

ОБЛАСТНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
СРЕДНЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ТАГАНРОГСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОЛЛЕДЖ»



**С. В. Надлер**

---

**ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ МИР  
ДМИТРИЯ ШОСТАКОВИЧА**

**Под общей редакцией  
Ф.М. Софронова**

Рекомендовано Государственным учреждением  
Ростовской области «Областной учебно-методический центр  
по образовательным учреждениям культуры и искусства»

**Книга 3**

Ростов-на-Дону  
2010

ББК 74.268.53

Н17

Печатается по решению Областного учебно-методического центра

Рецензенты:

- В.П. Васильева*, директор Областного учебно-методического центра Ростовской области;  
*Ю.В. Фролова*, кандидат искусствоведения, преподаватель Таганрогского музыкального колледжа;  
*В.В. Тропп*, кандидат искусствоведения, директор мемориального музея-квартиры Е.Ф. Гнесиной при РАМ им. Гнесиных

Под общей редакцией

- Ф.М. Софронова*, кандидата искусствоведения, старшего преподавателя Московской государственной консерватории

Надлер, С. В.

- Н17** Полифонический мир Дмитрия Шостаковича : дополнительное учебное пособие для студентов специализированных музыкальных учебных заведений [Текст] : научное издание : в 4-х кн. Кн. 3 / С.В. Надлер; под общ. ред. Ф.М. Софронова. – Ростов н/Д.: изд-во РО ИПК и ПРО, 2010. – 240 с.

**ISBN 978-5-7212-0451-7**

Монография представляет собой исследование полифонического языка музыки Д. Шостаковича в его последовательных видоизменениях в разные периоды творчества. Помимо классической полифонической техники, в монографии рассматривается ряд явлений и приёмов индивидуальной поэтики, порождающих уникальную многослойность музыки Шостаковича и способствующих созданию особого рода полифонии, не имеющего аналогов в музыке 1-й половины XX века.

Книга предназначена для профессиональных музыкантов, студентов специализированных музыкальных учебных заведений, а также для читателей, углублённо занимающихся изучением стиля сочинений Шостаковича.

© Надлер С.В., 2010.



# СОДЕРЖАНИЕ

## ГЛАВА 3. КАДЕНЦИЯ.

«Дневниковые» сочинения Шостаковича .....	5
«Метасимфония» .....	5
Трагедия обретения формы .....	7
<b>Модификация полифонической манеры в дневниковый период .....</b>	<b>8</b>
<i>Хоральный аккорд как «единица» полифонии. Драматизация гармонии. Фактурно-гармоническая мозаика.</i>	
<b>Инструментальный театр дневниковых сочинений .....</b>	<b>11</b>
<i>Театр полифонической техники в дневниковый период. Семантика фуги в дневниковый период.</i>	
<b>«Барочность-концертантность-многотемность- полифоничность» дневникового периода .....</b>	<b>22</b>
<i>Дневниковая инвенционность камерных сочинений.</i>	
<b>Стилевые константы дневникового периода .....</b>	<b>27</b>
<i>Некоторые примечания к таблицам приложения к 3-й главе. «Ходжа- насретдиновское» антимногоголосие. Особая механистичность метро- ритма. Постепенная «смена курса» полифонии с импровизации на конст- рукцию. Контрапункт средств выразительности и контрапункт на- строений. Корреспондирование и языковой диалог средств выразитель- ности. Линейная форма. Усталость стиля. Приметы позднего стиля.</i>	
<b>Приложения к 3-й главе .....</b>	<b>35</b>

<b>ГЛАВА 3а.</b>	
<b>РЕПРИЗА. Ор. 87 .....</b>	<b>127</b>
<b>Фуги ор. 87 как «переосмысление» .....</b>	<b>128</b>
<i>Разница в сравнении фуг Баха и Шостаковича по риторическому смыслу фуги, проведению темы, по композиции фуги, эстетике средств выразительности, по «событиям» фуги.</i>	
<b>Классификация фуг ор. 87 .....</b>	<b>129</b>
<i>Фуга-нарратив. Фуга-контрапункт. Фуга-конструкт. Фуга-кристалл. Фуга-цветок. Фуга-микст.</i>	
<b>Стилевые константы в цикле ор. 87 .....</b>	<b>130</b>
<b>Оркестровая эскизность ор. 87.....</b>	<b>131</b>
<i>Конструкт как эстетическое противоречие.</i>	
<b>Ш.-аккордика цикла .....</b>	<b>132</b>
<b>Цикл ор. 87 – картина мира .....</b>	<b>133</b>
<b>Приложения к главе 3а .....</b>	<b>134</b>

## ГЛАВА III • КАДЕНЦИЯ



# “ДНЕВНИКОВЫЕ” СОЧИНЕНИЯ ШОСТАКОВИЧА

Монохромное ограничение тембром четырёх струнных инструментов... и полный фантазии прорыв на новую структурную и звуковую территории.

*К. Нимеллер [95, с. 22]*

(о первом квартете) ... крайние голоса обрамляют пару средних – создаётся впечатление, что функции их ограничиваются лишь гармоническим и метрическим заполнением. Между тем, развитие этой пары средних голосов обнаруживает редкостную непредсказуемость, склонность к неожиданным сдвигам и, таким образом, к выходу за пределы предписанной им роли. Временами... почти возникает ощущение, что ход развития средних голосов не обусловлен крайними, а наоборот – крайние голоса как бы получают импульс от коварного своеволия средних.

*П. Кан [62, с. 410-411]*

Череду волшебных страниц камерной музыки Шостаковича открыла виолончельная соната – чудесный дивертисмент с «магическим ощущением жанра», подготовленный к своему «стилевому» появлению на свет совершенно неожиданным образом. Таков внезапно сложившийся стиль среднего периода у 28-летнего мастера. Может быть, это

самое чудесное явление в его музыке: камерные, «дневниковые» сочинения с регенеративной техникой и полифонией «феникс» (*словно постоянно возрождающейся из пепла*), порождающей то тут, то там сонатно-фугированные островки – территорию смешанной формы с мгновенными переключениями из одного в другое.

Такова, например, 1-я часть 2-го трио: гениально энергетически заряженная смешанная форма с признаками фугато, вариационности, сонатной разработочности; правда, признаки эти проявлены не в импровизационном порядке, как у раннего Шостаковича, а в несколько линейном, «разложенном по полочкам», в упорядоченном виде) со стилистическими модуляциями, во многом напоминающими именно стилистические модуляции Мусоргского.

Напомним, что в финале 2-го трио течение музыки ещё более «неприкрыто» симфонизируется. Здесь и тональная модуляция, и гетерофонические хроматизмы фортепиано, и (с девятого такта ц. 75, например) появляется разработочный мотивный контрапункт линии фортепиано на сегмент T1 и T4 у струнных. Стало быть, активизируются полифонические приёмы; причём это происходит по логике если и сонатной, то с большой долей «формопорождающего» контрапунктирования.

Пожалуй, как нигде, в технике камерных сочинений Шостаковича в диалоге средств выразительности предстаёт его бессловесная самооценка: своей отточенной техникой «дневниковых» сочинений он поверяет и язык симфоний, словно «сравнивая» одну сферу с другой по её возможностям нарратива...

Поиск «дневниковых» средств выражения в музыке Шостаковича происходит постоянно и напряжённо. Таков Квинтет – *путь от* симфонии к камерной музыке. *Размах* образов в нём – «ещё» симфонический, а состав «уже» камерный. Ещё нет той *потаённости* струнных, которую Шостакович чуть позже найдёт в квартетах. А сейчас словно поиск этой тайны: в высокорегистровой гетерофонии, флажолетных длениях...

Возможно, именно из-за этого «феникс-качества» техники при слушании камерной музыки Шостаковича 30-х -50-х годов особенно часто возникает то ощущение, о котором мы говорили ранее: это ощущение некоего единого произведения, метасимфонии, которая повторяется или даже звучит своего рода двадцать пятым кадром.

На наш взгляд, есть несколько *узнаваемых* типов музыки, из которых складывается эта метасимфония. К ним относятся, например, мексика, песня-монолог, бурлеска, умиротворяюще-оживлённый финал.

Особая страница этой метамузыки – сочинения для составов с участием нескольких струнных инструментов.



## Трагедия обретения формы

*Полифоническая полемика раннего Шостаковича*, с её дразнящим скептицизмом осмысления каждого приёма, в средний период если не вполне уходит из его сочинений, то, во всяком случае, уступает первый план иному сюжету.

На наш взгляд, сюжет камерных сочинений Шостаковича среднего периода вполне поддаётся вербализации. Применительно к нашей вер-

сии «полифонической биографии» музыки Шостаковича, это – **трагедия обретения формы**.

Переход в сочинениях Шостаковича от импровизационности формы к её предопределённости весьма интересен и хронологически показателен.

Вкратце повторим ранее высказанную мысль о «пути» сочинений Шостаковича. В ранний период «мысль композиции» Шостаковича словно блуждает в глубине, постоянно видоизменяясь в своём последовании. Следующий этап после этого «блуждания в глубине» – обретение формы, которая предполагается её собственными элементами. В свою очередь, средний период – это, в пределе, **«плен законченной формы»**, которая мало-помалу, лишаясь избытка внутренней энергии, начинает становиться одинокой и утрачивающей смысл; такова усталость стиля 50-х годов. Наконец, та же звуковая мысль в гневе и отчаянии стремится походить на своё убежище-форму, как это происходит в поздний период, чтобы напоследок «уйти» из формы в небытие, в вечность; таков прощальный, пятнадцатый квартал...



## **Модификация полифонической манеры в «дневниковый» период**

В дневниковой полифонии Шостаковича проявилась особая модификация его полифонической манеры.

«Сохранность», спрятанность техники свойственна камерному письму Шостаковича в высшей степени. К. Нимелер, напомним, пишет о тайно полифоническом складе начала 1-го квартета при внешней гомофонности этой фактуры [95]. Свойства техники, как «несущей сообщения» в камерной музыке Шостаковича, представлены подробно и интригующе. В начальных тактах 1-го квартета, о котором идёт речь, мы получаем очень важное полифоническое сообщение.

Подобные наблюдения сделала музыковед И. Николайчук в аналитическом этюде о прелюдии С-dur ор. 87 (рукопись). Исследователь замечает, что в ор. 87 прелюдия до мажор, открывающая весь цикл, имеет фактуру хорала со скрытым контрапунктированием выразительных голосовых линий.

В этом угадывается своего рода звуковая декларация: **ЕДИНИЦЕЙ ПОЛИФОНИИ СТАНОВИТСЯ** теперь не контрапунктический конструкт, как в ранний период; не одnogолосная тема, как в среднем периоде симфоний, а **ХОРАЛЬНЫЙ АККОРД**.

Любопытна 1-я часть 2-го квартета.

В ц. 10 – производное соединение ц. 9 в двойном контрапункте. Интересно, что, хотя здесь полифония играет откровенно конструктивную роль, она вместе с этим производит сонористический эффект. Всё звучит весьма контрапунктично, с полифоническими пятнами-всплесками:

В ц. 13 возникает контрапункт тематически значимой линии виолончели на мотиве секвенции из ц. 4 и 0, пританцовываниях и заиканиях из этих же цифр. Хотя вообще пританцовывания и заикания пошли из ц. 0 (разложение линии по голосам) и параимитационной фактуры всего состава.

Здесь нужно заметить, что эта полифонизированная ткань весьма напряжена именно гармонически. И обращает на себя внимание то, что полифония начинает «ставить здесь главной целью» не временной нарратив, как ранее, а **ДРАМАТИЗАЦИЮ АККОРДА, ГАРМОНИИ**.

В музыкальном языке Шостаковича имеется ещё одна особенность, которая отличает его камерные сочинения от симфонических, и связана с фактурой, вертикалью. Мы называем это свойство-явление **ФАКТУРНО-ГАРМОНИЧЕСКОЙ МОЗАИКОЙ** и уже имели случай опубликовать об этом свойстве небольшую статью [88].

В этом отношении особого внимания заслуживает 2-й квартет – сочинение, просто уникальное по своей мозаичной фактуре, которая словно бы демонстрирует весь спектр возможностей и мастерства. Контрапунктические фрагменты чередуются здесь один с другим (и с более прозрачными видами фактуры) с какой-то исступлённой методической мерностью. Ш.-аккордика в квартете «подаётся» не в виде «столбов», а в виде крошечных полифонических конструкторов, что выявляет саму природу Ш.-аккордики. Интересно, что, наряду с фактурно-гармонической мозаикой, камерной музыке Шостаковича естественным образом свойственна и стилистическая (по нашему ощущению, более простая) мозаика.

Так, и 2-му квартету не чужда некоторая стилизованная театрализация. Она сказывается в «простых» началах каждой из частей и являет себя частью композиторского артистизма, «актёрства».

Шостакович словно демонстрирует своё перо в предлагаемых стилистических обстоятельствах.

А в 3-й части 1-го скрипичного концерта (напомним, что это пассакалья) в ц. 70, в вар. 1 добавляется хоральная ТЗ:

Пример 68

В этом, на наш взгляд, опять-таки проявляется стилевая мозаичность аккордики, идущая во многом от Мусоргского.

Стилевая мозаичность может быть связана с самыми разными авторскими стилями: это могут быть и «мусоргизмы», и «шнитковизмы» (этим телеологическим обозначением мы рискнули наименовать целый ряд созвучий, например 8-го квартета).

Именно фактурная и гармоничная мозаичность, с её удивительно постоянной метrorитмически регулярной сменяемостью видов фактуры в этой мозаике, становится важным драматургически-нарративным приёмом «дневникового» Шостаковича и шире – одной из главных примет его камерного мышления и письма.

Образцы **фактурно-гармонической мозаики** «дневниковых» сочинений Шостаковича можно найти в одноимённой таблице в приложении к 3-й главе.

## Инструментальный театр «дневниковых» сочинений

В камерной музыке Шостаковича приобретают особое, акцентированное значение явления полифонического театра, прослеженные нами ещё с раннего периода сочинений.

**ТЕАТР ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ ТЕХНИКИ «ДНЕВНИКОВОГО ПЕРИОДА**, как и театр средств выразительности в целом, необычайно богат. Шостакович слишком многое смог зафиксировать в нотах, осмысливая звуковые конструкции на уровне тем – идей – персонажей. В остро выразительном дневниковом нарративе ясно прочитывается и философия его полифонии, включающая в себя весь спектр оценок происходящего: от скептицизма **антиприёма** до **невербальных слов-пророчеств**.

Приведём несколько описаний наиболее выразительных образцов «говорящего приёма» в камерной музыке.

Так, финал 2-го трио являет собой более буквальное воплощение пророчества первой части с наплывами тем и разнотемностью контрапунктов.

Вряд ли может быть явственнее исступлённая задыхающаяся медитация этого финала...

А в 1-й части солнечного 1-го квартета контрапункт в ц. 5, когда скрипка меняется ролями с виолончелью, напротив являет собой светлую, радужную игру приёмом: контрапункт, не создающий сложностей. И здесь как нельзя яснее сказывается полифоническая философская ирония: «приём есть не более, чем приём как таковой»:

### Пример 69

The musical score for Example 69 consists of four staves. The top staff (Violin I) begins with a measure marked with a circled '4' and contains notes with a *pp* dynamic. The second staff (Violin II) also starts with *pp*. The third staff (Cello/Double Bass) includes the instruction *sul C* and *pp sempre*. The bottom staff (Bassoon/Clarinet) features *gliss.* markings and *(senza cresc.)* instructions. The score illustrates the 'receiving' technique through overlapping polyphonic lines.

Интересно, что в 3-й части 1-го квартета (5-7 такты ц. 28) изгибы линий первой скрипки весьма напоминают 7-9 такты ц. 1 и первой части, только не в медленном, а в стремительном движении. В этой детали есть намёк на некую каденцию, парфраз. Примечательно и поведение второй скрипки. Когда первая скрипка вступила с подголоском-эллипсисом, вторая, подумав (с т. 7 ц. 28), начинает имитировать мотив первой из начала цифры.

Ибо всё же она – не «прима», а «всего лишь» вторая скрипка. Такое подсознательно ролевое поведение голосов – далеко не единичный случай в музыке Шостаковича. Это явление было зафиксировано нами, в числе других сочинений, в фуге а-молл ор. 87 и описано в статье (90).

Сложнейший театр средств выразительности явлен в 1-й части 2-го квартета.

В ц. 11 альт, словно «заикаясь» шестнадцатыми, ведёт в линейном схождении мотивы Т3, а затем Т2. В это же время первая скрипка цитирует материал секвенции на мотиве Т1 из ц. 4 и 0. За 4 т. перед ц. 15 возникает яркая точка полифонического напряжения. В ц. 16 всё внимание слушателя занимает полифоно-гармоническая остиная кульминация безвыходного кошмара-лабиринта с солирующим канонном виолончели и альты на заиканиях и секвенции и причитаниях гетерофонии скрипок на Т3. А в т. 6 ц. 18 явлена кульминация мелодии, гармонии, полифонии со вступлением Т2 виолончели, линейного схождения мотивов Т1 и Т2 скрипок, извилистого анабазиса альты. Следовательно, фрагмент этот полифонически сосредоточил в себе основной материал тем части. Граница ц. 28 отмечена тем, что возникает ещё одна точка полифоно-гармонического напряжения, а также кода на Т1 у первой

скрипки. Подобную точку контрапунктического напряжения слух отмечает и в ц. 29 (с т. 4).

В 5-й части 3-го квартета (в ц. 95 – Т1 у первой скрипки) общая линейность ткани и линейное проведение темы по голосам в режиме фугато полифонизирует форму:

## Пример 70

Весьма выразительный её момент наступает на границе ц. 105: морок, порождаемый разнотемностью виолончели и гетерофонии остальных струнных, и хоральность:

## Пример 70а

106

*ff* *f non troppo*

*ff* *f non troppo*

*sola*

*ff espress. molto*

В ц. 106 (кульминарование) привлекает внимание слушателя полифоническая плотность нарратива, канон Т1 альты и виолончели. А с т.2 ц. 107 возникает интересная каноническая арка с ц. 106: канон альты и виолончели на Т-вариаций из третьей части. Чуть позже, к концу цифры, обе линии сходятся в октавный унисон; с точки зрения аффекта здесь – исступление. Довершает эту выразительную картину полифонического театра Т.3 ц 108, где прослеживается выразительный контрапункт линий.

