсируется ритмическое ядро темы , а из него пластично формируется ее структура в целом — суммирование более высокого ранга. Скрытое двухголосие образуют фигурированная вспомогательными оборотами тоника и метрически-

²² Сравнительно с 15 общеупотребительными тональностями эпохи высокого барокко, например, в инвенциях и симфониях Баха.



Пример 6. Д. Д. Шостакович. Тема a_{87} (a), И. С. Бах. Тема c_I (b)
и две метрические интерпретации общей для этих тем ритмоформулы (c)

опорная линия (далее сокращенно: МОЛ) от VI к III ступени. Теме же Шостаковича изначально заданы жесткие условия простого размера $\frac{2}{4}$ и 4-тактового квадрата, уместиться в которые тема не может никак. Она тоже скрыто-двухголосна, но оба голоса движутся — кажется, что параллельно (подобно развертыванию в теме Cis_I), на самом же деле с «запинками», а в результате завершающий тему каданс оказывается октавой ниже первоначально заявленного регистра.

Примечательно, что fuga a_{87} — единственная из трех, законченных в 1934 году, которую Шостакович использовал спустя более полутора десятилетий. Хотя фугами, написанными тогда, как уже упоминалось, автор был решительно недоволен, ля-минорную он почти сразу же немного переработал для очередного оперного замысла, оставшегося нереализованным²³, и в этом виде (но для фортепиано) включил в ор. 87.

Темы фуг в одноименных тональностях из пятых пар малых циклов: E_{87} и e_I . Тональные планы макроциклов основаны на разном интервальном шаге от пары к паре малых циклов (в ХТК — восходящий полутон, в Ор. 87 — восходящая квинта) и на разном тональном соотношении

²³ Описано Ольгой Георгиевной Дигонской [17, с. 49].

мажорного и минорного циклов на смежных нечетной и четной позициях (в ХТК — одноименные тональности, в Ор. 87 — параллельные). Поэтому тональные совпадения возникают только между малыми циклами — мажорными и одноименным минорным в ХТК — в каждой третьей их паре (тоном выше): $C/c_{хтк}$, $D/d_{хтк}$, $E/e_{хтк}$, $Fis/fis_{хтк}$, $As/as_{хтк}$ и $B/b_{хтк}$.

Фуги пятой пары циклов под смежными номерами IX–X, с общим тональным центром E/e , — одноименные, то есть разноладовые; а к их сопоставлению побуждает еще и то, что обе они двухголосные, каждая — единственная в своем омнитональном целом (Пример 7 а, b).



Пример 7. Д. Д. Шостакович. Тема E_{87} (a); И. С. Бах. Тема e_I (b)

В обеих темах налицо скрытое двухголосие: повторяемый выдержанный тон (но не фигурированный, как в теме c_I , а пульсирующий) и МОЛ, и их противоположное соотношение в темах. У Шостаковича выдержанный голос — нижний, первый направлен от него вверх; в баховской теме неподвижный голос — верхний, второй направлен от него вниз. У Шостаковича все произнесения тоники приходятся на сильные и относительно сильные (нечетные) времена, у Баха — на слабейшие (четные). В теме Шостаковича верхний голос поднимается по диатоническим ступеням, у Баха нижний голос спускается по хроматическим ступеням, и оба успевают сделать одинаковое число шагов (только ми-мажорная линия перед вершиной чуть запаздывает).

Темы одной природы

Темы *tuna Cantus Firmus: Fis₈₇* и *E_{II}*. Должанский писал, что в Сборнике Шостаковича «отсутствуют темы типа кантуса фирмуса» [5, с. 215], и сегодня это не требует объяснений. Спустя 9 лет (накануне переиздания книги Должанского) Всеволод Всеволодович Задерацкий заметил, что тема *Fis₈₇* «аскетичностью» звучания и лаконизмом выражения напоминает тему фуги ми мажор из II тома W. Kl. Баха» [18, с. 194]. Лаконизм, сдержанность, отсутствие деталей — свойства, очень часто присущие напевам типа кантус фирмуса, и в ХТК таковы темы *cis_I*, *E_{II}*, *H_{II}*, а также *f_I*, невзирая на хроматическое заполнение почти всего нижнего (квинтового) ладового звена²⁴. В Сборнике Шостаковича единственная тема типа кантус фирмуса — *Fis₈₇*.