В 3-й части 4-го квартета (в ц. 53) различим интересный контрапункт – эллипсис.

Т2 здесь сначала унисонная, но потом на неё накладывается выразительный голос первой скрипки. Возникает ощущение постепенного полифонического крещендо к концу части и, с нашей точки зрения, – невербальное слово о том, что «сложное упростить нельзя»:

### Пример 71

53

*p* *dim.* *pp*

*p* *dim.* *pp*

*p* *dim.* *pp*

*p* *dim.* *pp*

The image shows a musical score for the 4th part of the 4th quartet by Shostakovich. It consists of four staves. The first staff has a dynamic marking of *pp*. The second, third, and fourth staves have a dynamic marking of *tenuto*. The music is in a minor key and features complex polyphonic textures.

В 4-й части 4-го квартета имеются выразительные фрагменты невербально-словесного свойства.

В ц. 67 слышен кружащийся морок контрапункта, сложенного из запоминающихся в этой части линий «птичек», страдания первой скрипки и невербального слова нежности альтя. Так рождается говорящий контрапункт. А за 7 т. перед ц. 69 – ещё один контрапункт, со смешением невербального слова «утешения безутешным» у альтя и протяжного русского подголоска второй скрипки.

Театр средств выразительности явлен в 1-й части самого «жуткого» квартета -5-го.

За 4 т. перед ц. 24 в «мучительном» полифонизированном остиinato остро ощущается не получающее разрядки напряжение:

### Пример 72

The image shows a musical score for Example 72, which is a polyphonized ostinato. It consists of four staves. The first three staves have a dynamic marking of *p cresc.*. The fourth staff has a dynamic marking of *ff*. The music is in a minor key and features complex polyphonic textures. A box with the number 24 is visible in the upper right corner of the score.

Такое остиinato после несброшенного напряжения – страшная находка Шостаковича. Однако и здесь его цель – не продемонстрировать поругание как таковое, а своеобразно помочь перенести, вытерпеть издевательства, проецировав жуткие переживания на звуковой нарратив.

...сублимация-нейтрализация кошмара реальности...

В 3-й части солнечного 6-го квартета (граница ц. 60) звучит речитатив первой скрипки, с которым рождается интересная вариация (это

вариация 6 в данной форме), где Т1 у виолончели и альты, а первая скрипка своими звуками попадает в унисон Т1. В этой детали скрыт проявлен один из постулатов шостаковической философии полифонии. Это *схождение многих голосов в один*:

Пример 73

В этом же квартете (4-я часть, с четвёртого такта ц. 63) после аккордового вступления Т1 на мотиве Т1 первой части у первой скрипки воспринимается как **ожидаемая fuga** (приём полифонической поэтики в окраски надежды).

Полон смыслов и «сообщений» нарратив 1-й части 7-го квартета, наиболее, по выражению Л.Акопяна, «мужественно-сурового» из всех (2).

В ц. 2 привлекает внимание не только автографическая Ш.-аккордика, но и контрапункт Т1 первой скрипки с очень любопытной фигурой, состоящей из двух звуков альты и виолончели-напльва. Общая фигура, возникающая здесь, явно поливременного свойства. Слои движутся с различной скоростью: виолончель – «стоит», альт – «сползает», первая скрипка – «бежит»:

## Пример 74

В тот момент, когда здесь возникает Ш.-созвучие (в данном случае октавно-кластерное сочетание), становится ясным, что звуки первой скрипки привносятся в кластер ещё свое ладовое послезвучие.

О сходном круге явлений писал Ю. Холопов по поводу полифонической гармонии Шостаковича.

Контрапункт с антифоном трёх нижних струнных повторяется здесь дважды. В т.т.7 -8 ц. 3 вновь возникает Ш.-аккордика ранее описанного типа, а также контрапункт линий.

На наш взгляд, философия полифонии в этой части квартета высказана в невербальном контрапунктическом слове о слоях памяти. Следовательно, здесь возникает и игра времён, ибо память сохраняет события в их временном расположении.

В камерной музыке ярко проявляется особое отношение Шостаковича к линейному времени. Похоже, структура собственного личного времени вряд ли проявлялась для него в столь прямолинейном виде, как «вперёд-назад». Скорее это было «назад вглубь», на различную глубину сознания. В определённом смысле слова музыка Шостаковича по сути своей не временная и не вневременная. Она – «восходящая» из времени как из морской глубины...



Весьма аффектирован театр средств выразительности 3-й 7-го части квартета (фугато).

С т. 5 ц. 29 у низких струнных рождается конспективно ужатый скоростной вариант Т (три такта вместо шести-семи). Слух привлекает напористое остинато, Ш.-интермедия. В ц. 30 на аккордах-ударах скрипок у низких струнных проходит подобие Т в увеличении как бы первого сегмента до длительностей второго; вместо шестнадцатых восьмые; и сходжение в этот момент уже не линейное, а как в прокрустовом ложе, смятое, скомканное. В ц. 33 у первой скрипки возникает бурдон-крик до диез третьей октавы. Заметим, что и у альты в среднем разделе второй части был тоже повтор до диез, правда, в первой октаве; не исключено даже, что здесь есть некий шифрообразный семантический по высотности сюжет некоего вскрикивания-зова. У второй скрипки исступлённая былина в метрритме до диеза первой скрипки и ненамного ниже её по регистру; звуковой эффект на грани «визга»... У низких струнных в это время остинато на первом сегменте Т. В ц. 34, судя по тональности и начала с фа диеза (правда, первой октавы, а не малой, как в начале фуги) Т у альты проходит в стретте с Т у виолончели и со вступившим чуть позже Т-противосложений скрипок. Наконец, граница ц. 35 переставной вариант контрапункт ц. 34: Т-стретта у скрипок, комок из Т-противосложений у низких струнных. Образуется вилка между инструментальным театром (комично при вхождении в инструментальную игру) и трагичностью звучания.

Восьмой квартет, в силу своей автобиографичности ярко «репризный», с мемуарными ретроповторами тем из прошлых сочинений, необычайно сильно воздействует на слушателя именно благодаря театру средств выразительности. Этот квартет «мост» от «дневника» среднего стиля к позднему. Этот переход сказывается во многом: в дневниковой мозаике, шнитковизмах, поздней **Ш.-аккордике**, сквозной форме с темами, впрямую обозначающими аттасса и переводящими ритмодинамику на тематический язык.

Заметим однако, что полифония как язык здесь слегка «запаздывает» и делает шаг назад по сравнению с более «позднестильным» 7-м квартетом. Музыка 8-го квартета «всё ещё» имеет аффект прямой театризации и откровенно ассистирует гармонии. Кроме того, некоторой миниатюрности тематики предыдущего (седьмого) квартета приходит на смену отчаянный симфонизм, то есть прежнее стремление экстравертировать свои эмоции.

Во 2-й части, например, с т.9 ц. 26, возникает мнимый канон альты и виолончели, хотя в действительности это – приём-обманка, подхватывание альтом линии виолончели. Тенденция к сведению голосов в унисон - здесь периодически возникает на правах специального лейт-приёма, невербального сообщения; и рождается диалог-рассказ-корреспондирование приёма с фактурой как таковой.

Так же, собственно, как и в 3-й части квартета, в ц. 52, когда звучит речитатив первой скрипки, провозглашается невербальное слово о воцаряющемся одногосии.

А в 4-й части 8-го квартета (ц. 53) появляется Т8, цитата из первого виолончельного концерта. Она проходит в вертикальной рассогласовке-распределении бурдона первой скрипки и Ш.-поздних аккордов ударов остальных струнных.

Следовательно, невербальное слово о трагедии полифония здесь продолжено на уровне вертикали: «полифония, граничащая с гармонией»... Струнные подтверждают этот тайный смысл и несколько раз повторяют Т8 уже в самоантифоне позднего стиля. Аккорды-удары здесь рождают прямую ассоциацию с распятием...

Одним из главных показателей состояния музыкального театра, языка и формы Шостаковича становится **СЕМАНТИКА ФУГИ** в тот или иной период времени.

У Шостаковича fuga никогда не бывает просто фугой. Это всегда наполненный смыслом нарратив. Тема «Шостакович и полифоническая форма» вполне прослеживается хронологически. Ранний Шостакович – это предчувствие фуги в импровизационных линейных схождениях; призрак фуги в неначавшихся фугато; дневниковый Шостакович-это обречённость на фугу. Поздний Шостакович-это отягощённость фугой, обязанность фуги...

Семантическое объяснение фуг и фугато камерной музыки Шостаковича возможно во многих случаях и не только не противоречит восприятию, но и способно эмоционально обогатить его.

В многослойном смысле «говорящих» средств выразительности предстаёт перед слушателем, например, **Фуга** Квинтета. Это и обречённость образа и интонаций - и одновременно обречённость полифонической формы на законченность; самописание языка одного средства выразительности-другим; полифония **ЯЗЫКОВ** выразительных средств; и каждый из этих языков суть реальность и объект описания для другого для другого.

Заметим, что это одна из первых **законченных** фуг, обнародованных Шостаковичем в опусах; одна их первых фуг как самостоятельная часть композиции, исключая ритмофугу из оперы «Нос» как **тень** фуги, **призрак** фуги и **пародию** на законченность полифонической формы одновременно. Напомним, что в этой фуге удержанное противосложение -это вариант темы в уменьшении (как позднее –в фуге из одиннадцатой симфонии).

Мы видим в этом сюжет восхождение мысли из глубин и морок обретения ею формы.

Во 2-й части 1-го квартета (цифры 17) обращает на себя внимание лестничная имитация.

Прочитывается философия этой потаённой полифонии, сообщение из контрапунктического нарратива: **полифония, не ставшая фугой; ибо** для того чтобы стать фугой, музыка здесь слишком цезурирована...

В 3-м квартете (1-я часть), в разработке, по шостаковиче-малеровской удивительной эмоциональной логике, после идиллии рождается неожиданный «серьёз»: fuga на Т1 (её схема приведена в книге В. Задерацкого [см. 58]). Эта fuga, начатая на границе ц. 12, аккомпанирована удержанным противосложением, которое появилось в линейном схождении на Т1 у первой скрипки и проимитировалось второй скрипкой, после чего бесцеремонно «вторглось» в фугу ранее самой темы. Явлено невербальное слово о том, что импровизация рождается прежде конструкции...

В ц. 12 обе линии (и виолончели, начавшей фугу на границе ц. 12, и второй скрипки) весьма выразительны и наполнены сквозными Ш.-мотивами. По мотивной плотности насыщения эти линии сравнимы с линиями полифонии в конструкциях 2-й симфонии и оперы «Нос», мо-



жет быть, самых полифоничных композиций Шостаковича. За 5 т. перед ц. 15 вдруг возникает некая «ненормативная» полифоническая шалость. Она заключается в том, что образуются своего рода ножницы обратной пропорции между иронией полифонического театра и серьёзностью звучания (следовательно, гармонии). Вторая скрипка «безобразничает», пропевая подряд в линейном схождении не только Т-фуги и оба противосложения, но и (с т. 6 ц. 14) первый и самый важный сегмент Т-фуги в увеличении. От этого высвечиваются и поливременные отношения фрагментов в материале. В ц. 20 начинается кульминация этой открытой фуги. У первой скрипки проходит Т-фуги в увеличении в гетерофонии со второй скрипкой, у альты в это время секвенции на материале первого противосложения, у виолончели же остинато на сегменте Т-фуги.

Таким образом, создаётся некий полифонический коллапс.

А когда наступает граница ц. 27, и Т1 проводится с контрапунктированием у виолончели, то, по-видимому, это свидетельствует о том, что в коде «вспоминается» о фуге из разработки...

В 8-м квартете (1-я часть, начало) рождается знаменитое лестничное фугато на Т1 DСH снизу доверху с унисоном в конце. В т. 2 ц. 0 альт вступает «как положено», от ля, в квинту ре виолончели, но при этом возникает ощущение какой-то ни то политональности, ни то тональной мобильности. Семантика и ассоциативность фугато здесь ярка и конкретна, ранее у него она в чистом виде была таковой только в ор. 87. Ассоциативный ряд, который выстраивается здесь, вполне ясен: фугато – барокко – тема креста.

**5-я же часть** 8-го квартета, фуга-арка к фугато 1-й части – это уже **невербальное слово о собственной линейной форме**. В ц. 66-Т второй скрипки, Т2 у альты. **Т.5 цифры** – Т у первой скрипки, Т2 у второй скрипки. Постепенно, неторопливо складывается медленный канон из Т и Т2, тематически значимых. Т и Т2, соединяясь в линейном схождении, рождают полифоническое **невербальное слово об одногласии...** Неторопливое движение этой музыки даёт возможность **считывать каждый знак этой печальной фуги-монолога**. И когда наступает ц. 70 –реприза, лестничная стретта на Т1 снизу доверху – невозможно не воспринять последнее слово этого квартета: **невербальное слово о лестнице пуги...**



## **«Барочность-концертантность-многотемность-полифоничность» «дневникового» периода**

**Инструментальный театр** «дневниковых» сочинений Шостаковича (см. соответствующую таблицу в приложении к 3-й главе) заставляет уделить особое внимание проявлениям барочной концертантности как важному признаку камерного письма Шостаковича.

Напомним читателю, что барочная составляющая стиля свойственна музыке Шостаковича с ранних лет. Ассоциация «барочность-концертантность-многотемность-полифоничность» заставляет вспом-

нить о раннем Шостаковиче времён оперы «Нос» и второй симфонии (равно как, впрочем, и о четвёртой симфонии).

Однако «камерная барочность» стиля вырабатывалась в музыке Шостаковича постепенно и не без исканий. Не сразу была найдена им в «предлагаемых обстоятельствах времени» та потрясающая импровизационность, с которой он играл с барочными моделями различного уровня (тематическими, фактурными, гармоническими...).

В Квинтете, например, работа с барочными моделями становится обречённо-буквальной, с прямым следованием классическим образцам: бахогенделевская прамбула по схеме, которую описывал ещё Яворский в «Клавирных сюитах Баха», а именно – «импровизация-инвенция и следующая за нею fuga». О том же свидетельствует околопассакальный бас четвёртой части по типу баховской арии ре мажор на мерный, метрически остинатный бас; fuga с мерной метрической пассакальностью-неумолимостью.

С другой стороны, если сравнивать композицию Квинтета с барочными образцами, обнаруживается, в противоположность кажущейся «послушности», и дерзкое несоответствие «канонам». Обращает на себя внимание то, что мерность этой fugи, в силу медленного темпа, не становится моторикой, хотя обороты, на которых построен её второй сегмент, как раз предполагали бы в барочном стиле известную активность темпа!.. И оказывается, что немоторность fugи второй части Квинтета, а, следовательно, принципиальная, таким образом, **небарочность** обращения с барочным материалом, уравнивает обращение к схеме, декларируя *строптивную* полемичность.

Хотя полемичность эта ощутима теперь уже на уровне композиции, а не импровизационного линейного потока, как ранее.

...Удивительно, но в Квинтете, в результате смешения барочности и современности, возникает неожиданный «театральный» эффект портретирования, хорошо понятный читателям, обращавшимся к эпистолярным публикациям, связанным с фигурой Шостаковича. Не тень ли Болеслава Яворского, «барочника», и Ивана Соллертинского, насмешника-утешителя, в одном? Не голоса ли это их душ? Не следование ли их безмолвному совету уйти в камерную музыку, дабы была она убежищем...

Возрождение барочной концертности в блистательном импровизационном, непредсказуемом виде мы ощущаем во втором трио.

В его 1-й части (с т. 4 цифры 6) у фортепиано возникает барочная секвенция в линейном схождении октавного одноголосия. Вследствие этого образуется контрапункт обозначенного барокко как знака многоголосия и пульсации струнных как знака будущего конца:

Пример 75

На границе ц. 15 (новый раздел формы) имитационность сменяется полифоническим эллипсисом: это фактура на грани имитационности и разнотемности. У фортепиано здесь ощутима барочность, искажённая хроматизмами (этот элемент столь выразителен, что мы пронумеруем его тематически и назовём T5). У виолончели – хроматические ходы крупными длительностями. У скрипки-выхватывание барочного сегмента и судорожное проведение его то на одной, то на другой высоте (этот элемент мы обозначим T7, поскольку материал в ц. 17 будет воспроизведён).

*Итак, налицо искажённая концертность.*

С восьмого такта ц. 15 у фортепиано отчётливо появляется T1 четвёртой части, так сказать, во времени заглядывания вперёд; высказывается таким образом невербальное слово о том, что всё происшедшее заложено, предопределено. В ц. 17 контрапункт варианта T4 у скрипок, у которых затем проходит барочная T5 из ц. 15; у фортепиано также прослеживается линия, напоминающая о хроматизмах из ц. 15; у виолончели же – T7.

Таким образом, перед нами, во-первых, подвижной контрапунктический вариант ц. 15, а во-вторых, многотемная полифонизированная музыка, где темы участвуют в полифоническом процессе.

Заметим, что и 4-я часть трио (ц. 76) начинается как вар. 5 или 6 на Т1 фортепиано в контрапункте с барочными широкоинтервальными ходами струнных; вспомним барочную Т5 из первой части.

Интересные детали мы обнаруживаем в 3-й части 6-го квартета (т. 4 ц. 58 и далее), где последование Ш.-аккордики, «В.-Лобос»-аккордики сменяется затем барочными и даже ренессансными оттенками:

### Пример 76

Барочность свойственна и 7-му квартету.

В его 1-й части (до начала ц. 1) возникает антифон Т1 первой скрипки и высотно-метроритмического стука виолончели (Т1-аллюзия одной из тем «Леди Макбет»: «отстраняющий» галоп).

Здесь очень сильна личная горькая интонация: невербальное слово о суетности.