Темы *Fis₈₇* и *E_{II}* (Пример 8 а, b) не только умещаются в мажорный тетрачорд, но и сходны интонационно. В обеих IV ступень достигается восходящим скачком от II ступени, так что последующий спуск к III ступени делает весь оборот — по крайней мере, для мажорно-минорно настроенного слуха — опеванием тонической терции. В теме Шостаковича она оказывается к тому же и самым протяженным звуком, что усиливает ее мелодическую значимость.



Пример 8. Д. Д. Шостакович. Тема *Fis₈₇* (a); И. С. Бах. Тема *E_{II}* (b)

Но для Баха такая интерпретация ми-мажорной темы вряд ли была единственной. Скорее всего, он подхватил тему от *Ariadne-Musica* И. К. Ф. Фишера, но мог (должен был) знать ее и по другим воплощениям, хотя бы Й. Я. Фробергера и Й. А. Рейнкена. Сама последовательность восходящих начальных шагов

²⁴ Обычная зона хроматизации звукоряда — верхний тетрачорд. В нем соседствуют неустойчивые VI и VII ступени, а изменение их высоты ведет к образованию вариантов лада. Возможно, именно в этой связи рождается эффект детализации музыкального выражения. Тема же *f_I*, похоже, единственная в инструментальном фуговом наследии Баха, в которой хроматически прорабатывается нижнее — *основное* — звено ладового звукоряда, что воспринимается как существенная характеристика материала.

(трихорд в кварте) соответствует инициумам трех из восьми ладов грегорианики и нацелена на закрепление достигнутой высоты как реперкуссы и мелодической вершины²⁵. Именно это происходит в фуге (тт. 23–26), когда тема распевается в паре стретт (верхние голоса, затем нижние; в *Примере 9* показано горизонтальными скобками), подобно колорированному хоралу: терцовый скачок заполняется, а ритм становится неравномерным.

Естественно, что от темы *EII* связующие нити протягиваются к теме *cisI* — благодаря и общей хоральной природе, и узости их диапазонов. До-диез-минорная тема, еще более сжатая, сгущенно-минорная, с напряженным обрамлением восходящего *saltus duriusculus* оттягивающими вниз малосекундовыми интонациями, резко отличается от диатонически невозмутимой ми-мажорной. Если до-диез-минорная фуга, эпически размахнувшаяся на 115 тактов, образует своего рода инструментальный пассион, то ми-мажорная, с ее напористым, можно сказать, стремительным разворотом стреттных событий²⁶ строится как компактное *Credo* и занимает соответственно гематрии этого слова 43 такта²⁷.

Неудивительно, что фуга *Fis87*, при всей певучести и наивной простоте ее мажорной темы, обнаруживает общие черты с обеими названными фугами Баха. Подобно до-диез-минорной, она развернута чрезвычайно широко (163 т.),

²⁵ Liber usualis N°567. Missæ et Officii pro Dominicis et Festis duplicibus cum canto gregoriano. Romæ; Tornaci: S. Sedis Apostolicæ et S. Rit. Congregationis Typographi, 1904. P. 59–60, 62. На трихорде в кварте основаны инициумы плагального второго (*c–d–f*; реперкусса *f*), автентического третьего и плагального восьмого (*g–a–c*; реперкусса *c*) ладов (Ibid. P. 59–60, 62).

²⁶ В фуге *EII* от стретт свободна только экспозиция (тт. 1–9); зато всю свободную часть (тт. 9–43) можно рассматривать как стреттную фугу меньшего объема, встроенную в бóльшую. Экспозиционный раздел этой меньшей фуги образует цепь стретт, построенная по плану строгой контрэкспозиции (тт. 9–16); на этом же материале строится и мощно разрастается заключительный раздел фуги (тт. 35–43). Подробнее о фугах, построенных по принципу «матрешек», и в частности о фуге *EII*, см. [19].

²⁷ О музыкальной символике, гематрии, цифровых алфавитах и т. п см., например, [20, с. 329–400]. Возможно, в период работы над I томом ХТК Бах интересовался проблемами музыкальной символики и гематрическими расчетами не столь глубоко и серьезно, как в последующие годы. Тем не менее объем фуги *cisI* (115 т.) почти совпадает с гематрией слова *Kruzifix* — *распятие* (изображение): если исходить из натурального латинского цифрового алфавита, гематрия *Kruzifix* составит 117.