В ц. 1 рождается ещё один антифон: это переключка быстрого драматизированного хорала и стука первой скрипки. В 3-й части квартета (в ц. 27) Т у виолончели звучит с усилением оттенка концертности в фуге. Налицо признак её внутренней симфоничности (в ор. 87 таких барочно-динамизированных фуг нет). В ц. 36 (в гармонии резкие шнитковизмы, остродиссонантные созвучия) тематизированное движение виолончели контрапунктирует с ударами остальных струнных, выговаривающих былиннообразный причет, схожий немного с линией второй скрипки из ц. 33. И, как итог, наступает кульминация, знаменующая расворением фуги в концертности.

А в эпилоге квартета (3-я часть, ц. 41) вальсовая Т1 звучит у засурдиненной первой скрипки в антифоне с остальными струнным. Здесь явно воспроизводится фактурно-антифонная схема начала первой части.

К другим проявлениям барочности мы отнесём **инвенционность-2**, в противоположность ранней инвенционности, о которой мы рассказывали в 1-й главе. **«Дневниковая» инвенционность камерных сочинений** более традиционна по своей семантике и проявляется в основном в сочинениях, связанных с фортепиано.

Например, в 1-й части Квинтета мы обнаружим такие инвенционные фрагменты, как: **инвенциобразное движение** суховатого фортепиано соло (за шесть тактов перед ц. 1); **параимитационность** партии фортепиано и струнных (затакт к ц. 2); **инвенция** у фортепиано (ц. 3, второй раздел части); фрагмент с ощущением **контрапункта** у фортепиано соло в инвенционном движении (ц. 4); инвенционно-параимитационный эпизод у

альта, виолончели, первой скрипки на параостинатно-токатной фактуре фортепиано (ц. 10):

Пример 77

The musical score for Example 77 consists of three staves. The top staff is for the first violin, the middle for the viola, and the bottom for the piano. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with dynamic markings such as 'p', 'mp espr.', and 'tenu to'. The score is in 3/4 time and includes a box with the number '10' in the first measure of the first violin staff.

**Бахизмы** камерных сочинений, на наш взгляд, значительно мягче **симфонических бахизмов**; они менее наполнены аффектом скепсиса и в той или иной степени также могут рассматриваться как проявление барочно-концертного начала (см. таблицу в приложении к 3-й главе).

## Стилевые константы дневникового периода

Язык камерных сочинений Шостаковича среднего периода имеет те же элементы, о которых мы говорили в предыдущих главах. Обратившись к таблицам приложения к 3-й главе, читатель может познакомиться со сводами *единичных и сквозных полифонических приёмов* камерных сочинений и полифонических форм-конструкций в них; а также найдёт в одноимённых таблицах цитирование и описание таких приёмов и свойств, как:

- призрак приёма;
- эллипсис, антифон;
- линейное схождение тем;
- прерванная fuga;
- полифоническая фигура крика;
- разнотемный контрапункт;
- контрапунктический морок;
- аккомпанирующее-контрапунктический пласт;
- бурдоны;
- поливременность;
- гетерофония, переменность фактуры;
- высотно воплощённая метрика, остинатность;

- басовые партии;
- монолог;
- шостаковическая аккордика;
- шостаковизмы;
- этносоциололадовые краски, стилизовые аллюзии;
- ладовые и тональные двоения;
- политональность;
- интертекст;
- магический четырёхтакт;
- шифр, звуковой ряд;
- хорал, церковность;
- мистика;
- невербальное слово, невербальная речь;
- катарсис (как в положительном, так и в «отрицательном» существовании, если включить – сюда и мнимо-ложную репризу эллиптического характера, наступившую без катарсиса);
- метаморфозы, вариантыные шостаковические вариации.

В качестве **ПРИМЕЧАНИЙ К ТАБЛИЦАМ ПРИЛОЖЕНИЯ К 3-й**

**ГЛАВЕ** сделаем несколько наблюдений относительно тех или иных приёмов.

1) К достаточно заметным линейным приёмам музыки Шостаковича мы отнесём «*ходжа-насетдиновское*» антимногоголосие: раскидывание линии по голосам.

Мы найдём этот приём в 1-й части 4-го квартета (т. 4 в нулевой цифре), в 3-й части этого же квартета (за 2 т. перед ц. 46), в 1-й части 6-го квартета (ц. 0; т. 8-9 ц. 20; в последнем случае ощутимо предвосхищение ходжа-насетдиновских интонаций из интродукции после эпизода с Дрейфусом из первой части тринадцатой симфонии).

2) **Особая механистичность метроритма** в дневниковый период не может не обратить на себя внимание. Ритм, который как ударами бича подчиняет себе симфонической движению, словно сводит его на нет, превращая фрагмент в нечто противоположное симфонии как таковое. Сонатная форма на грани линейной формы начинает находиться с метроритмом в отношении **виктимного диалога**, а не диалога-борьбы, как ранее. Жёсткая метроритмика, которая словно *вошла в музыку* и диктует ей новые отношения с высотной метрикой, не диалогически-полемические, как ранее, а *рамочные* отношения, - постепенно изменяет *лицо* полифонии Шостаковича. Этот процесс, на наш взгляд, особенно явственно начинает проявляться с послевоенного времени. И в силу этого процесса происходит решающая **«СМЕНА КУРСА» ПОЛИФОНИИ С ИМПРОВИЗАЦИИ НА КОНСТРУКЦИЮ**.

3) К рубрике **«разнотемный контрапункт»** добавим, что в «полифоническом мире» дневниковых сочинений Шостаковича по-прежнему на равных правах выступает **контрапунктирование** как собственно **мелодических линий**, так и совершенно **иных звуковых и околзвучковых реалий**.

Наиболее явственно проявляются такие свойства, как **контрапункт средств выразительности** и **контрапункт настроений**.

Контрапункт различных средств выразительности – приёмов, разделов формы, жанров – перетекает зачастую и в иные диалогические формы, близкие к антифону.

Кроме того, в камерной музыке Шостаковича проявляется свойство, которое особенно ярко проявится в поздний период. Это **контрапункт настроений**.

Например, в 1-й части 2-го трио (граница ц. 16) имитации на светлую Т4 у скрипки и фортепиано проходят в судорожном «времени макабр» будущей четвёртой части.

Подробно с образцами «макабрической» музыки камерных сочинений Шостаковича читатель может ознакомиться, прибегнув к таблице «Макабр» в приложении к 3-й главе...

Контрапункт настроений ярко проявляется в Квинтете, в котором уже с 1-й части (с.2, ц. 1) обыгрывается в антифон суховатому фортепиано – необычайно экспрессивно звучащий струнный состав.

Контрапункт настроений проявлен также, например, и в 4-й части 2-го квартета (за 2 такта перед ц. 94), а также во 2-й части 6-го квартета (с т. 7 ц. 50 и далее: протяжная гетерофония скрипок и резко отличная по настроению «метроритмовка» низких струнных в сопровождении).

**КОРРЕСПОНДИРОВАНИЕ СРЕДСТВ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ, ДИАЛОГ БОЛЕЕ МЕЛКИХ «ЯЗЫКОВ»**, в том числе жанровых, многое определяет в «дневниковом нарративе» камерного Шостаковича.

Предлагаем вниманию читателя несколько примечательных эпизодов, в которых проявляется диалог такого рода.

В 1-й части 2-го трио в ц. 10 (в вар. 4) – фрагмент, примечательный в отношении линейрики и индивидуального полифонического стиля. Здесь Т1 у виолончели звучит в судорожном ускорении; здесь же к ней в линейном схождении присоединяется Т2, с которой в контрапункте вступает Т3 у фортепиано:

Пример 78

Вар. 4

74

На границе ц. 16 слышны имитации на светлую Т4 у скрипки и фортепиано в судорожном времени макабрического биения будущей четвёртой части. В ц. 18, в силлабическом (нота против ноты) контрапункте скрипки и виолончели субито пиано, появляется трёхчетвертной размер, напоминающий о второй части трио, а по аффекту – о четвёртой части. Так уже в первой части пророчествуется о Конце...

Во 2-й части трио (ц. 41-44) возникает репризный в разделе части повтор Т1 и Т2. На границе ц. 42 рождается очень любопытный контрапункт Т1 у скрипки и Т3 сползания виолончели. Так идея наплыва напользания *событий (пророчество!)* проводится через все части трио и подтверждается полифоническими знаками-языком.

В 4-й части трио (с шестого такта ц. 81) звучит производная Т7 виолончели. Следовательно, здесь проявлена многотемность, которая, так же как в первой части, вытянута в линию и обработана контрапунктически. Хотя всё же в финале контрапункт – более приём, а в первой части – изначальная данность.

В 3-й части 4-го квартета (в ц. 48) ощутим наплыв пульсаций среднего слоя фактуры из среднего раздела и варианта Т1 у виолончели как реприза. контрапункт разделов формы очевиден.

В 4-й части квартета (т. 3 ц. 59) вторая скрипка прерывает бурдон и подпевает подголосок первой скрипке, после чего еврейские ноты становятся всё пронзительнее, в чём проявляется тот же самый диалог средств выразительности.

В 1-й части 5-го квартета (с ц. 34) примечательно начало репризы. Здесь контрапункт Т1 первой скрипки (у неё в линейном схождении мелькает Т3) и Т2 второй скрипки на бурдоне низких струнных. В силу концентрации тем реприза получается стреттной. В ц. 35-контрапункт неожиданно «разработочного, по-шостаковически устрашающего» оstinato некоего мотива в общей интонационной струе квартета у первой скрипки и взвинченной Т4 у альты. Остальные струнные в это время «подхлестывают» нарратив аккордами. Даже из музыки Шостаковича этот квартет выделяется ужасностью своего смысла и кошмаром ежесекундных катастрофических прозрений. Очень интересна и ц. 39 этого квартета: контрапункт – наплыв разделов формы. На бурдоне виолончели Т1 в среднем слое фактуры впрямую полифонизирует с Т6, южнославянского ко-



лорита колыбельной, которая длится вплоть до ц. 42 на постепенном контрапунктическом затихании среднего слоя фактуры.

А на в ц. 56, в начале 2-й части квартета, продолжается высокий бурдон первой скрипки, у альты Т1, как бы продлевая предыдущую часть, поскольку здесь применён ладово-распевный вариант Т2 первой части. Первая же скрипка в этот момент свободно имитирует Т1 альты.

Показательно начало разработки 1-й части 6-го квартета (граница ц. 10), где Т1 у второй скрипки и альты на метроритмической пульсации первой скрипки проходит в «малеровском» ладу с уменьшённой пятой ступенью. В известном смысле здесь двойной контрапункт вариант ц. 0.

Подтверждается в скрытом виде догадка о том, что высотная метроритмика выходит перерастает рамки самой себя в пределах средства выразительности.

Больше, чем ритм – на пути к теме.

Во 2-й части квартета ц. 38 на высотном-метроритмическом постукивании скрипок возникает диатонический контрапункт линий. Заметим, что продолжение тематической трактовки высотного метроритма первой части здесь налицо, хотя проявляется при налитическом слушании

Во 2-й части 8-го квартета, в ц. 27-30, звучит варьированный рефрен, вариант Т2 у альты. Налицо контрапункт жанров: смыкание симфонических и концертных качеств.

**ЛИНЕАРНАЯ ФОРМА** (см. также таблицы в приложении к 3-й главе), как и в среднем периоде сочинений в целом, цементирует композицию и драматургию звукового нарратива.

В 5-й части Квинтета (ц. 109) проходит вариант Т2 в увеличении у виолончели и второй скрипки с подвижным голосом первой скрипки.

В этом изменённом цитировании Т2, мелькнувшей до этого всего лишь раз, проявляется линейность формы, наполненная смыслом сохранённости реальности в памяти: ничто не забывается и всё замечено.

В 1-й части 2-го трио (за три такта перед ц. 1) в появившейся теме очень высока концентрированность тем-зёрен будущих частей. В начальном повторе звуков ощущается зародыш данс макабр финала. В её же распевности – распевность среднего раздела второй части. В хоральной её речитативности – тема пассакальи третьей части. Таким образом, первая часть явственно становится тематическим источником остальных частей; и эта явственность более чем симфонического характера. Концентрированность тематических связей частей наводит на мысль о линейной форме, а подтверждением её в языке музыки становится полифоничность форм.

Вторая часть трио, в силу стремительного темпа, в свою очередь, создаёт эффект линейного наплыва-наскока тем друг на друга. Проявляется некое быстротекущее время, раздваивающее тематическую линейность и имеющее черты поливременности. В финале трио, за пять тактов перед ц. 70, тематическое движение происходит на сегменте то ли из Т1, то ли из Т2; обращает на себя внимание контрапункт линий всех трёх инструментов. Здесь поражает слух особая механистичность метроритма, который как ударами бича подчиняет себе симфоническое движение, словно сводя его на нет и превращая в нечто противоположное симфонии как таковой. В ц. 71 аккомпанированная фортепиано Т4 у виолончели на пять четвертей имеет аффект страдания, избывания горя.

Тематическая игра «дневниковых» сочинений Шостаковича отличается фантастической филигранностью и одновременно смысловой наполненностью 1-м скрипичном концерте

Например, показателен фрагмент 2-й части, скерцо (ц. 37). Здесь Т5 изложена фольклорно-«Стравинскими» двойными секстами скрипки в контрапункте с вариантом Т1 на две четверти двойными секстами деревянных духовых оркестра. Возникает поразительный полиладовый эффект. Скрипка в мнимофольклорном ладу играет словно в пентатонике, но на самом деле здесь – частично вертикальный вариант Т1; таким образом, рождается канон:

### Пример 79

The image shows a musical score for Example 79, which is a double canon. The score is written for a full orchestra and includes parts for Oboe 1, Clarinet in E-flat, Flute 1 & 2, Cor Anglais (1 and 3 & 4), Viola Solo, Violin I and II, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked 'Poco più mosso' at 120 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score shows a complex interplay of melodic lines, with some parts marked 'mf cresc.' and others 'pizz.'. The number 37 is boxed at the beginning of the canon section.

А в ц. 38 получается своего рода двойной контрапункт этого канона. Правда скрипка играет свободный вариант Т1. Таким образом, полифонический приём порождён здесь линейной формой впрямую. На наш взгляд, это станет одним из важных признаков дневниковой полифонии Шостаковича.

**Усталость стиля** в «дневниковых» сочинениях Шостаковича проявилась самым незначительным образом: уже одним этим доказывається вся важность камерных сочинений для него.

Возможно, к лёгким проявлениям усталости можно отнести, например, «недостаточную импровизационность» Квинтета. Отдельные признаки утомлённости не столько письмом, сколько обстоятельствами жизни можно обнаружить в 6-м квартете. Это чудесная «оттепельная» музыка с морозной свежестью финала и интригующими нотками поздне-



го стиля. Но знаменитые повторяющиеся каденции в конце каждой части невербально-словесное «вот так-то» слишком осознанны; так же как приём перевоплощения метроритмики в мелодику применяется здесь на грани клише, что свидетельствует о грустной осознанности приёма.

Средства выразительности 8-го квартета зачастую выбраны не в связи с общей логикой композиции, а, скорее, от переживания того горя и отчаяния, которое он, неоднократно испытывал на протяжении жизни и, по собственному признанию, пожелал избыть в этом квартете.

Повторим, стиль «дневниковых» сочинений Шостаковича очень крепок, целен и, что немаловажно применительно к ракурсу нашего повествования, полон **ПРИМЕТ ПОЗДНЕГО СТИЛЯ, в котором** средства выразительности снова соберутся в полилог и обретут между собою иные отношения, нежели ранее; хотя это уже будет скорее результатом воспоминаний о юности.

Назовём несколько важных примет позднего стиля в «дневниковых» сочинениях Шостаковича. Это:

1) длящиеся низкие тоны, бурдоны (см. таблицу), которые в поздний период сочинений приобретут гораздо более важное значение для гармонии Шостаковича;

2) остродиссонансные созвучия, «шнитковизмы» (см. таблицу этноладовых красок и стилевых аллюзий);

3) шостаковическая «поздняя аккордика»\* (см. одноименную таблицу).

Об этих и других приметах позднего стиля Шостаковича нам предстоит случай поговорить в 5-й, последней главе книги.

\* Гармония с заменой реального голоса воображаемым в дублировке в консонанс; отсюда – лишение звучностей некоего остроладового альтерированного «жала».

## ПРИЛОЖЕНИЯ-ТАБЛИЦЫ К ГЛАВЕ 3

### АККОМПАНИРУЮЩЕ-КОНТРАПУНКТИЧЕСКИЙ ПЛАСТ, БУРДОНЫ

Таблица 1

<b>Трио для скрипки, виолончели и фортепиано № 2, ор. 67, 1-я часть</b>	С ц. 11, можно сказать, -вар. 5, поскольку у фортепиано устанавливается низкий трельно-бурдонный аккомпанемент, а у скрипки начинается шнитковская Т1. Хотя можно считать, что продолжается и вар. 4. Т. Эта вариация заканчивается на границе ц. 13, когда аккомпанемент фортепиано уходит
<b>2-я часть</b>	За шесть тактов перед ц. 40-миниканоническая имитация фортепиано и струнных, граница ц. 40 и далее -канон (погоня) между струнными и аккордовым бурдоном фортепиано
<b>4-я часть</b>	С. 181-182. За два такта перед ц. 68 Ш.-аккордика, активный (контрапунктирующий) аккомпанемент фортепиано и виолончели. С. 185-186, с шестого такта цифры -Т5 в обращении на той же гармонии (остинато аккомпанемента, контрапунктирующая роль гармонии), что производит невероятно сильное впечатление: отчаяние и одновременно преодоление его единственно возможным способом. Великая душа сказывается в этом. И очень несчастная. С. 189-190, в ц. 79-нагнетание кульминационного остигатного кошмара части. Еврейский танцевальный гомофонный аккомпанемент фортепиано, знак жертвенности; на его фоне почти речевые молитвенные повторы сегмента Т6-струнных. С. 189-190. Ц. 80 – очень яркое аккомпанирование фортепиано Т6 у струнных
<b>Струнный квартет № 1, ор. 49, 2-я часть</b>	С. 6-10, ц. 15 – Т-альта, песенка; невербальное слово воплощения идеи песенки Т3 первой части. «Неиграемый» аккомпанемент
<b>3-я часть</b>	С. 11-17. За 4 т. Перед ц. 35 у первой скрипки зарождается аккомпанирующая шубертовская пульсация для среднего раздела
<b>Струнный квартет № 5, ор. 92, 1-я часть</b>	С. 3-24, ц. 42-43 - Т7 побочная у первой скрипки в контрапункте тревожной пульсации среднего слоя фактуры



Таблица 2

## БАЛЕТНЫЙ ЖЕСТ РАННЕГО ПЕРИОДА

Соната для виолончели и фортепиано, ор. 40, 1-я часть	С. 3-12. С т. 55-Т3 фортепиано, сентиментальное адажио, как для балета. Модуляция в пять диезов из одного бемоля
Соната для фортепиано № 2, ор. 61, 1-я часть	С. 38-42. Т. 14-испанизированность. Балетное адажио
Струнный квартет № 4, ор. 83, 2-я часть	Балетное адажио с Ш.-нотами по мере приближения к кульминации. С. 135-139, В ц. 30-реприза балетного адажио
Струнный квартет № 5, ор. 92, 2-я часть	С. 25-31. За 4 т. перед ц. 76 -у первой скрипки на бурдонные струнных -балетное адажио-улетание
Струнный квартет № 6, ор. 101, 2-я часть	С. 65-74. За 7-6 т. перед ц. 45- речитатив первой скрипки, перешедший в балетное адажио. В ц. 48-49-некая Т1-а у первой скрипки в балетном обличи
4-я часть	С. 79-92. В т. 7 ц. 93 и далее, на продолжении Т1 в обращении у первой скрипки – балетность и невербальное слово нежность
Струнный квартет № 7, ор. 108, 3(а)-я часть	С. 116-122. За 5 т. перед ц. 45-балетности мелодики альты

Таблица 3

## БАСОВЫЕ ПАРТИИ

Соната для виолончели и фортепиано, ор. 40, 1-я часть	С. 3-12. Т. 23-ворчащий басовый голос
Соната для фортепиано № 2, ор. 61, 1-я часть	С. 21-37. Т. 11 – скрытая полифония баса. С т. 211-ожидание баса, здесь он - лейтприём
3-я часть	С. 43-60 Т. 108 и далее колокольность баса, как в 1-й части. с. 43-60. В т. 152 Т-катарсис, кажется, в басу. Т. 161-163, граница вар. 4 и 5 – сегмент Т в увеличении в басу как трубный глас профундо. С т. 313- колокольность в басах. Большой фрагмент, импровизационный
Концерт для скрипки с оркестром № 1, ор. 77, 1-я часть	С. 3, Ц. 5- Т2 в уменьшении у оркестровых басов, кульминационные декламации скрипки, С. 6-7, ц. 10, т. 6- Т2 у оркестровых басов, линеарика С. 8-9. С т. 4 ц. 15 полифонизация фактуры. С т. 6 ц. 15 контрапункт двухголосия скрипки, солирующего кларнета и оркестровых басов
3-я часть	В ц. 73 в вар. 4 Т1 у валторн, Т3, в басах -некое подобие Т2 из 1-й части концерта. У скрипки длится чудесная линия
4-я часть	С. 55-75. За 3 такта перед ц. 102 оstinato басов. С. 55-75, В ц. 102-105 кульминирующий бас тубы. Граница ц. 104 скомоорошина на басу тубы
Квартет 1-1 Струнный квартет № 1, ор. 49, 1-я часть	С. 2., В ц. 1 в т. 1-4 и 5-7 оstinato виолончельного баса. С. 2-3. Ц. 3 «В.-Лобос»-аккордика. Пассакальнообразный бас параллельными квинтами у виолончели
2-я часть	С. 6-10. Ц. 16 вар. 1 с пассакальным басом, тема у альты в оstinатом повторе. Ц. 22 мелодраматический кульминационный анабазис с намёком на пассакальность баса у виолончели за три такта перед ц. 24
3-я часть	С. 11-17. За два такта перед ц. 34 крошечная имитация от баса партитуры вверх
Струнный квартет № 4, ор. 83, 1-я часть	С. 129-134, ц. 0 - Т1 на органном пункте низких струнных
4-я часть	С. 164. Ц. 58-Т2 «танец евреев» у первой скрипки на длинной ноте второй скрипки и танцевальный аккомпанемент альты и виолончели. В т. 3 ц. 59 вторая скрипка прерывает бурдон и

	подпевает подголосок первой скрипке, после чего еврейские ноты становятся всё пронзительнее (диалог средств выразительности)
--	--

## БАХИЗМЫ

Таблица 4

Фортепианный квинтет, ор. 57, 1-я часть	С. 2. За такт перед цифрой 1 – бахизм
2-я часть	С. 10-11. За два такта перед ц. 17 бахизм без кавычек. С. 12-13. Ц. 24- контрапункт продолженного материала интермедии у второй скрипки и альты и Т у первой скрипки с ритмоимитацией Т у виолончели (приём от Баха; см. фрагмент фуги es-moll II ХТК). Получается подобие двойного канона из будущей репризы части- призрак приёма. С. 16-17. Ц. 36 «В.-Лобос»-аккордика, которая разовьётся в четвёртой части и создаст стилевую арку. Этот тип аккордики – антипод Ш.-аккордики. Оппозиция напряжение-расслабление. Связывает эти две фигуры не только Бах, но и образ испанской свободы, прерий, приключений индейцев
4-я часть	Написана по образцу медленных барочных арий на непрерывный бас (подобно известной арии Баха ре мажор)
5-я часть	С. 42-43, за три такта перед ц. 85 бахизм у фортепиано
Соната для фортепиано № 2, ор. 61, 1-я часть	С. 21-37. Т. 247 бахизм
Струнный квартет № 1, ор. 49, 1-я часть	С. 2-3. Ц. 5 бахизмы у скрипки, свободная имитация её катабазиса-альтом. С. 2-3. Ц. 7 бахизмы у альты, имитированный второй скрипкой
3-я часть	С. 11-17. За 4 такта перед ц. 28 бахизм у второй скрипки
4-я часть	С. 18-26. Граница ц. 49 контрапункт бахизма виолончели -и скрипок
Струнный квартет № 2, ор. 68, 4-я часть	С. 60-77. За 2 такта перед ц. 94 контрапункт настроений и бахизм виолончели. Ц. 101 вар. 5 с вариантом Т1 у виолончели и с бахизмами в подголосках скрипок
Струнный квартет № 3, ор. 73, 1-я часть	С. 78-88, с т.3 цифры 9 Ш.-баховская связка. С т. 5 ц. 13 бахизм. Граница ц. 21 бахизм и повторение поливременной полифонической идеи
Струнный квартет № 5, ор. 92, 1-я часть	С. 3-24. Ц. 35: остинато теперь у второй скрипки, у первой скрипки-интересность на бахизмах. Остальные струнные «подхлестывают» музыку аккордами
Струнный квартет № 6, ор. 101, 3-я часть	С. 75-78. За 2 т. перед ц. 57 барочность

## БУРДОНЫ

Таблица 5

Струнный квартет № 4, ор. 83, 1-я часть	С. 129-134, ц. 0- Т1 на органном пункте низких струнных
4-я часть	С. 149-164. В т. 3 ц. 59 вторая скрипка прерывает бурдон и подпевает подголосок первой скрипке, после чего еврейские ноты становятся всё пронзительнее (диалог средств выразительности)
Струнный квартет № 5, ор. 92, 2-я часть	С. 25-31, в ц. 56-продолжается высокий бурдон первой скрипки, у альты Т1, как бы продолжающая предыдущую часть, поскольку это народно-ладово-распевный вариант Т2 первой части. Первая скрипка свободно имитирует Т1 альты. За 4 т. перед ц. 76-у первой скрипки на бурдоне струнных -балетное адажио-улетание



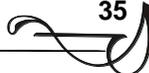
3-я часть	С. 32-50, ц. 78-79 на бурдоне струнных Т1, мелодическое невербальное слово о свершении у второй скрипки с четвёртой и шестой низкими ступенями. Выражение скрытого подтекста (при необходимости уточнить ощущение). В ц. 114- бурдон скрипок и рычание низких струнных
Струнный квартет № 6, оп. 101, 1-я часть	С. 51-64. В ц. 33 волыночная идиллия
3-я часть	С. 75-78. Граница ц. 59 интересный приём в полифонических вариациях: как бы вариация без темы, допевание линий не на Т1 виолончели, а просто на бурдоне. Просветление
4-я часть	С. 79-92. Ц. 64-Т1 на бурдоне низких струнных
Струнный квартет № 7, оп. 108, 2-я часть	С. 103-106. В ц. 22 реприза части, к линии альты присоединяется бурдон виолончели (у первой скрипки цитата из пятой симфонии)
Струнный квартет № 8, оп. 110, 1-я часть	С. 123-126. В ц. 2 ламенто-катабазис в хроматизме у первой скрипки на бурдоне остальных струнных. В ц. 3 «В.-Лобос»-звучание и контрапункт-диафония Т1 виолончели и появившейся у первой скрипки в линейном схождении распева Т2-бывшей темы нашествия, здесь на Голгофу шествия с крестом имени своего DSCH на бурдоне остальных струнных. В ц. 4 контрапункт Т3-Т2 первой части пятой симфонии у первой скрипки, бурдона нижних струнных и остинато Т2 альты со стилиевой мозаикой в линейном схождении: т. 3 – Испания, т. 5-6 – мусоризм, т. 7-8 – Ш.-ходом. И всё это у альты сосредоточено в одном голосе-»полифоническая гармония» (В. Холопов)
3-я часть	С. 140-150, ц. 35 на бурдоне виолончели. Ц. 47 репризный вариант ц. 36
4-я часть	С. 151-155, ц. 53 - Т8, цитата из первого виолончельного концерта, в вертикальной рассогласовке-распределении бурдона первой скрипки и Ш.-поздних аккордов-ударов остальных струнных. То есть невербальное слово о трагедии полифонии здесь продолжено на уровне вертикали, где полифония граничит с гармонией. Струнные подтверждают этот тайный смысл и несколько раз повторяют Т8 уже в самоантифоне позднего стиля

Таблица 6

### ВЫСОТНО ВОПЛОЩЁННАЯ МЕТРИКА

Фортепианный квинтет, оп. 57, 3-я часть	С. 20-21, ц. 45-46 токатность движения и параостинатный бас с рефреном, выделяющийся как тембр. С. 20-21. В ц. 47 этюдные пробежки рук фортепиано. С. 23, ц. 52-вариант параостинатой темы баса с рефреном
Трио для скрипки, виолончели и фортепиано № 2, оп. 67, 4-я часть	С. 183-184, за пять тактов перед ц. 70 Ш.-аккордика и остинато скрипки на сегменте то ли из Т1, то ли из Т2 (высокая степень производности тем - черта линейарной формы Шостаковича), и контрапункт линий всех трёх инструментов в ц. 70. Но обращает на себя внимание особая механистичность метроритма, который как ударами бича подчиняет себе симфонической движению, сводя его на нет и превращая в нечто противоположное симфонии как таковой. Симфония на грани линейарной формы, находящаяся с метроритмом в отношении подминающего диалога, а не диалога-борьбы, как ранее. Ц. 71 аккомпанированная фортепиано Т4 у виолончели на пять четвертей, эффект раскачивающегося страдания, избывания страшного горя перед лицом уничтожения (А. Должанский).. С. 204-208. Ц. 100 ещё одна вар., 6 или 7 (при необходимости уточнить) на Т1 у фортепиано с выраженной высотной метроритмикой
Струнный квартет № 2, оп. 68, 3-я часть	С. 45-59., Т. 1 и 6 ц. 66 контрапункт, затем-остинатоподобная метрика мелодии виолончели. Остинато с этого момента воцаряется в фактуре, сообщая музыке антивальсовую перехарактеризацию-напряжённость. Ц. 71 аккорды-удары второй скрипки и альты на остинато виолончели, С т. 5 цифры 71 вступает первая

	скрипка с подчёркнутой штриховкой каждого звука, здесь Ш.-аккордика. В ц. 78-напев-колыбельная успокоения с растворёнными в ней ритмико-мотивами Т1 первой части
4-я часть	С. 60-77. Граница ц. 110 вар. 10 с Т1 у виолончели и альты и аккордами-ударами скрипок
Струнный квартет № 3, ор. 73, 1-я часть	С. 78-88. С т. 4 ц. 1 Ш.-лад, далее, вплоть до начала ц. 2 Ш.остинато с некоторой полифонизацией. Экспозиция закончена и по классицистской традиции повторена дважды. Обращает на себя внимание жёсткая метроритмика, которая словно бы вошла в музыку и диктует ей новые отношения с высотной метрикой: не диалогически-полемиические, как ранее, а рамочные отношения, изменившие лицо полифонии Шостаковича где-то с 1946 года. В ц. 20-кульминация этой открытой фуги. У первой скрипки Т-фуги в увеличении в гетерофонии со второй скрипкой, у альты-секвенции на материале первого противосложения, у виолончели-остинато на сегменте Т фуги
2-я часть	С. 89-96. Граница ц. 42 пульсация начинает страшить. Невербальное слово о поглощении мелодики высотной метрикой
4-я часть	С. 108-111. Ц. 83 вар. 5, с Т1 у альты и траурным ритмом виолончели
Струнный квартет № 4, ор. 83, 4-я часть	Ц. 55 речитатив альты. Просветлённость сменяется аккордика ударов. После этого речитатив альты приобретает еврейские ноты. В ц. 66 мелодия первой скрипки мозаично складывается в мерном метроритмическом линейном схождении из выразительных мотивов слова (в гетерофонии со второй скрипкой), «птичьего мотива»-здесь это-мотив унижения: человек мал, как воробей. Ц. 72 неторопливый данс-макабр. А метроритм всё так же жёсток, он здесь обжился как хозяин С т. 2 ц. 74 и далее Ш.-крик-остинато. Ц. 76 аккордика ударов. С т. 3 ц. 76-народный плач у первой скрипки, сменяемый опять ударами, и следом – птичьего еврейского мотива. Ход к кульминации. Кошмар непрекращающегося танца-смертного шествия. В ц. 79 остинато еврейского танца, акцент на второй низкой. Ц. 80-непрекращающееся остинато
Струнный квартет № 5, ор. 92, 1-я часть	С. 3-24, ц. 0-Т1, антифон (повторяется всю цифру) ползущих хроматизмов скрипок с альтом, у которого-какой-то жуткий шифрообразный элемент Т2. Здесь он дан в очень резком пунктирном ритме. Примета страшного времени: Шостакович использует тему в несвойственном для себя ритмоинтонационном виде. Она метроритмически перекошена – опять страшные игры с метроритмикой, заклинание её. Шостакович противопоставляет эту тему самому себе. В более мягком виде этот элемент встречается в третьей части десятой симфонии. В ц. 7- Т7, вроде бы побочная, у второй скрипки, на шемящем метроотсчёте первой скрипки -ре-ре-ре В ц. 8-9 контрапункт линий, усугублённый полиметрическими акцентами-ударами скрипок. На нём- вариант Т7, причет, у виолончели. Ц. 35: остинато теперь у второй скрипки, у первой скрипки-интересность на бахизмах. Ц. 47-48 с полиметрической пульсацией-аллюзия ц. 11-13. Ц. 49-52 кода. Мистическая Т8 у первой скрипки отдалённый вар Т7 а тычках аккордивов, продолженных из предыдущих цифр
3-я часть	С. 32-50. В ц. 107 плач-остинато на отдалённом варианте, может быть, Т1 из второй части
Струнный квартет № 6, ор. 101, 1-я часть	С. 51-64. Граница ц. 10 начало разработки, Т1 у второй скрипки и альты на метроритмической пульсации первой скрипки в малеровском ладу с уменьшённой пятой ступенью. В известном смысле здесь -двойной контрапункт вариант ц. 0. Тайно подтвердившаяся догадка о том, что высотная метроритмика выходит-перерастает рамки самой себя в пределах средства выразительности. Больше, чем ритм на пути к теме. В ц. 19 резкие удары
2-я часть	С. 65-74. Ц. 38-на высотно-метроритмическом постукивании скрипок диатонический контрапункт линий. (Всё-таки продолжение тематической трактовки высотного метроритма с первой части здесь налицо, хотя и потаённо.) С т. 7 ц. 50 и далее -