Пример 9. И. С. Бах. Фуга *E*_{II}, тт. 23–26: Стретты

пятиголосна и богата удержанными противосложениями²⁸. Тематическая же работа здесь откликается в большей мере на стреттные преобразования в ми-мажорной фуге, разнообразные, в том числе ритмические (уменьшение темы и противопоставление его теме в основном виде в функции кантус фирмуса), а также удвоения²⁹. Фугу *Fis*₈₇ венчает 57-тактовый заключительный раздел с тремя двойными стреттными проведениями на тему в основном виде и в уменьшении, встроенными в арку из двух фактурно самых рельефных, ритмически самых пластичных и притом самых затаенно-тихих проводений темы: в удвоении и с замедлением, а на второй раз — при окончании фуги — поддержанной стреттно.

Распевные (хоральные и песенные) темы: *C*₈₇ и *1fis*_{II}. На сей раз сопоставление тем не связано ни с тональностями фуг, ни с их

²⁸ Два удержанных противосложения в среднем и отчасти в заключительном (до т. 94) разделах фуги *cis*_I так ярко контрастируют теме, что их зачастую принимают за вторую и третью темы (хотя они не имеют ни собственных экспозиций, ни совместной). В фуге *Fis*₈₇ пять удержанных противосложений (неконтрастных — тем более в условиях простого размера $\frac{3}{4}$ и скромной шкалы длительностей) сгруппированы в два комплекта: либо первые три (третье — ритмически заостренный и растянутый вариант темы), либо все без третьего.

²⁹ Темпо-ритмические преобразования темы у Баха очень редки, а Шостакович использует их чаще других и в разных ситуациях, в том числе в стреттах, — прежде всего в пропорциональных канонах (фуги *H-*, *Fis-Des-dur*, *c-moll*), добавляя к ним разного рода особые технические задания, например, фактурные (в фуге *Des-dur*) или масштабно-синтаксические (в фуге *As-dur*). Стретты с противопоставлением темы в уменьшении теме в основном виде как кантус фирмусу обнаруживают специфическое выразительно-смысловое родство фуг *Fis*₈₇ и *E*_{II}.

положением в макроциклах, ни с интонационным сходством или различием самих тем C_{87} и $^1fis_{II}$ (Пример 10 а, б)³⁰. На передний план здесь выступает параметр, чрезвычайно показательный для сравнения музыкального материала Шостаковича и Баха: поведение ступеней лада.



Пример 10. Д. Д. Шостакович. Тема C_{87} (а);
И. С. Бах. Первая тема fis_{II} (б)

Обе темы скрыто-трехголосны; основные мелодические события связаны с МОЛ и разворачиваются в центральной зоне звукоряда, рамку которого образуют I и VIII ступени. И оба компонента тем (как их тоники, так и МОЛ) функционируют противоположным образом.

Тема Шостаковича начинается ходом с затакта от тоники к V ступени, растянутой на полтора такта; этот мотив сразу же повторяется, притом V ступень распеваётся. Далее показывается верхняя тоника, и от нее мелодия тоже шагает к доминанте; но теперь тема уже настроена на движение, МОЛ начинает спуск, и после очередного касания тоники дойдет до каданса на III ступени. Все четыре появления тоники метроритмически идентичны, а в функциональном отношении — попарно-противоположны: нижняя тоника побуждает к движению вверх, к распеву, верхняя же его притормаживает и сворачивает.

Баховскую тему открывает спуск по тонам трезвучия от квинты к prime — обе приходятся на слабейшие времена, от первой берет начало МОЛ,

³⁰ Обозначения тактового размера $\frac{4}{4}$ (в фугах *e-*, *b-* и *c-moll*) заменены на **c**, а $\frac{3}{2}$ (в фугах *C-*, *A-* и *F-dur*) — на **ф**. Отказ от авторских обозначений **c** и **ф** в замечательном, тщательно выверенном Новом собрании сочинений представляется принципиально некорректным: эти обозначения — несомненное свидетельство глубинной связи Op. 87 с лейпцигскими впечатлениями и творческим энтузиазмом Шостаковича.