	контрапункт настроений протяжной гетерофонии скрипок и метроритмичности низких струнных. С т. 6 Т3 пиццикато «Эгмонт» у низких струнных превращается в стук (высотный метроритм как тема)
4-я часть	С. 79-92. В ц. 69-Т 2(побочная), стуки (опять лейтвысотная метрика! Как во всех частях квартета -проверить утверждение). Сходство с финалом 2-го трио. С В ц. 78 Ш.-остинато, кульминирование, острое сходство с таким же остинато из разработки финала восьмой симфонии. Ц. 79-80-потрясающий контрапункт полифонизированного остинато скрипок на манер свободного бесконечного канонаобразия на гетерофонии шифрообразного <i>cantus a firmus</i> альта и виолончели. С ц. 85 на гапокообразной ритмике Т2 побочная у альты; данс макабр
Струнный квартет № 7, ор. 108, 1-я часть	С. 93-102, ц. 0 антифон Т1 первой скрипки и высотнометроритмического стука виолончели. Т1-аллюзия одной из тем «Леди Макбет...» «отстраняющий» галоп. Здесь очень сильна личная горькая интонация-невербальное слово о суетности. В ц. 1 антифон быстрого хорала (драматизированного) и стука первой скрипки
3-я часть	С. 107-116. В ц. 28 начало середины фуги. Т у первой скрипки, удержанное противосложение у второй скрипки, акцентно-удары у остальных струнных. С т. 5 ц. 29 у низких струнных -как бы конспективно ужатый скоростной вариант Т (три такта вместо шести-семи). Остинато (Ш.-интермедия). В ц. 30 на аккордах-ударах скрипок у низких струнных подобие Т в увеличении как бы первого сегмента до длительностей второго (вместо шестнадцатых-восьмые; сходжение уже не линейное, а как в прокрустовом ложе; скомкивание темы)... В ц. 33 (у первой скрипки – бурдон-крик до диез третьей октавы, у второй скрипки – исступлённая былина в метроритме до диеза первой скрипки и ненамного ниже её по регистру). У низких струнных в это время остинато на первом сегменте Т... В ц. 37 – автобиографическое Ш.-звучание. Здесь приговаривание-остинато у низких струнных, смесь былин и Ш.-лада с низкими ступенями
8-й квартет Струнный квартет № 8, ор. 110, 2-я часть	С. 127-139, ц. 11-Т2 у первой скрипки бег под ударами с крестом на Голгофу. Граница ц. 14 и далее острое контрапунктирование ударов скрипок и непрерывной без пауз заходящей в беге мелодии-унисона в октаву альты и виолончели. В ц. 18-речитация-приговаривания альты на ударах виолончели. С. 127-139 С т. 5 ц. 19 в секущей, как шрапнель, мелодии первой скрипки всё время в бешеном темпе без пауз мелькает DSCN. В ц. 22 возобновлённое движение – страшный бег первой скрипки под ударами остальных струнных с ощущением контрапунктирования
4-я часть	С. 151-155, ц. 53-Т8, цитата из первого виолончельного концерта, в вертикальной расстановке-распределении бурдона первой скрипки и Ш.-поздних аккордов-ударов остальных струнных. То есть невербальное слово о трагедии полифонии здесь продолжено на уровне вертикали, где полифония граничит с гармонией. Струнные подтверждают этот тайный смысл и несколько раз повторяют Т8 уже в самоантифоне позднего стиля. Аккорды-удары здесь распятие

Таблица 7

### ГЕТЕРОФОНΙΑ, ПЕРЕМЕННОСТЬ ФАКТУРЫ, КОМПЛЕМЕНТАРНОСТЬ ГОЛОСОВ

Фортепианный квинтет, ор. 57	Путь от симфонии к камерной музыке: размах образов-ещё симфонический, а состав уже камерный. Ещё нет той потаённости струнных, которую он найдёт в квартетах. Он только ищет этой тайны в высокорегистровой гетерофонии, флажолетных длениях
2-я часть	С. 10-11. Ц. 17 - Т у засурдиненного альты. Консонантно-гетерофонический контрапункт. С. 10-11. В ц. 20 свободная канони-

	чешская секвенция на материале первого сегмента Т в уменьшении. В ней сначала участвуют скрипки, а в момент участия альты вторая скрипка с виолончелью гетерофонируют друг с другом
5-я часть	С. 20-21, ц. 80- Т1-рефрен у суховатого, слегка ворчливо-добродушного фортепиано. Ц. 81 умиротворенно-«пионерская» Т 2 у гетерофонирующих скрипок. Ц. 83-Т3, нежно-моторная, с параллельными сектаккордами-«велосипедная». С. 52-53, Ц. 101- Т3 струнных в октавных унисонах
Соната для фортепиано № 2, ор. 61, 1-я часть	С. 21-37, т. 188- потрясающий контрапункт -катарсис. Т1 в октавах в басах в си миноре, Т3 в гетерофонии ми бемоль мажора вверх. Двоение на разных уровнях! Смысловая кульминация части
3-я часть	С. 43-60. С т. 30 – вар. 1, напевная тональная трогательная гетерофония
Трио для скрипки, виолончели и фортепиано № 2, ор. 67, 1-я часть	С. 149-151. За два такта перед ц. 12 – гетерофонически-параимитационное движение между вариантом Т3 у скрипки и подголоском виолончели. Похожий приём за три такта перед ц. 13
2-я часть	С. 164, ц. 36-бурлескно-гротесковый контрапункт Т1 скрипки, гетерофонического подголоска виолончели и остротональных басов фортепиано
3-я часть	С. 176-178. Ц. 63 (вар. 6, но только для Т1, поскольку пассакальный бас не возобновляется, а растягивается по тактовым повторам последний аккорд темы) Т1 у виолончели с последующей гетерофонической дублировкой скрипки заканчивает эту потрясающую часть, чтобы начать аттаса исступленный в своём состраданном немислимым ужасам происходящего
4-я часть	С. 181-182, с седьмого такта цифры (Ш.-лад) течение музыки симфонизируется. Здесь и тональная модуляция, и гетерофонические хроматизмы фортепиано... С. 194-196, ц. 86-88-кульминация-апофеозТ4. Ц. 89 кульминация-апофеозТ5, как бы самой о себе изначально «обращённой», отчего её вариант в обращении выглядит «восстановленным». Гетерофоническое плетение струнных на идиш-аккомпанементе фортепиано. С. 204-208, ц. 99-начало коды трио. Т1 в гетерофонии фортепиано. С. 204-208. Ц. 103-Т1 у фортепиано с глумливыми глоссандирующими доигрываниями гетерофонии струнных
Концерт для скрипки с оркестром № 1, ор. 77, 1-я часть	С. 2-5. Граница ц. 2 комплементарность линий оркестра и скрипки. С. 3. В ц. 3 в оркестре контрапункт, затем гетерофония. С. 8-9, В ц. 16 в гетерофонии скрипки-вариант Т3 как в 8-м квартете
3-я часть	С. 42-49. Ц. 72-вар. 3. Т1, Т3, Т4. Т5 у скрипки. Гетерофонический ансамбль Т4 и Т5, трогает душу. Экстравертизация, душевная беззащитность
Струнный квартет № 2, ор. 68, 1-я часть	С. 32-33, за 4 т. перед ц. 15-точка полифонического напряжения. В ц. 16- полифонико-гармоническая остинатная кульминация безвыходного кошмара-лабиринта с солирующим канонем виолончели и альты на заиканиях и секвенции и причитаниях гетерофонии скрипок на Т3
2-я часть	С 39-44. С т. 4 ц. 40 «В.-Лобос»-аккордика и сразу Шнитке-аккордика с кластерной линейностью-гетерофония всех струнных с секундовыми интервалами в вертикали
3-я часть	С. 45-59. С т. 2 ц. 82-гетерофония
Струнный квартет № 3, ор. 73, 1-я часть	С. 78-88. В ц. 5-Т3 связующая в гетерофонической фактуре с элементами имитационности. Экспозиция закончена и по классицистской традиции повторена дважды. Обращает на себя внимание жёсткая метроритмика, которая словно бы вошла в музыку и диктует ей новые отношения с высотной метрикой: не диалогически-полемиические, как ранее, а рамочные отношения, изменившие лицо полифонии Шостако-



	вича где-то с 1946 года версия. С. 78-88. В ц. 20-кульминация этой открытой фуги. У первой скрипки Т-фуги в увеличении в гетерофонии со второй скрипкой, у альты-секвенция на материале первого противосложения, у виолончели остинато на сегменте Т-фуги
<b>2-я часть</b>	С. 89-96. В ц. 45 гетерофония
<b>3-я часть</b>	С. 97-107. С т. 4 ц. 57 гетерофоническое расслоение парных линий
<b>5-я часть</b>	С. 112-128. Граница ц. 105 морок, разнотемность виолончели и гетерофонии остальных струнных, хоральность. Ц. 106 полифоническая плотность нарратива, канон Т1 альты и виолончели. Кульминирование. С т. 2 ц. 107 интересная каноническая арка с ц. 106: канон альты и виолончели на Т вариаций из третьей части. Потом к концу цифры обе линии сходятся в октавный унисон. Иступление. Т. 3 ц 108 контрапункт линий. За 4 т. перед ц. 110 у первой скрипки что-то в декламационном увеличении- ритмовариант Т1. С. 112-128 В ц. 114-гетерофония. В ц. 116-гетерофония
<b>Струнный квартет № 4, ор. 83, 1-я часть</b>	С. 129-134. Т. 4 ц. 0 гетерофония с Ходжа-Насретдиновскими нотками. В ц. 3 с т. 3 гетерофония. В ц. 16-гетерофония, в т. 4-Ш.-аккордика
<b>2-я ч</b>	С. 135-139. В ц. 20-Т1 у первой скрипки с контрапунктом-гетерофонией второй скрипки. Т 5-6 ц. 21 гетерофония. За 3 т. перед ц. 23 гетерофония-контрапункт
<b>3-я часть</b>	С. 140-148 Граница ц. 45 – «бой-в-шутку-а-настоящего-нельзя». Здесь контрапункт-гетерофония. Граница ц. 49 гетерофонически-ладовая интересность на Т1 у первой скрипки
<b>4-я часть</b>	С. 149-164 В ц. 60 гетерофоническая фактура скрипок параллельными квартами, наподобие коды финала второго трио. В ц. 66 мелодия первой скрипки мозаично складывается в мерном метроритмическом линейном схождении из выразительных мотивов слова (в гетерофонии со второй скрипкой), «птичьего мотива». Здесь – это мотив уныния: человек мал, как воробей
<b>Струнный квартет № 5, ор. 92, 1-я часть</b>	С. 3-24. В т. 5 ц. 4 острый диссонанс в гетерофонии. С т. 3 ц. 6 Т6 колыбельная, возможно, связующая, в гетерофонии скрипок. С т. 7 ц. 7 контрапункт-гетерофония линий. Ц. 10 Т7, побочная в гетерофонии скрипок, с контрапунктом линий и Ш.-звучанием с т. 3. В ц. 14 в альте и второй скрипке с перебросом Т1, у первой скрипки Т5 в обращении; контрапункт-гетерофония линий. В ц 15 Т1-Т2 в линейном восстановлении в гетерофонии первой скрипки (во вступлении обе темы были в антифоне) на трелеобразной фактуре остальных струнных. В ц. 22 яркий разнотемный момент: Т7 крупно у виолончели как бас, Т1 в гетерофонии двойных нот второй скрипки и альты, у первой скрипки жуткий изломанный вариант Т3-4
<b>2-я часть</b>	С т. 2 ц. 58 Ш.-гетерофония
<b>3-я часть</b>	С. 32-50, В ц. 80 продолжение слова в антифоне-гетерофонии скрипок... За 5-4 т. перед ц. 82 народная гетерофония. Граница ц. 129 гетерофония линий
<b>Струнный квартет № 6, ор. 101, 1-я часть</b>	С. 51-64, ц. 0 -Т1 гетерофонии скрипок очень светлая, с Ш.-ходжа-насретдиновскими ходами с шестой низкой ступенью
<b>2-я часть</b>	С. 65-74. С т. 7 ц. 50 и далее контрапункт настроений протяжной гетерофонии скрипок и метроритмовки низких струнных
<b>3-я часть</b>	С. 75-78. Ц. 57 вар. 3. Контрапункт линий, нежно-печальный. Вариант Т2 у первой скрипки в подголосочной гетерофонии второй скрипки и альты на Т1 виолончели. С. 75-78 Ц. 61 вар. 7. Хорально-мажорное субдоминантовое (функциональное «эзма») гетерофонирование струнных на Т1 виолончели
<b>4-я часть</b>	С. 79-92. Ц. 79-80 потрясающий контрапункт полифонизированного остинато скрипок на манер свободного бесконечного канонобразия-на гетерофонии шифрообразного Cantus'a firmus'a альты и виолончели. В ц. 81 кантус фирмус гетерофонизируется двойными нотами. В ц. 87 Ш.-звучание, контрапункт-гетерофония линий
<b>Струнный</b>	С. 93-102. В т. 1-2 ц. 4 поздняя Ш.-аккордика и контрапункт линий,

квартет № 7, ор. 108, 1-я часть	вариант Т. 1-2 ц. 2. Примечательно то, что сейчас, второй раз, в ц. 4, аккордика Шостаковича производит впечатление поздней, а ведь он всего лишь поднял голос первой скрипки на терцию вверх. То есть: не есть ли гармония позднего Шостаковича гармония с заменой реального голоса воображаемым в дублировке в консонанс, а отсюда выпускание некоего «яда» из гармонии
Струнный квартет № 8, ор. 110, 1-я часть	С. 123-126, с т. 4 ц. 1 превратившаяся тема-цитата первой части первой симфонии – очень печальный, с плачем, взгляд в молодость. В ц. 9-10 сперва унисон, затем – гетерофония, с т. 6 вариант ц. 1.
2-я часть	С. 127-139. В ц. 31 Т2-а – глумления в гетерофонии скрипок против альты и виолончели. Детская игра в «травлю одного всеми»

Таблица 8

## ЕДИНИЧНЫЕ И СКВОЗНЫЕ ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ПРИЁМЫ

Фортепианный квинтет, ор. 57, 1-я часть	С. 2, за шесть тактов перед ц. 1 инвенциобразное движение суховатого фортепиано соло. С. 2, за четыре такта перед цифрой 1 ощущение фугато. С. 3, затакт к ц. 2 параимитационность фортепиано и струнных. Преамбула прелюдии, в том виде, в каком этот тип описывал Б. Яворский в «Сюитах для клавира И.-С. Баха», длится до ц. 3, с которой и начинается второй раздел части – инвенция у фортепиано. С. 4, ц. 4 ощущение контрапункта у фортепиано соло в инвенциональном движении. С. 7. Ц. 12 пассакальность фортепианных басов
2-я часть (полное описание см. в Конструкциях)	С. 10-11. Ц. 17 –Г у засурдиненного альты. Консонантно-гетерофонический контрапункт. За три такта перед ц. 19 интермедия с канонически-секвенционной имитацией второй скрипки и виолончели не поступенного, а, так сказать, вилкообразного сходжения. Ц. 19 Т у засурдиненного альты с разнотемностью скрипки. С третьего такта цифры 19 ощущение таково, что тема контрапунктирует с интермедией, которая «не в силах дожидаться момента вступления». В ц. 20 свободная каноническая секвенция на материале первого сегмента Т в уменьшении. В ней сначала участвуют скрипки, а в момент участия альты вторая скрипка с виолончелью гетерофонируют друг с другом. За такт перед ц. 21 виолончель готовит Т у фортепиано, как бы тоже под конец цифры становясь участником этой канонической секвенции. С. 12-13. Ц. 22 Т у фортепиано, но уже не октавно, как в предыдущей цифре, а в хиндемитовском суховатом контрапункте. Из соседства двух проведений Т в фуге у одного и того же инструмента возникает ощущение пассакальности, остигнатности тематически-тембрового баса. С ц. 23 струнные играют senza sorg. В этой цифре резко меняется фактура; возникает ощущение вариационности. По материалу – это свободная двойная каноническая секвенция, точнее, имитирование приёма. Вторая скрипка и альт играют секвенцию на Т ум. в фигуре «восходящей вилкообразной волны», а руки фортепиано – ув. Т ум с паузированием между тонами. С. 12-13. Ц. 24 контрапункт продолженного материала интермедии у второй скрипки и альты и Т у первой скрипки с ритмоимитацией Т у виолончели (приём от Баха; см. фрагмент фуги es-moll, II ХТК). Получается подобие двойного канона из будущей репризы части – призрак приёма. Граница ц. 25 «нетема» у фортепиано в виде подобие канонического антифона имитации На с. 14-15, в ц. 27 переходит к альту. Здесь – контрапункт Т с имитацией-импровизацией-микрокаденцией даже! – фортепиано на Тум. С. 16-17. Ц. 34-35-реприза фуги, стреттно-мысловой двойной канон с начальным вступлением верхних струнных. Ц. 38- ритмоимитационный вариант Т из ц. 35 у первой скрипки. С. 18-19. Ц. 42- кодовый раздел части. Свободное каноническое секвенционное движение Т ум. у фортепиано
4-я часть	С. 34-35, ц. 68-контрапункт мелодии первой скрипки и пиццикатного непрерывного баса виолончели. Ц. 70- средний раздел части. Ос-



	тинатный бас сменяется медленно токкатными терциями, а в верхнем ярусе фортепиано, заигравшим здесь соло, имитационное трение характера свободного бесконечного канона. Первая скрипка вступает только в ц. 71. Сходство с фортепианным концертом, призрак фортепианной каденции. С. 36-37. Граница ц. 74 Ш.-аккордика, первый такт цифры – еврейский лад и четырёхголосная имитация струнных. С третьего такта ц. 74 – реприза части с непрерывным фортепианным басом и каноном скрипок (полифоническая арка со второй частью-фугой, где тоже есть повтор идеи канона; неотвязная мысль), к концу цифры вторая скрипка допевает мелодический ход в увеличении. С. 38-39, граница ц. 77 и далее – на фоне октавной проходки нарочито суховатого фортепиано – шнитковский свободный канон скрипок. В ц. 79 – сонет о музыке. В руках фортепиано в свободной басово-баритоновой имитации зарождается будущая тема финала, а с третьего такта ц. 79 первая скрипка затевает запоздалую вариацию, впрочем, поняв, что же кода, и завершив всё улетанием (инструментальный театр)
5-я часть	С. 49-51. Ц. 98- Т3 в обращении. С. 52-53, ц. 100 свободный как бы канон скрипок в сопровождении фортепиано. С. 58-60, ц. 109 вариант Т2 в увеличении у виолончели и второй скрипки с подвижным голосом первой скрипки; в этом изменённом цитировании Т2, мелькнувшей до этого всего лишь раз (проверить утверждение) линейность формы, наполненная смыслом сохранённости реальности в памяти: ничто не забывается и всё замечено
<b>Соната для виолончели и фортепиано, ор. 40, 1-я часть</b>	С. 3-12. Т. 29 суховатый контрапункт. Т. 37, 41, 45 контрапункт. С. т. 118 контрапункт. Т. 140-148 контрапункт. Т. 170-Т3, далее подголосок виолончели. Т. 187-Т3 виолончели. Реприза зеркального типа
3-я часть	С. 22-25, Т. 15-16 суховатый контрапункт. Т. 33-34 диссонантный контрапункт
4-я часть	С. 26-36, Т. 23 контрапункт. С. т. 100 контрапункт. В районе т. 140 контрапункт. Т. 193-194 контрапунктическая кутерьма
<b>Соната для фортепиано № 2, ор. 61, 1-я часть</b>	С. 21-37. Т. 1-Т1, линейный контрапункт. С. т. 3-Т-эллипсис в басу («ну вот и всё»). Двоение тональной гармонии, очень выразительное и объясняющее практически любую резкость и сухость контрапункта, явственно прослушивается во всей сонате. С. т. 97 разработка. Много контрапунктически – секвенционных типов движения (с. т. 97, с. т. 111, с. т. 117). С. т. 114 контрапункт Т4 в бас и Т3 в сопрано. С. т. 117 контрапункт Т4 в басу и Т1 в сопрано. Т. 133 контрапункт Т4 вверху и Т1-3 внизу. Т. 13 контрапункт Т1 вверху и Т3-4 внизу. Т. 188- потрясающий контрапункт -катарсис. Т1 в октавах в басах в си миноре, Т3 в гетерофонии ми бемоль мажора вверху. Двоение на разных уровнях!! Смысловая кульминация части
3-я часть	С. 43-60. Т. 184 внизу сегмент Т в контрапункте. Т. 187 призрак фугированности: внизу Т вар. 5, вверху Т вариаций – эллипсис в увеличении. С. т. 221 и далее секвенции в имитациях. С. т. 377-вар. 8, остротрагическая сарабанда-пассакалья, типа вар. 8 симфонических этюдов Шумана. Контрапункт Т в увеличении в басу и Т из вар. 5
<b>Трио для скрипки, виолончели и фортепиано № 2, ор. 67, 1-я часть</b>	С. 145-146. Ц. контрапункт Т1 у скрипки и противосложения (удержанного!) виолончели. За два такта перед ц. 1, 2 - Т1 соответственно у виолончели и у скрипки. Следовательно, тема изначального канона оказывается своего рода темой фугато в линейном схождении с самой собой». Здесь целая философия формы, которая оказывается «и тем, и этим» в одновременности. Так сказать, иллюзия вступления следующего голоса. Это сохраняется и в другие моменты первой и четвёртой частей. За три такта перед ц. 6-миниканончик на Т2 между скрипкой и виолончелью. С. 147-148. Ц. 8 вар. 3 с подвижным контрапунктом перекинутой в фортепиано пульсации финала. У скрипки в высоком регистре (улетание, прозревание белого света)-тема со включением С третьего такта ц. 8