от второй — диалог тоник. МОЛ от VI до I ступени движется широко и привольно, распевая поочередно плавно и скачками каждую ступень: плавно — фигурированно разрешая задержания-синкопы, скачками — отталкиваясь от тоники то снизу, то сверху. Каждое прикосновение к тонике рождает новую фазу развертывания мелодии.

По мере движения размах скачков уменьшается, но главное видится в другом. Время между появлениями тоники, по-прежнему на слабейших долях, тоже плавно сокращается: от первого взятия внизу до второго вверх — 4 четвертные, от него до третьего, снова внизу — 3 и до завершающего тему — 2. Это почти незаметное, но подспудно ощущаемое регулярное сжатие получает сначала частичный выход в сокращениях и модуляционных изгибах темы (в тт. 12–14 — вступление в *A-dur* и незавершенный поворот в *cis-moll*), а затем упрощенное и укороченное проведение, модулирующее из *cis-* в *fis-moll* (тт. 14–16). Но в т. 20 появляется вторая тема (см. выше *Пример 3 b*) — энергичная, прямолинейная, краткая и — незавершенная. Подобно развернувшейся мощной пружине, она стреттно излагается настигающими друг друга голосами, беспрепятственно, продолжая секвенцию, перемещается из экспозиции в свободную часть (*fis-h-e-A*), где, наконец, обретет каданс (тт. 23–25), соединится с первой темой (тт. 28–31) и подготовит вступление третьей (т. 36).

Глубинные интонационные связи

Между темами Ор. 87 и ХТК, наделенными совершенно различными признаками жанра и чертами характера, не говоря уже о тактовых размерах, можно найти скрытое сходство и даже родство. Такого рода близость порождается сугубо внутренними, чисто конструктивными импульсами, формирующими не самоё мелодию во всей ее живой конкретности, а общие направления ее движения, можно сказать, ее *мелотип*.

Темы *g87* и *D1* (Пример 11 а, b)

Первая половина элегичной, как бы вальсирующей соль-минорной темы Шостаковича — короткий крутой подъем и долгое, замедленное возвращение — удивительным образом почти точно совпадает с баховской темой *D1*. Ее стремительный взлет-тирата и парящий спуск — это, по словам Ванды Ландовской, «блестящая и шутливая *ouverture à la française!* Исполняя ее, необходимо, согласно французской традиции того времени, специально подчеркнуть остроту



Пример 11. Д. Д. Шостакович. Тема g_{87} (a); И. С. Бах. Тема D_I (b)

ее пунктирного ритма» [21, с. 176]. Г. Бесселер, говоря о сходстве ре-мажорной фуги с французской увертюрой, отмечает особую роль начальной тираты, придающей теме «ричеркарный» характер:

...в фуге D-dur (BWV850) из «Хорошо темперированного клавира» он [Бах] следует образцу французской увертюры. Ее основной ритм из пунктированных восьмых дополнен контрастирующей фигурой из 32-х, так что следует говорить о характерной «ричеркарной теме» [22, с. 93].

Общие составляющие инициальных фрагментов в обеих темах — их самые интонационно активные элементы. В баховской именно тирата разрабатывается в интермедиях: в них неоднократно и с чередующимися вертикальными перестановками возникает напряженный неполифонический диалог между полной тиратой и ее второй половиной в увеличении и с «единогласной» поддержкой средних голосов. А в теме Шостаковича именно первоначальный распев тоники вызывает имитационные отклики голосов уже в экспозиции (см. т. 15), и вся тематическая работа в фуге, как кажется, устремлена к построению полной многоголосной стретты, что так и остается невыполненным.

Темы H_I , E_I и F_{87} (Пример 12 a, b, c)

Комбинация из двух кварт, прямая или зигзагообразно изломанная, лежит в основе тем F_{87} , B_{87} и f_{87} . У Баха подобные конструкции в плавном движении, но сохраняющие метрические позиции опорных тонов, встречаются и в инициальных фрагментах, и в развертываниях (а секвенция из квартовых шагов нередко настроена на их рельефный показ — как, например, в темах C_I , A_I и g_{III}). В приводимой здесь теме H_I пробег по опорам стартует от окончания

мотива, который в ответе будет изменен³¹. В теме E_I развертывание представляет собой заполнение и завершение секвенции из кварт.