	<p>мотива удержанного противосложения в каноне-фугато (признак линейной формы). С. 149-151. За три такта перед ц. 10-Т3 и Ш.-ход в минимитации виолончели (сегмент Т3) и (уже вся Т3) у скрипки. Ц. 10 вар. 4. Цифра очень примечательна в отношении линейки и индивидуального полифонического стиля. Здесь Т1 у виолончели в судорожном ускорении; здесь же к ней в линейно-схождении присоединяется Т2, с которой в контрапункте вступает Т3 у фортепиано. За два такта перед ц. 12-гетерофонически-параимитационное движение между вариантом Т3 у скрипки и подголоском виолончели. Похожий прием - за три такта перед ц. 13. С. 152, граница ц. 15 -новый раздел формы. Имитационность сменяется полифоническим эллипсисом: это фактура на грани имитационности и разнотемности. У фортепиано -барочность, искажённая хроматизмами; элемент выразителен; назовём его даже Т5. У виолончели хроматические ходы крупными длительностями. У скрипки выхватывание барочного сегмента и судорожное проведение его то на одной, то на другой высоте. И мы назовём это Т7, поскольку материал в ц. 17 будет воспроизведён. Искажённая концертность. С. 153-154, граница ц. 16-имитации на светлую Т4 у скрипки и фортепиано в судорожном времени макабр четвёртой части. Ц. 17-контрапункт варианта Т4 у скрипок, у которых затем идёт барочная Т5 из ц. 1 ; у фортепиано тоже линия, напоминающая о хроматизмах из ц. 15; у виолончели Т7. Таким образом, перед нами, во-первых, подвижной контрапунктической вариант ц. 15, а во-вторых, многотемная полифонизированная музыка, где темы участвуют в полифоническом процессе. Ассоциация «барочность-концертантность-многотемность-полифоничность» заставляет вспомнить о раннем Шостаковиче времён оперы «Нос» и второй симфонии (и четвёртой симфонии, добавим). Возрождение барочной концертности в импровизационном, непредсказуемом виде. В ц. 18 в силлабическом – нота против ноты – контрапункте скрипки и виолончели субито пиано появляется трёхчетвертной размер, напоминающий о второй части трио, а по аффекту- о четвёртой части. За четыре такта перед ц. 19 вступает контрапунктом фортепиано с торопливым вариантом Т3. В ц. 19-двойной контрапункт скрипки и виолончели как вариант ц. 18 со свободной интервалкой голоса с движением по трезвучиям (тема первоначально звучит у виолончели). С. 155-156, за четыре такта перед ц. 20 у скрипки Т3 (резкий диалог-контрапункт скрипки и виолончели продолжается). Ц. 20 жёсткий полиостинатный момент части с комплементарными аккордами-ударами скрипки с виолончелью против фортепиано. С. 157-160. За пять тактов перед ц. 24 свободная (при необходимости проверить это) нисходящая каноническая секвенция второго разряда между скрипкой и фортепиано на Т4. На границе ц. 25 в арке с концом ц. 23 уже бесконечный канон скрипки и фортепиано, уже более «перворазрядного» в контрапунктическом смысле звучания. Со второго такта ц. 26 контрапункт явственной Т1 четвёртой части у флажолетов скрипки-и Т2 в верхнем регистре фортепиано</p>
2-я часть	<p>С. 164, ц. 36 бурлескно-гротесковый контрапункт Т1 скрипки, гетерофонического подголоска виолончели и остротональных басов фортепиано. С. 165-166, за четыре такта перед ц. 39 канон между струнными и виолончелью. Итак, полифонический приём мы находим даже в такой гомофонной части, как эта. В ц. 39- Т3 со сплзающими на секунду вниз струнными. За шесть тактов перед ц. 40 миниканоническая имитация фортепиано и струнных, граница ц. 40 и далее канон (погоня) между струнными и аккордовым бурдоном фортепиано. С. 167-168, ц. 41-44-репризный в разделе части повтор Т1 и Т2. Граница ц. 42 любопытный контрапункт Т1 у скрипки и Т3 -сплзания виолончели. То есть идея наплыва проводится через все части трио и подтверждается полифоническими знаками-языком.</p> <p>С. 171-175. За четыре такта перед ц. 53 и далее светло-диссонантное двухголосие фортепиано</p>



3-я часть	С. 176-178. Ц. 59 вар. 2. Т2 у виолончели, противосложение. Т3 у скрипки. Ц. 60-вар. 3. Т3 у виолончели, контрапункт к ней у скрипки. По сути, сложились канон скрипки и виолончели с границы ц. 58 до четвёртого такта ц. 60. Ц. 62 (вар. 5) Ш.-лад. Контрапункт Т1 у виолончели и подголосков скрипки. Ц. 63 (вар. 6, но только для Т1, поскольку пассакальный бас не возобновляется, а растягивается по тактовым повторам последний аккорд темы) Т1 у виолончели с последующей гетерофонической дублировкой скрипки заканчивает эту потрясающую часть
4-я часть	С. 185-186. Граница ц. 75 мгновенный поворот-модуляция и сразу вар. 4 или 5 на Т1 рефрен у фортепиано с аккомпанементом струнных и в силу этого с тембровым эффектом подвижного контрапункта (при необходимости проверить цифры вариаций на Т1). С. 187-188, с девятого такта ц. 75 разработочный мотивный контрапункт линии фортепиано на сегмент Т1 и Т4 у струнных. Здесь разработочно активизируются полифонические приёмы по логике если сонатной, то с большой долей контрапунктирования. Ц. 76 начинается как вар. 5 или 6 на Т1 фортепиано в контрапункте с барочными широкоинтервальными ходами струнных (вспомним барочную Т5 из первой части;-несомненный признак производно-линейной композиции). С пятого такта ц. 76 продолжение идеи-приёма предыдущей цифры, очень активный контрапункт Т4 струнных и Т1 в основных двух сегментах. Полифонический эллипсис, так как струнные с Т4 вступают там, где слух готовился к имитации (при необходимости проверить номера цифр тем части). Граница ц. 78 и далее - контрапункт Т4 скрипки и линии подголосков-анабазисов виолончели. С. 189-190. С пятого такта ц. 79 контрапункт линейного схождения мотивов Т1 с предыдущей Т6 скрипок и Т6 мотива у виолончели в дублировке с фортепиано. С. 189-190. Ц. 81 интересные страшные параллелизмы аккордов фортепиано и свободного канонически секвенционного образования первого разряда струнных. С шестого такта ц. 81 производная Т7 виолончели. Итак, здесь многогранность, как-арочно-в первой части, вытянутая в линию и обработанная контрапунктически. Всё же в финале контрапункт – более приём, а в первой части -изначальная данность. Самоописание языка: судьба собственной полифонии-как в этом трио. В первой части жизни -как данность, во второй-как приём. С. 191-192, ц. 82 динамическое кульминирование. Громкость Т2 у виолончели в контрапункте с остинато на Т1 фортепиано. Ц. 83 контрапункт остинато Т1 фортепиано в трёхдольном размере, стоновых мусоргизмов виолончели и более крупных стонов <i>martellato</i> скрипки
Концерт для скрипки с оркестром № 1, ор. 77, 1-я часть	С. 2-5, за четыре такта перед ц. 1 северно-осенняя Т1 для контрапункта у оркестровых унисонов, в ней Ш.-лад. С. 3. В ц. 3-в оркестре контрапункт, затем гетерофония. Ц. 4-В. -Лобос-звучание Т2 в уменьшении, имитации между оркестром и скрипкой. Ц. 8-Т2 у оркестра в контрапункте с линией скрипки. В ц. 3-в оркестре контрапункт, затем гетерофония. Ц. 4 «В.-Лобос»-звучание Т2 в уменьшении, имитации между оркестром и скрипкой. С. 8-9, С т. 4 ц. 15 полифонизация фактуры. С т. 6 ц. 15 контрапункт двухголосия скрипки, солирующего кларнета и оркестровых басов;причём с пятого такта ц. 15 идёт канон у солирующего инструмента и верхнего голоса скрипки
2-я часть	С. 12-13, ц. 23-Т1 у флейты и оркестра в унисон с аккомпанементом двойных октавных нот скрипки. Тема будущей 3-й части десятой симфонии. У скрипки тоже некое подобие обрисовки звуков Т1. Эффект полиладовости, хотя на самом деле-контрапункт в едином мелодическом си бемоль миноре. С. 14-17, ц. 26-контрапункт Т1 скрипки и бас-кларнетного подголоска. С пятого такта цифры подобие свободной имитации линии скрипки и бас-кларнета. За 4 такта перед ц. 28 перекличка-имитация между скрипкой и басами. Ц. 31 политональный контрапункт Т1 у скрипки и Т3 у басов. С. 18-19, ц. 33 хлыстообразные аккомпанирующие удары-взмахи

	<p>скрипки в контрапункте с Т4, Dsch деревянных духовых. С. 20-21, ц. 37-Т5 фольклорно-стравинская двойными (секстами) скрипки в контрапункте с вариантом Т1 на две четверти двойными секстами деревянных духовых оркестра. Полиладовый эффект: скрипка в мнимофольклорном ладу-как бы пентатоника, на самом деле-частично вертикальный вариант Т1! Так это же канон! А в ц. 38 своего двойной контрапункт этого канона. Правда скрипка играет свободный вариант Т1 Полифонический приём порождён здесь линейной формой впрямую. Не это ли будет признаком дневниковой полифонии. С. 20-21. В ц. 39 скрипка с более точным вариантом Т1, а оркестр – вариант Т5. С. 22-23. Ц. 41 дессонантно тройными нотами у скрипки Т4 Dsch в контрапункте с остinato на Т5 у оркестровых басов и подголоском среднего яруса оркестра. С. 25-27, с т. 9 ц. 46 и далее контрапункт Т1 в среднем пласте, истошно высоких октавных ми скрипки и притоптывания в басах. За 4 такта перед ц. 48-также контрапункт с участием фаготов. Ц. 51 – вальсок с Т1 у скрипки контрапункте с некоей темой в среднем ярусе оркестра (тему мы не нумеруем). Мелькает в оркестре с т. 9 ц. 51 и подголосок на Т1. В целом фактура Ц. 51 контрапункт из трёх линий. Ц. 30-31, в ц. 52 Т1 у кларнета. В ц. 53 контрапункт Т1 скрипки и Т5 флейты. С. 31-33, ц. 54 контрапункт взмахов скрипки и Т1. Ц. 55 на взмахах скрипки контрапункт Т5 у флейты и Т1. В т. 5 ц. 55 с подголоском вступает гобой. В ц. 56 с т. 3 контрапункт скрипки и фагота. С. 35-37, в ц. 60 на сегменты Т1 в басах накладывается голос валторны. В ц. 62 кульминация. Трёхголосный оркестровый канон на Т1 на тематически в общем значимой линии басов. В ц. 63 в трёхголосном каноне участвует и солирующая скрипка. С. 38-41, ц. 64 контрапункт пробегов скрипки, басов и октавной тематически в общем значимой линии верхних регистров</p>
3-я часть	С. 42-49. Ц. 71-вар. 2, у скрипки красивая Т4 в контрапункте с Т1 и Т3. Русскость мелодии скрипки
4-я часть	С. 55-75, в ц. 80 Т1 оркестра. За 7т перед ц. 83 скрипка с импровизацией. Фактура слегка имитационная. С. 55-75. Ц. 100 контрапункт бега скрипки и канона на Т1 из пассакальи: Шо-ста-ко-вич! Кульминирование. Ощущение контрапунктического эллипсиса-обманки
Струнный квартет № 1, ор. 49, 1-я часть	С. 2. За 6-5 тактов перед ц. 1 имитация виолончели остальными струнными, начавшаяся с разнотемного контрапункта виолончели и первой скрипки. С развёртыванием музыки становится понятным, в чём именно скрытая полифоничность начала. Постепенно проясняется мелодическая значимость линии виолончели-разнотемность. На этом музыка без нажима мягко настаивает, всё отчётливее сегментируя тему виолончели (переменность фактурного голоса-Шнитке). С. 2-3. Граница ц. 4 третий раздел части, Т3 гайдновская песенка первой скрипки в контрапункте с репетициями альты-вар. Т2 и мычащей глассандо Т 4 виолончели. Ц. 5 бахизмы у скрипки, свободная имитация её катабазиса-альтом. Граница ц. 6 диссонантная вертикаль, кажется, контрапунктического происхождения. контрапункт С ц. 5 скрипка меняется ролями с виолончелью-полифонический театр. Игра приёмом: контрапункт, не создающий сложностей (полифоническая философская ирония; приём есть не более, чем приём как таковой.) 5-6 такты цифры контрапунктическое усложнение за счёт линий скрипок. С. 4-5. Ц. 12 6-й раздел формы, мусоргизмы у первой скрипки в контрапункте с Т3 «мычанием» у второй скрипки, альт чуть позже вступает с Т2 репетицией. В ц. 14 малеровский контрапункт с малеровским соло первой скрипки
2-я часть	С. 6-10. В ц. 17 вар. 2 с Т1 у первой скрипки и выразительным подголоском со 2-й низкой у второй скрипки. За 2 такта перед ц. 18 имитация альтом виолончели. Во втором такте цифры 18 имитация второй скрипкой альты. С предыдущей цифры 17 лестничная имитация. Потаённая полифония. Для того чтобы стать фугой, музыка здесь слишком цезурирована. Философия: полифония, не став-



	<p>шая фугой (драматическое сообщение полифонического нарратива). Граница ц. 19 вар. 3, Т опять у альты! Производное соединение. Ц. 20 контрапункт первой скрипки (у неё- грустное распевание песенки) и альты. За четыре такта перед ц. 22 контрапункт настроенный светлой первой скрипки и тревожного пиццикато виолончели</p>
<b>3-я часть</b>	<p>С. 11-17. 5-7 такты ц. 28 изгибы линий первой скрипки весьма напоминают 7-9 такты ц. 1 и первой части, только не в медленном, а в стремительном движении. В этой детали есть намёк на некую каденцию, парафраз. Интересно ещё поведение второй скрипки. Когда вступила первая со своим подголоском-эллипсисом, вторая, подумав, с т. 7 ц. 28 начинает имитировать мотив первой из начала цифры -она же всё-таки вторая! Подсознательное ролевое поведение голосов в контрапункте-в фуге a-moll op. 87 такое явление было нами зафиксировано. В ц. 30 первая скрипка перехватывает репетицию, вторая продолжает тянуть кантилену (поливременность.), виолончель вступает с вариантом подвижного материала первой скрипки из ц. 28 подобие подвижного контрапункта. За два такта перед ц. 34 крошечная имитация от баса партитуры вверх</p>
<b>4-я часть</b>	<p>С. 18-26. Граница ц. 49 контрапункт бахизма виолончели и скрипок. Т. 2 ц. 49 контрапункт анабазиса виолончели -и первой скрипки. Граница ц. 50 имитационная переключка альты и первой скрипки. В ц. 60 контрапункт Т1 виолончели со скачками первой скрипки. Граница ц. 66 канон на Т1 виолончели и первой скрипки и начало репризы. Ц. 68-почти непрерывное остинатное продолжение у первой скрипки Т4 с контрапунктом остинатных опеваний звука виолончели (тень поливременно-сти). Граница ц. 70 мелькает имитация скрипочек. Ц. 70 кода, Т1 в увеличении у первой скрипки с сохранением общего подвижного темпа. Тема меряется той же меркой, но становится крупнее – полифонический приём в почти перлетуум мобиле – признак линейной формы (при необходимости доказать)</p>
<b>Струнный квартет № 2, ор. 68, 1-я часть</b>	<p>С. 27. За такт перед ц. 1 начинаются полифонические чудеса: пока ещё несложный контрапункт катабазиса виолончели и первой скрипки. С т. 4 ц. 1 контрапункт скрипок, к которому подсоединяется спустя 2 такта в контрапункте анабазис виолончели. С. 28-29, за 4 т. перед ц. 2 Ш.-звучание и контрапункт трёх линий (в альте в это время-вольночные пустые интервалы). Это же поведение фактуры продолжается в ц. 2 с Т2 у виолончели, напряжённым Ш.-звучанием и контрапунктическим напряжением. Ц. 3-Т1 первой скрипки в репризе партии, но уже в условиях напряжённой полифонизации, Ш.-звучания и ещё чего-то... С. 28-29, т. 3 ц. 4 свободная нисходящая широкими шагами параканоническая секвенция между верхней и нижней парами инструментов.. С. 30-31. В ц. 8-Т2(побочная) у скрипки, с продолжением Т3. Ш.-звучание и контрапункт с Т2 у виолончели (как в ц. 5 с т. 5). В ц. 9 у первой скрипки линейное схождение Т1 в свободном увеличении и Т3 и контрапункт с короткими мотивами пиццикато виолончели. В ц. 10 производное соединение ц. 9 в двойном контрапункте. И всё же тут полифония играет откровенно конструктивную роль, к тому же производит сонористический эффект. Словом-полифония начинает ставить здесь главной целью не временной нарратив, как ранее, а драматизацию аккорда, гармонии. Всё это звучит весьма контрапунктично, с полифоническими пятнами-всплесками. В ц. 11 альт, как бы заикаясь шестнадцатыми (полифонический театр), ведёт в линейном схождении мотивы Т3, а затем Т2. В это время первая скрипка цитирует материал секвенции на мотиве Т1 из ц. 4и 0. С. 32-33, ц. 12 контрапункт сглаженного мотива Т2 у альты, Т3 первой скрипки и линии длинных звуков второй скрипки. Виолончель здесь молчит. Иждёт вступления. В ц. 13-контрапункт тематически значимой линии виолончели на мотиве секвенции из ц. 4 и 0, пританцовываниях и заиканиях из ц. 4 и 0, а вообще пританцовывания и заикания пошли из ц. 0 (разложение линии по голосам) и параимитационной фактуры всего состава. Повторяем, эта полифонизированная ткань весьма напряжённа именно гармонически. За 4 т. перед ц. 15 точка полифонического напряжения. В ц. 16 полифонико-гармоническая остинатная кульминация безвыходного кошмара-</p>