Пример 12. И. С. Бах. Темы H_I (a) и E_I (b);
Д. Д. Шостакович. Начало темы F_{87} (c)

Темы D_{87} , C_{II} и dis_{II} (Пример 13 a, b, c)

В основе многих тем ХТК лежит тоническая квинта с вспомогательной VI ступенью. Собственно, традиционное требование начинать тему фуги с I либо V ступени и необходимость четко выявить основную тональность обеспечивают присутствие тонической квинты и ее опевания во множестве тем — в самом разном порядке и в бесчисленных комбинациях.

Думается, приведенный пример убедительно показывает, насколько широк может быть спектр темповых, жанровых, эмоциональных интерпретаций данной мелодической идеи. И это естественно: барочный норматив поддерживался приемами экономного мелодического голосоведения:

Высочайшая степень определенности и логической связности достигается Бахом уже в самом начале темы путем немедленного выявления *тональности*, а следом и лада.

³¹ Напомним: тема H_I тонального ответа не требует, но Бах построил тональный ответ на нее, выделив в качестве «доминантового мотива» 2–5-й звуки и опустив их на секунду. Примечательно, что в Прелюдии, фуге и аллегро *in Es* BWV 998 (BWV3, S. 567) на тему того же рисунка, но в ровном движении восьмыми и заканчивающуюся на первой доле 2-го такта, сделан такой же тональный ответ.



Пример 13. И. С. Бах. Темы C_{II} (a) и dis_I (c);
Д. Д. Шостакович. Тема D_{87} (b)

Поэтому (можно сказать, для этого) подавляющее большинство рассматриваемых тем (примерно две трети) начинается с тоники, сразу устанавливающей тональный центр. <...>

Поэтому, если тема начинается с доминанты, то для тональной ясности в дальнейшем движении необходимо показать, что это именно доминанта, а не тоника. Бах делает это немедленно, различными способами. Наиболее удобным для этой цели звуком, следующим за начальной доминантой, является IV ступень. <...> Другим способом является задевание VI ступени в миноре. <...> То же (задевание VI ступени) возможно и в мажоре, но недостаточно, <...>. Поэтому в мажоре Бах тотчас за VI задевает и IV ступень во всех таких случаях без исключения³² (курсивом в цитате заменена печать прописными буквами. — К. Ю.).

О том же, но в аспекте выразительного эффекта и в связи именно с темами фуг Шостаковича — пишет Задерацкий:

Излюбленная интонация, часто лежащая в основу лирических мелодий Шостаковича, — квинтовый ход от доминанты к тонике (или наоборот) при условии мелодического опевания доминанты секстой лада. Такой мелодический оборот звучит напряженно и скорбно в миноре, а в мажоре он рождает ясный, светлый и спокойный образ. Эту характерную попевку можно встретить у Шостаковича в тематизме не только прелюдий и фуг, но и многих других произведений [18, с. 187].

³² Должанский А. Н. О некоторых композиционных особенностях инструментальных фуг Баха. С. 23–24.

* * *

Впечатляюще яркие, а также скрытые конструктивные интонационно-мелодические связи, сходство и контраст между темами фуг Op. 87 и двух томов ХТК, о которых идет здесь речь, обращают на себя внимание и слушателей, и исполнителей, и учёных в первую очередь. Однако при всей убедительности и несомненности историко-стилевых и языковых различий между фугами Шостаковича и Баха, на вопрос о хотя бы одной — пусть узкой, но конкретной, собственно технической — сфере порождения подобного рода отличий такое исследование ответа не дает. Причиной этого положения можно считать, во-первых, принадлежность фуговых тем во всех трех макроциклах к единой многовековой традиции построения фуги. Во-вторых, важную роль в подобной ситуации, вероятно, играют привычные настройки анализа на тонально-гармоническое слышание и осознание музыки XVIII–XX столетий.

Думается, следует направить поиск в иное русло, культурно-исторически и слухово более широкое, менее предсказуемое. Во второй части работы будут рассмотрены главным образом ладо-звукорядные свойства фуговых тем — естественно, прежде всего Шостаковича, поскольку ладовая составляющая выражена в его полифонии значительно сильнее, нежели в полифонии Баха.