	<p>лабиринта с солирующим канонем виолончели и альты на заиканиях и секвенциях и причитаниях гетерофонии скрипок на ТЗ. С. 34-35, ц. 17 продолжается настроение ц. 16 с имитацией секвенционного мотива у первой скрипки и альты за 4 такта перед ц. 18. В т. 6 ц. 18 кульминация мелодии, гармонии, полифонии со вступлением Т2 виолончели, линейного схождения мотивов Т1 и Т2 скрипок, извилистого анабазиса альты. То есть этот фрагмент полифонически сосредоточил в себе основной материал тем части. В ц. 21 полифонический эллипсис, основанный на ненаступившей фактурной разрядке: у виолончели вар. Т1., у первой скрипки в эллиптическом каноне не та тема группето восьмьюми преддыкт к репризе тоже эллиптической-мнимо ложной, не разрешающей напряжение, без катарсиса.</p> <p>С. 36-38, в ц 22 - Т1 у первой скрипки в нарочито приниженном регистре со второй низкой ступенью. В ц. 23 Т1 у альты в свободном каноне с первой скрипкой. Тоже ощущение эллипсиса в этом нарочито полифоничном изложении Т1 в репризе. За два такта перед ц. 24 Ш.-лад, контрапунктирование. Т. 4 ц. 24-контрапунктирование. С т. 5 ц. 26- Т2 в каноне первой скрипки и виолончели, которая продолжает Т2-Т3. Граница ц. 28 полифоно-гармоническая точка напряжения и кода на Т1 у первой скрипки. С т. 4 ц. 29 полифоно-гармоническая точка напряжения</p>
2-я часть	<p>С 39-44. В начале ц. 36 (с т. 2) контрапункт первой скрипки и виолончели. За 4 такта перед ц. 37 Ш.-звучание и контрапункт первой скрипки и виолончели. В ц. 37 мозаика-т. 2-В. -Лобос-лад, т. 3-4 Ш.-лад и контрапункт. С т. 4 ц. 38 новый раздел в пятидолжном размере, контрапункт линий. Т. 3 ц. 43 Ш.-полифония</p>
3-я часть	<p>С. 45-59. Граница ц. 51-контрапункт. В ц. 52-Т2 у первой скрипки и контрапункт ткани. Т. 5 ц. 59, т. 4 ц. 60 контрапункт. Т. 1 и 6 ц. 66 контрапункт, затем-остинатоподобная метрика мелодии виолончели. Остинато с этого момента воцаряется в фактуре, сообщающая музыке антивальсовую перехарактеризацию-напряжённость. Т. 5 ц. 68 контрапункт. Т.Ц. 69 бег на месте. Т. 2 ц. 72-контрапункт. В ц. 87 кодовое улетание с призывком полифонии</p>
4-я часть	<p>С. 60-77. Ц. 93-вар. 1. Контрапункт Т1 второй скрипки и Т2 мажор. Ц. 95-вар. 2 с Т1 у первой скрипки, ладовым подголоском альты. Т3 ц. 100 контрапункт. В ц. 104 выразительный контрапункт. Ц. 112-114 кульминация, вар. 11 с Т1 причетом четвертями скрипок в контрапункте с релетической виолончели и судорожным тревожным быстрым подголоском альты. Ц. 116-118 неожиданно мажорная вар. 13 с бетховенскими ликованиями скрипок, но лишь с тенью темы в прежних крупных длительностях виолончели и альты. Контрапункт хорала и коротких юбилейный, Бособенно остро звучит в т. 5 ц. 116. В ц. 119 бетховенские юбилеи у виолончели в контрапункте с линейной скрипок. скрипок В ц. 120 наступает потаённый сумрак, как в преддыкту к коде финала четвёртой симфонии. Вар. 14 с вариантом Т1 у альты. Подголосок-антифон первой скрипки</p>
Струнный квартет № 3, ор. 73, 1-я часть	<p>С. 78-88, ц. 0 мелодичная, забавно-юношеская Т1 у первой скрипки с Ш.-ладовостью в т. 5 цифры, малеризмом в т. 8 и коротенькой имитацией первой скрипки и виолончели на границе ц. 1 С т. 4 ц. 1 Ш.-лад, далее, вплоть до начала ц. 2 Ш.остинато с некоторой полифонизацией. За 3 т. перед ц. 4, т. 4 ц. 4 полифонизация околоримитационного эллиптического типа. В ц. 5 Т3 связующая в гетерофонической фактуре с элементами имитационности. Ц. 7 Т5 припевная в полифоно-гоммофонной фактуре. в т. 4 цифры 9 возврат Т5 в контрапункте. За 3 т. перед ц. 25 островок контрапункта. Граница ц. 27 Т1 у виолончели с контрапунктированием. Повидимому, начало коды с напоминанием о фуге в разработке. В ц. 28 Ш.-звучание некоторого бесконечного канона на сегмент Т1у скрипок-невербальное слово о нескончаемости</p>
2-я часть	<p>С. 89-96. В ц. 31 контрапункт Т1 второй скрипки с подголоском первой скрипки и всё того же аккомпанемента альты. Т. 6 ц. 31 Ш.-аккордика и контрапункт линий. В ц. 32 контрапункт линий. В ц. 34 контрапункт линий, остинато по линиям. С. 89-96. За 2 т. перед ц. 44 контрапункт</p>
3-я часть	<p>С. 97-107. Т. 2 ц. 54 контрапункт линий. ИТ. 4-5 цифры И 56 контрапункт линий. За 4 т. перед ц. 58-имитация у скрипок. Ц. 70 контра-</p>



	пункт остинато скрипок и варианта Т2 нижнего слоя фактуры. Т. 2 кодовой ц. 73 имитация мотивов Т2 у первой скрипки и альты с остинато второй скрипки и виолончели. Производный вариант контрапункта из ц. 70
4-я часть	С. 108-111. Ц. 78 вар. 1 с Т1 виолончели и контрапунктом-подголосками альты и второй скрипки. Граница ц. 81 уход и контрапунктическая вар. 4 с Т1 виолончели, продолжающей в линейном схождении своё остинато на Т1 из ц. 80 и проводящей Т1 не один, а дважды в свободном повторе остинато. С. 108-111, Граница ц. 82 «В.-Лобос»-аккордика, тень Т1 у первой скрипки и виолончели в имитации. Кодовая ц. 84 дуэт альты и виолончели (у альты даже звучание здесь другое), переходящий аттасса в пятую часть
5-я часть	С. 112-128, ц. 85-86 - Т1в зарождении с продолжением с продолжением у виолончели на точечных подголосках альты. Ц. 87-Т1 у первой скрипки с более линейным подголоском альты и крупными шифробразными нотами виолончели. В ц. 95-Т1 у первой скрипки. Общая линейность ткани и линейное проведение темы по голосам в режиме фугато полифонизирует форму. Т 9 ц. 100 контрапункт линий. В ц. 101 наплыв и контрапункт линий. Ц. 102-Т1 виолончели в каноне с Т1 первой скрипки. Мистика-нежность. Т. 4 ц. 104-контрапункт линий. Граница ц. 105 морок, разнотемность виолончели и гетерофонии остальных струнных, хоральность. Ц. 106 полифоническая плотность нарратива, канон Т1 альты и виолончели. Кульминирование. В ц. 115-контрапункт линий и острая гармония
Струнный квартет № 4, ор. 83, 2-я часть	С. 135-139. В ц. 20-Т1 у первой скрипки с контрапунктом-гетерофонией второй скрипки. За 3 т. перед ц. 23 гетерофония-контрапункт. С т. 4 ц. 28 мнимая имитация с гомофонным смыслом
3-я часть	С. 140-148. Т. 2 ц. 44 контрапункт линий. Граница ц. 45 – «бой-в шутку-а-настоящего-нельзя». Здесь контрапункт гетерофония. В ц. 47 контрапункт линий. С середины ц. 49 морок, контрапункт линий. Т. 6 ц. 50 контрапункт линий В ц. 53 интересный контрапункт-эллипсис сначала Т2 унисонна, а на неё выразительный голос первой скрипки. Ощущение постепенного полифонического крещендо к концу части -невербальное слово «сложное упростить нельзя»
4-я часть	С. 149-164. В ц. 63 новое сочетание в финале: контрапункт русской танцевальной в колыбельно-утешительном метре у первой скрипки и еврейском танце-крике на верхах у второй скрипки. В ц. 64 от этого становится страшно. Т. 6 цифры 65 контрапункт линий. С. 149-164 В ц. 67 морок контрапункта линий «птичек» и страдания первой скрипки и невербального слова нежности альты. Говорящий контрапункт. Ц. 68 подвижной двойной контрапункт из ц. 63. За 7 т. перед ц. 69 контрапункт говорящего невербального слова утешения, «когда-утешить-нельзя», у альты и протяжного русского подголоска второй скрипки. Ц. 70-71 контрапункт линий. Ц. 73 «В.-Лобос»-звучание и контрапункт линий. В ц. 81 контрапункт линий Т. 3 ц. 83 контрапункт линий. В ц. 88-89 еврейская тема. В ц. 90 контрапункт сострадания смешан из русской и еврейской тем
Струнный квартет № 5, ор. 92, 1-я часть	С. 3-24. С т. 5 ц. 0 контрапункт Т3 ласковой у первой скрипки и Т1 второй скрипки. в ц. 1 контрапункт Т4 скрипок и пробегов низких струнных. Звучит несколько устрашающе. С т. 7 ц. 7 контрапункт-гетерофония линий. С. 3-24, В ц. 8-9- контрапункт линий, усугублённый полиметрическими акцентами-ударами скрипок. На нём-вариант Т7, причет, у виолончели. За 7 т. перед ц. 10-жесткая интервалка в контрапункте. Ц. 10 Т7, побочная в гетерофонии скрипок, с контрапунктом линий и Ш.-звучанием с т. 3. вплоть до ц. 11. Ц. 11-12 конец экспозиции с контрапунктом линий и жёстким звучанием в ц. 11. В ц. 14 в альте и второй скрипке с перебросом Т1, у первой скрипки Т5 в обращении; контрапункт-гетерофония линий. За 2 т перед ц. 18, ц. 18 остро звучит контрапункт линий. За 2 т. перед ц. 19 Ш.-страшное звучание, контрапункт линий через голос,

	<p>вариант Т4 у первой скрипки и альтя. Ц. 19 Ш.-крик на контрапункте линий с Т1-2 в среднем слое фактуры. В ц. 20-контрапункт линий. В ц. 21 из линий контрапункта выделяется вариант Т7 побочной у альтя. В ц. 22 яркий разнотемный момент: Т7 крупно у виолончели как бас, Т1 в гетерофонии двойных нот второй скрипки и альтя, у первой скрипки жуткий изломанный вариант Т3-4. За 4т. перед ц. 24-несброс напряжения, полифонизированное остинато. В ц. 24 Т1-2 в антифоне скрежещущих консонансов двойных нот первой скрипки с пронзительными точками острого контрапункта. В ц. 25 что-то вроде канона на Т5 былинную у скрипок -и остинато в уменьшении на Т5 у низких струнных. В ц. 26-27-та же линия поведения голосов в продолжении. Граница ц. 33-Т2 скрипок, ц. 33-контрапункт Т1 скрипок, Т2 альтя и кластерного бурдона виолончели. С ц. 34-возможно, реприза:контрапункт Т1 первой скрипки (у неё в линейном схождении мелькает Т3) и Т2 второй скрипки на бурдоне низких струнных. Стретная реприза. В ц. 35-контрапункт неожиданно «разработочного, по-шостаковически устрашающего» остинато некоего мотива в общей интонационной струе квартета у первой скрипки и взвинченной Т4 у альтя. Остальные струнные «подхлестывают» музыку аккордами. Даже из музыки Шостаковича этот квартет выделяется ужасом своего смысла и кошмаром еже-секундных катастрофических прозрений. Ц. 36 -некоторый контрапункт перемены линий. Ц. 42-43 - Т7 побочная у первой скрипки в контрапункте тревожной пульсации среднего слоя фактуры. В ц. 44-46 (Т7 у первой скрипки в контрапункте с полиметрическими фигурами виолончели) частично перестановочный вариант. Ц. 8-10. Мистическое звучание ц. 44. Контрапункт линий. За 2 т. перед ц. 45, с т. 3 ц. 45 почти до конца цифры -Ш.-звучание и контрапункт линий. Ц. 49-52 кода. Мистическая Т8 у первой скрипки отдалённый вар. Т7 а тычках аккордиков, продолженных из предыдущих цифр.. Ц. 53 контрапункт продолжения длиной ноты фа. У первой скрипки и в гитарном фактурно-тембровом облике Т2 двойными нотами второй скрипки угасание тем</p>
2-я часть	<p>С. 25-31, в ц. 56 продолжается высокий бурдон первой скрипки, у альтя Т1, как бы продолжающая предыдущую часть, поскольку это ладово-распевный вариант Т2 первой части. Первая скрипка свободно имитирует Т1 альтя. Ц. 57 контрапункт линий, хроматические ходы второй скрипки. В ц. 69 по-видимому, реприза. Т1 альтя в контрапункте линий, с т. 4 унисон. с. 25-31 Ц. 70-71 контрапункт линий Т виолончели и гетерофонии на Т1 остальных струнных. За 3 т. перед ц. 75 контрапункт линий. В ц. 77 контрапункт линий</p>
3-я часть	<p>С. 32-50, т. 4 цифры 80 контрапункт линий. За 2 т. перед ц. 87 контрапункт линий В ц. 88 в контрапункте линий- у первой скрипки в линейном схождении намёк на Т1 второй части. Граница ц. 93-контрапункт линий. В ц. 98 и 99 каждый раз в контрапункте линий ощущение эллипсиса. В ц. 102 острый контрапункт линий. Граница ц. 108-контрапункт линий. В ц. 109, в т. 2 110 контрапункт линий, крик. За 5 т. перед ц. 114 контрапункт линий, рычание виолончели. Граница ц. 125, начало ц. 126 контрапункт линий</p>
Струнный квартет № 6, ор. 101, 1-я часть	<p>С. 51-64. С ц. 2 вплоть до середины ц. 3 Ш.-контрапункт. За 2 т. перед ц. 4 Ш.-аккордика и контрапункт линий. За 4 т. перед ц. 6-имитация кварто-квинтового «промелькивания» вверх у скрипок и альтя. За 4 т. перед ц. 8-контрапункт линий. За 2 т. перед ц. 15, т. 2, 5 ц. 15, за 2 т. перед ц. 16 контрапункт линий. В ц. 17-контрапункт линий. С т. 5 ц. 21 ц. 22-реприза и Т1 сумрачно-ват у первой скрипки в контрапункте с ходжа-насетдиновскими квинтовыми притчевыми возвратами у второй скрипки. В ц. 23- Т4 у первой скрипки в контрапункте со средними струнными. С т. 2 ц. 32 поздняя Ш.-аккордика и контрапункт линий</p>
2-я часть	<p>С. 65-74. Т. 2, 9 ц. 36 контрапункт линий. Ц. 37 контрапункт линий и острое сходство с прелюдией Des-dur op. 87. Ц. 38-на высотнометроритмическом постукивании скрипок -диатонический контрапункт линий. Всё-таки продолжение тематической трактовки высотного метроритма с первой части здесь налицо, хотя и потаённо. Т. 3 ц. 40-контрапункт линий. В ц. 45- Т2 восточная. В ц. 46 реприза,</p>