Список литературы

1. Южак К. И. Об эволюции художественного смысла полифонической композиции // Южак К. И. Полифония и контрапункт. Вопросы методологии, истории, теории. СПб.: б. и., 2006. Кн. 2. С. 34–47.
2. 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. С. 217–222.
3. Гирфанова М. Е. Дидактическая фуга по И. С. Баху // Проблемы и методы изучения старинной музыки: сб. статей по материалам междунар. конф. 4–5 декабря 2014 года. СПб.: Скифия-принт, 2019. С. 106–124.

4. Южак К. И. О тематической работе в трех фугах Иоганна Себастьяна Баха // Opera musicologica. 2024. Т. 16, № 4. С. 106–129. <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.006>
5. Должанский А. Н. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. 2-е изд., испр. Л.: Советский композитор, 1970.
6. Гервер Л. Л. Описание рукописных источников // Д. Д. Шостакович. Новое собрание сочинений. М.: DSCH, 2015. Т. 113. 24 прелюдии и фуги соч. 87. С. 283–318.
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. Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения. М.: Музыка, 1967.
9. Чугаев А. Г. Особенности строения клавирных фуг Баха. М.: Музыка, 1975.
10. Милка А. П. Малые имитационные формы (К вопросу о генезисе и природе фуги) // Александр Наумович Должанский: сборник статей к 100-летию со дня рождения / предисловие и комментарии к статьям К. И. Южак. СПб.: б. и., 2008. С. 197–225.
11. Домбровская О. В. Две страницы из ежедневника Шостаковича // Дмитрий Шостакович: исследования и материалы. М.: DSCH, 2005. Вып. 1. С. 67–89.
12. Должанский А. Н. Из наблюдений над стилем Шостаковича (разрозненные реплики) // Должанский А. Н. Избранные статьи. Л.: Музыка, 1973. С. 76–86.
13. Уилсон Э. Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками. СПб.: Композитор, 2006.
14. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004.
15. Бочаров Ю. С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. М.: Московская консерватория, 2016.
16. Янкус А. И. Прелюдия И. С. Баха, фуга В. А. Моцарта и полифонический цикл *Прелюдия и фуга G-dur* в рукописи Н. А. Римского-Корсакова (1897 г.) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2025. Т. 15, № 4. С. 484–517.

17. Дигонская О. Г. Шостакович в середине 1930-х: оперные планы и воплощения. Об атрибуции неизвестного автографа // Музыкальная академия. 2007. № 1. С. 48–60.

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

19. Южак К. И. О примечательной композиционной разновидности фуг в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. Т. 8, № 1. С. 17–36. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.102>

20. Милка А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха. К реконструкции и интерпретации. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2009.

21. Ландовска В. О музыке / пер. с англ.; послесловие, коммент. А. Е. Майкапара. М.: Радуга, 1991.

22. Бесселер Г. Бах как новатор // Избранные статьи музыковедов Германской Демократической Республики / сост. Н. Нотович. М.: Музгиз, 1960. С. 70–126.

References

1. Yuzhak, K. I. (2006). Ob evolutsii khudozhestvennogo smysla polifonicheskoi kompositsii [On the evolution of the artistic meaning of polyphonic composition]. In K. I. Yuzhak. *Polifoniya i kontrapunkt: Voprosy metodologii, istorii, teorii* [Polyphony and counterpoint: Issues of methodology, history, theory] (In 2 books, Book 2, pp. 34–47). Tipografiya “Sudarynya” (In Russ.).

2. 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 creation 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.).

3. Girfanova, M. E. (2019). Didakticheskaya fuga po I. S. Bakhu [Didactic Fugue after J. S. Bach]. In *Problemy i metody izucheniya starinnoj muzyki* [Problems and methods of studying early music]: *Proceedings of the International Conference December 4–5, 2014* (pp. 106–124). Skifiya-print. (In Russ.).

4. Yuzhak, K. I. (2024). On the thematic work in three fugues by Johann Sebastian Bach. *Opera musicologica*, 16(4), 106–129. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.006>
5. Dolzhanskii, A. N. (1970). *24 prelyudii i fugi D. Shostakovicha* [24 Preludes and Fugues by D. Shostakovich]. Sovetskij kompozitor – Leningrad. (In Russ.).
6. Gerver, L. L. (2015). Opisanie rukopisnykh istochnikov [Description of manuscript sources]. In V. Ekimovsky (Ed.), *Dmitri Shostakovich. New Collected Works. Vol. 113: 24 Preludes and Fugues op. 87* (pp. 283–318). DSCH. (In Russ.).
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. Milshtein, Ya. I. (1967). *Khorosho temperirovannyi klavir I. S. Bakha i osobennosti ego ispolneniya* [The Well-Tempered Clavier of J. S. Bach and its performance characteristics]. Muzyka. (In Russ.).
9. Chugaev, A. G. (1975). *Osobennosti stroeniya klavirnykh fug Bakha* [Structural features of Bach's keyboard fugues]. Muzyka. (In Russ.).
10. Milka, A. P. (2008). Malye imitatsionnye formy (K voprosu o genezise i prirode fugi) [Small imitative forms (On the question of the genesis and nature of the fugue)]. In K. I. Yuzhak (Ed.), *Aleksandr Naumovich Dolzhanskij. Sbornik statej k 100-letiyu so dnya rozhdeniya* [Alexander Naumovich Dolzhansky: Collection of articles for the 100th anniversary of his birth] (pp. 197–225). Soyuz kompozitorov Sankt-Peterburga. (In Russ.).
11. Dombrovskaya, O. V. (2005). Dve stranitsy iz ezhenedel'nika Shostakovicha [Two pages from Shostakovich's diary]. In *Dmitrii Shostakovich: Issledovaniya i materialy* [Dmitri Shostakovich: Research and materials] (Issue 1, pp. 67–89). DSCH. (In Russ.).
12. Dolzhansky, A. N. (1973). Iz nablyudenii nad stilem Shostakovicha (razroznennye repliki) [From observations on Shostakovich's style (scattered remarks)]. In A. N. Dolzhansky *Izbrannye stat'i* [A. N. Dolzhansky *Selected articles*] (pp. 76–86). Muzyka. (In Russ.).
13. Wilson, E. (1994). *Shostakovich: A life remembered*. Princeton University Press.
14. Hakobian, L. O. (2004). *Dmitrii Shostakovich: Opyt fenomenologii tvorchestva* [Dmitri Shostakovich: An experience with the phenomenology of creativity]. Dmitri Bulanin. (In Russ.).

15. Bocharov, Yu. S. (2016). *Zhanry instrumental'noi muzyki epokhi barokko* [Genres of instrumental music of the Baroque era]. Moscow Conservatory. (In Russ.).

16. Yankus, A. I. (2025). Prelude by Johann Sebastian Bach, fugue by Wolfgang Amadeus Mozart and the polyphonic cycle *Prelude and Fugue in G major* in the manuscript by Nikolay A. Rimsky-Korsakov (1897). *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, 15(4), 484–517. (In Russ.).
<https://artsjournal.spbu.ru/article/view/18423>

17. Digonskaya, O. G. (2007). Shostakovich v seredine 1930-kh: opernye plany i voploshcheniya. Ob atributsii neizvestnogo avtografa [Shostakovich in the mid-1930s: operatic plans and realizations. On the attribution of an unknown autograph]. *Music Academy*, (1), 48–60. (In Russ.).

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

19. Yuzhak, K. I. (2018). Concerning the notable compositional kind of fugues in Bach's *Well Tempered Clavier*. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, 8(1), 17–36. (In Russ.).
<https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.102>

20. Milka, A. P. (2009). „Iskusstvo fugi“ I. S. Bakha. *K rekonstruktsii i interpretatsii* [J. S. Bach's *Die Kunst der Fuge*. Towards reconstruction and interpretation]. Kompozitor • Sankt-Peterburg Publ. (In Russ.).

21. Landowska, W. (1964). *Landowska on music*. Stein and Day.

22. Bessler, H. (1955). Bach als Wegbereiter. *Archiv für Musikwissenschaft*, 12(1), 1–39. <https://doi.org/10.2307/929761>

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 04.03.2026;
одобрена после рецензирования 19.05.2026;
принята к публикации 10.06.2026.

The article was submitted 04.03.2026;
approved after reviewing 19.05.2026;
accepted for publication 10.06.2026.