	испанизированная музыка с контрапунктом линий и пиццикатным гитарным Т1 мелодическим сопровождением виолончели (парадоксальная функциональная переменность фактуры). Острое сходство с прелюдией Des-dur op. 87. В ц. 47 контрапункт линий. С т. 7 ц. 50 и далее контрапункт настроений протяжной гетерофонии скрипок и метроритмовки низких струнных.
3-я часть	С. 75-78. Ц. 55- вар. 1, 12 диатонический контрапункт к Т1 у альты. Ц. 57 вар. 3. Контрапункт линий, нежно-печальный. Вариант Т2 у первой скрипки в подголосочной гетерофонии второй скрипки и альты на Т1 виолончели
4-я часть	С. 79-С. 79-92, ц. 63, с четвертого такта цифры после аккордового вступления-Т1 на мотиве Т1 первой части у первой скрипки как ожидаемая fuga: приём полифонической поэтики в окраски надежды. Граница ц. 65 контрапункт линий. С т. 5 ц. 65 оживление фактуры в контрапункте линий. Ц. 66-68-контрапункт линий. В т. 6 ц. 77 контрапункт линий. Ц. 79-80 потрясающий контрапункт полифонизированного остинато скрипок на манер свободного бесконечного канонаобразия на гетерофонии шифрообразного cantus'a firmus'a альты и виолончели. Ц. 82 активный имитационный контрапункт скрипок. В ц. 87 Ш.-звучание, контрапункт-гетерофония линий. В. 88-контрапункт линий, сумрачная нежность
Струнный квартет № 7, op. 108, 1-я часть	С. 93-102. В ц. 2 Ш.-аккордика и контрапункт Т1 первой скрипки и очень любопытной контрапунктической фигуры из двух звуков альты и виолончели-фигуры напльва. Философия полифонии: невербальное контрапунктическое слово о слоях памяти. Явно поливременная фигура: слои движутся с различной скоростью. Виолончель «стоит», альт «сползает», первая скрипка «бежит». В тот момент, когда здесь возникает Ш.-созвучие, это в данном случае октавно-кластерное сочетание, где звуки первой скрипки привносят в кластер ещё свое ладовое послезвучие. т. 1-2 ц. 4-поздняя Ш.-аккордика и контрапункт линий, вариант Т. 1-2 ц. 2. Примечательно то, что сейчас, второй раз, в ц. 4, аккордика Шостаковича производит впечатление поздней, а ведь он всего лишь поднят голос первой скрипки на терцию вверх. В ц. 7- вариант канонически-секвенционной имитации из ц. 6. За 4 т. перед ц. 14 Ш.-диафония мелодии виолончели и репетиции альты
2-я часть	С. 103-106. В ц. 18 контрапункт линий. С т. 5 ц. 18 на переборах второй скрипки Т1 у виолончели. Двойной контрапункт -вариант ц. 17, очень здорово звучит
3-я часть	С. 107-116 в ц. 25 ответ второй скрипки из 6 тактов, у альты противосложение (удержанное, судя по будущей ц. 28) сначала и гневных заиканий раз в такт (инструментальный театр), а затем на материале Т. Получается подобие стремительного канона. За 4 т. перед ц. 28-подобие свободного канонически-секвенционного движения в обращении между второй скрипкой и виолончелью. В ц. 33 у первой скрипки бурдон-крик до диез третьей октавы (у альты в среднем разделе второй части был тоже повтор до диез, правда, в первой октаве; здесь есть некий шифрообразный семантический по высотности сюжет что-то хотел сказать, или промывать, или просто прокричать.). У второй скрипки испущенная былина в метроритме до диеза первой скрипки и ненамного ниже её по регистру-в общем, сплошное визжание. У низких струнных в это время-остинато на первом сегменте Т. В ц. 34, судя по тональности и начала с фа диеза, правда, первой октавы, а не малой, как в начале fugи-Т у альты в стретте с Т у виолончели и со вступившим чуть позже кубарем Т противосложений скрипок. С. 107-116 Граница ц. 35 переставной вариант-контрапункт ц. 34: Т-стретта у скрипок, комок из Т-противосложений у низких струнных. «Дерущиеся» мелодии поменялись местами, но «драка» продолжается. Вилка между инструментальным театром (комично при вхождении в инструментальную игру)- и трагическое звучание. В ц. 36 шнитковизмы; Т движение виолончели контрапунктирует с ударами остальных струнных, выговаривающих былинообразный причет, схожий немного с линией второй скрипки из ц. 33. Кульминация, растворение fugи в концертантности

3(а)-я часть	С. 116-122. В ц. 50-51 (тихий триольный вариант ц. 0-2) поздняя Ш.-диафония скрипок. С т. 9 ц. 51 контрапункт дебиюсизмов первой скрипки и тихого хора из ц. 1-2
Струнный квартет № 8, ор. 110, 1-я часть	С. 123-126, ц. 0 лестничное фугато на Т1 DSCH снизу доверху с унисоном в конце. Т. 2 ц. 0- альт вступает как положено, от ля, в квинту ре виолончели, но-ощущение какой-то не то политональности, не то тональной мобильности. Семантика и ассоциативность фугато здесь ярка конкретна, ранее у него она в чистом виде была таковой только в ор. 87: фугато-барокко – тема креста. Т. 3-4 ц. 0 шнитковизмы в диафонии, В ц. 3 «В.-Лобос»-звучание и контрапункт –диафония Т1 виолончели и появившейся у первой скрипки в линейном схождении распева Т2 бывшей темы нашествия, здесь на Голгофу шествия с крестом имени своего DSCH на бурдоне остальных струнных. В ц. 4 контрапункт Т3-Т2 первой части пятой симфонии у первой скрипки, бурдона нижних струнных и остинато Т2 альты со стилевой мозаикой в линейном схождении: т. 3 Испания, т. 5-6 – мусоргизм, т. 7-8 Ш.-ходом. И всё это у альты сосредоточено в одном голосе-»полифоническая гармония» (В. Холопов)
2-я часть	С. 127-139. Граница ц. 14 и далее острое контрапунктирование ударов скрипок и непрерывной без пауз заходящейся в беге мелодии-унисона в октаву альты и виолончели. В ц. 19 эллипсисом накладывается Т2 у первой скрипки, а диалог избивания альты и виолончели продолжается. Ожидалась разрядка которой не произошло; вот и эллипсис. В ц. 22 возобновлённое движение-страшный бег первой скрипки под ударами остальных струнных с ощущением контрапунктирования. В ц. 23 контрапункт Т3-темы-бега первой скрипки из ц. 19, здесь у альты и виолончели с криком скрипок в линейном схождении Т1 DSCH и Т5, триольного пританцовывания из второй части будущей тринадцатой симфонии. В ц. 26 триольное пританцовывание у виолончели в контрапункте с продолжением Т3 скрипок
3-я часть	С. 140-150. За 5 т. перед ц. 38-контрапунктец линий. За 3 т. перед ц. 39-контрапункт линий. За 4 т. перед ц. 40 в контрапункт к Т6 первой скрипки Т1-2 альты. За 7 т. перед ц. 42 шнитковизмы в диафонии скрипок. Ц. 44-46 шнитковизмы контрапункта хроматического морока скрипок и Т9 у виолончели в высоком регистре, очень интентно получается
4-я часть	С. 151-155, ц. 53-Т8, цитата из первого виолончельного концерта, в вертикальной рассогласовке-распределении бурдона первой скрипки и Ш.-поздних аккордов-ударов остальных струнных. Невербальное слово о трагедии полифонии здесь продолжено на уровне вертикали, где полиония граничит с гармонией. Струнные подтверждают этот тайный смысл и несколько раз повторяют Т8 уже в самоантифоне позднего стиля. Аккорды-удары здесь – распятие. В ц. 55 в контрапункте струнных предвосхищение эмоций и звучания будущей финальной фуги. В ц. 56-хорал со скорбно-маршевыми интонациями второй скрипки в контрапункте с линией первой скрипки. Т. 6 ц. 60 Ш.-аккордика, контрапункт линий
5-я часть, фуга	С. 156-158, ц. 65-Т ответ виолончели в октаву, т. е., инвенция-фуга. Т. 3-4 цифры «В.-Лобос» в диафонии. Граница ц. 66 шнитковизмы в диафонии и Т2 противосложение у виолончели. Здесь пронумеруем темы по счёту этой фуги. В ц. 66-Т второй скрипки, Т2 у альты. Т. 5 цифры - Т у первой скрипки, Т2 у второй скрипки. Складывается медленный канон из Т и Т2, тематически значимых, Т и Т2 в линейном схождении – полифоническое невербальное слово об одностолпии. Ц. 67 середина фуги, Т2 в линейном схождении у второй скрипки, Т1 чуть позже-у первой скрипки; намёк на двутемность фуги. В т. 2 ц. 69 контрапунктом к этой секвенции вступает Т1 первой скрипки. Ц. 70 реприза, лестничная стретта на Т1 снизу доверху

Таблица 9

**ИНТЕРТЕКСТ, ФУТУРОЦИТАТЫ,  
СТИЛЕВЫЕ АЛЛЮЗИИ**

Фортепианный	С. 10-11. В третьем такте цифры в линейном схождении -цитата
--------------	--



<b>квintет, ор. 57, 2-я часть</b>	темы 2 из начала разработки первой части пятой симфонии.. Здесь интересно подтверждается версия М. Якубова о любовном подтексте тем пятой симфонии (одна из них, как мы показали, здесь цитируется). С. 12-13. Граница т. 21 Ш.-аккордика, автограф и переключение в более жёсткий, даже хиндемитовский стиль вертикали. Ц. 22 Т у фортепиано, но уже не октавно, как в предыдущей цифре, а в хиндемитовском суховатом контрапункте. Из соседства двух проведений Т в фуге у одного и того же инструмента возникает ощущение пассакальности, остинатности тематически-тембрового баса. С. 16-17, ц. 32 у фортепиано Т из первой части квинтета. Ц. 36 «В.-Лобос»-аккордика, которая разовьётся в четвёртой части и создаст стилевую арку
<b>3-я часть</b>	Скерцо – музыка, подобная второй части второго трио
<b>5-я часть</b>	С. 42-43. Второй такт ц. 87 у фортепиано аллюзия-цитата из этюдных пробегов третьей части. С. 54-55, ц. 102 каденция-предыкт к репризе (каденция как призрак концерта, предыкт как призрак симфонии). Реминисценция из первой части. С. 54-55. С шестого такта перед ц. 104 и далее до репризы-речитатив, реминисценция из фуги-второй части
<b>Соната для виолончели и фортепиано, ор. 40, 1-я часть</b>	С. 3-12. Т. 96-15. Т. 64-14 Т. 82 Ш.-аккордика. Тема 1-й части 2-й сонаты Шопена. и С. 3-12. С т. 132 некая Т, эпизод виолончели
<b>2-я часть</b>	С. 13-21. С т. 22, с т. 42 музыка как из 3-й части квинтета
<b>3-я часть</b>	С. 22-25. Т. 60 бетховенизм
<b>4-я часть</b>	С. 26-36. С т. 181 бетховенский эпизод, 3-й по счёту
<b>Соната для фортепиано № 2, ор. 61, 1-я часть</b>	С. 21-37. С т. 22, выразительные моцартовские секвенции. С т. 43 брамовские секвенции с поливременным звучанием
<b>2-я часть</b>	С. 38-42. Ностальгия по раннеаккордовому стилю первых опусов. Т. 40 см. т. 14. С т. 46 2-й раздел части. Фактура Т. 105 см. приблизительно т. 40-41. Т. 107 см. т. 16. Т. 108 см. т. 95. Т. 109-120 см. т. 27-38.
<b>3-я часть</b>	С. 43-60. Вариации, модулирующие из фигурационных в свободные. Мелодия европейской «дорожной песни», ставшая жёстким остинато-см., например, во 2-м квартете. Невербальное слово о пути. Т. 108 и далее колокольность баса, как в 1-й части. Т. 163-вар. 5, по фактуре близкая к вар. 3. Симфонический поток сознания.. С т. 236 вар. 6 с пунктирным ритмом из 1-й части. Симфонизация. С т. 377 вар. 8, остротрагическая сарабанда-пассакалья, типа вар. 8 симфонических этюдов Шумана. Контрапункт Т в увеличении в басу и Т из вар. 5. Т. 392 - 405-406-повтор т. 377-391. С т. 434 по т. 442 фактура как в вар. 4, см. с т. 129.
<b>Трио для скрипки, виолончели и фортепиано № 2, ор. 67, 1-я часть</b>	С. 153-154. В ц. 18 в силлабическом-нота против ноты-контрапункте скрипки и виолончели субито пиано появляется трёхчетвертной размер, напоминающий о второй части трио, а по эффекту- о четвёртой части. В ц. 1 -двойной контрапункт скрипки и виолончели как вариант ц. 18 со свободной интервалкой голоса с движением по трезвучиям (тема первоначально звучит у виолончели). С. 157-160, где в ц. 22 узнаётся остинатность, размер, тематика в мотивах и темпоритм второй части. Со второго такта ц. 26 контрапункт явственной Т1 четвёртой части у флажолетов скрипки и Т2 в верхнем регистре фортепиано. В ц. 27 зловещий мотив четвёртой части ещё раз проводится октавами скрипки и виолончели
<b>2-я часть</b>	С. 171-175 реприза и кода части. Ц. 49-50-Т1, материал ц. ц. 28, 29. Ц. 51-Т1, Т2. Материал ц. 30
<b>4-я часть</b>	С. 196-204, ц. 90-98 общая реприза трио с реминисценцией фугато на Т1 первой части в сопровождении пассажей фортепиано, которые в ц. 91 на связке между двумя разделами имеют прямо-таки рахманиновское звучание. Ц. 92-аккомпанированная Т1 первой части у

	скрипки. В ц. 93 вступает, как и было в первой части (при необходимости проверить, в первой части ведь ответ был у скрипки.) ответ, но теперь у виолончели. Ц. 94 вступает Т1 первой части у фортепиано. С. 204-208. Ц. 105- Т пассакальи третьей части
<b>Концерт для скрипки с оркестром № 1, ор. 77, 1-я часть</b>	Очень необычное для Шостаковича сочинение не только со славянскими (как во втором квартете), но и с восточными ладами. Как бы воспоминание о Римском-Корсакове. С. 3. Ц. 9, т. 5-6 интересное место у скрипки, повторённое в. ц. 10 в свободном увеличении. С. 6-7. В ц. 14 у скрипки вариант Т3 как мотив из будущего 8-го квартета. С. 8-9. В ц. 16 в гетерофонии скрипки-вариант Т3 как в 8-м квартете. С. 10-11. Т. 7 ц. 22 малеровская арфа. Т. 8 ц. 20 авангардный лад, фигурированный вариант Т2, вариант в обращении хода из ц. 22
<b>2-я часть</b>	Скерцо. Одно из самых интересных скерцо Шостаковича с явственным «Стравинским» акцентом, политональными и полимодальными сочетаниями. Динамический центр концерта. Музыка, богатая славянизмами. С. 12-13, ц. 23-Т1 у флейты с аккомпанементом двойных октавных нот скрипки. Тема будущей 3-й части десятой симфонии. У скрипки тоже некое подобие обрисовки звуков Т1. Эффект полиладовости, хотя на самом деле-контрапункт в едином мелодическом си бемоль миноре. За восемь тактов перед ц. 25-Т2 с глоссандирующей подзвучкой скрипке оркестром. Фрагмент наподобие одной из тем 2-й части 2-го трио, одной из тем 3-й части Квинтета. Политональность си бемоль мажор-минора оркестра Т и ре мажора с 6-й низкой минорной-си бемоль минором скрипки. С. 20-21, Тц. 37-Т5 –фольклорно-стравинская двойными (секстами) скрипки в контрапункте с вариантом Т1 на две четверти двойными секстами деревянных духовых оркестра. Полиладовый эффект: скрипка в мнимофольклорном ладу-как бы пентатоника, на самом деле-частично вертикальный вариант Т1! Так это же канон! А в ц. 38 своего рода двойной контрапункт этого канона. Правда скрипка играет свободный вариант Т1 Полифонический приём порождён здесь линейной формой впрямую. Не это ли будет признаком дневниковой полифонии
<b>3-я часть</b>	С. 42-49. За 3 т. перед ц. 74 рахманиновские интонации. Ц. 76-вар. 7. В басах Т1, есть Т3, у скрипки Т4. Слад. За 3 т. перед ц. 77 рахманизм. Т. 3 ц. 79 рахманизм. С. 50-54. С т. 50- уже не диафония, а гомофония в двойных нотах. В разделе <i>piu mosso</i> -намёк на притоптывающую тему 2-й части. В разделе <i>Allegretto</i> -Т6 гопак из 2-й части
<b>4-я часть</b>	Бурлеска. С. 55-75. В ц. 97 притоптывание басов, наподобие темы из 2-й части. За три такта перед ц. 110-Т1 из пассакальи у на фоне стремительного бега скрипки
<b>Струнный квартет № 1, ор. 49, 1-я часть</b>	С. 2-3. Граница ц. 4 третий раздел части, Т3 гайдновская песенка первой скрипки в контрапункте с репетициями альта-вар. Т2 и мычащей глоссандо Т 4 виолончели. С. 4-5. В ц. 14 малеровский контрапункт с малеровским соло первой скрипки
<b>2-я часть</b>	С. 6-10. Ц. 21 вар. 4, Т у малеровски мажорной скрипки
<b>3-я часть</b>	С. 11-17, ц. 27 в темпе аллегро мольто всё же репетиция альта, как Т2 первой части, на которой-мелодика второй скрипки наподобие распева Т1 из первой части. 5-7 такты ц. 28 изгибы линий первой скрипки весьма напоминают 7-9 такты ц. 1 и первой части, только не в медленном, а в стремительном движении. В этой детали есть намёк на некую каденцию, паразит. За 4 т. Перед ц. 35 у первой скрипки зарождается аккомпанирующая шубертовская пульсация для среднего раздела
<b>4-я часть</b>	С. 18-26. С т. 6 цифры 51 -Т3, испанизированная «велосипедная»-как в финале квинтета. В ц. 67-Т4 у первой скрипки а четырёхдольной пульсации середины фактуры (быстротемповая цитата лейт-темы первой части -признак линейной формы). Ц. 73-Т3 «велосипедная»
<b>Струнный</b>	С. 27, в т. 6 цифры лидийская ячейка мгновенного ре мажора в



<b>квартет № 2, ор. 68, 1-я часть</b>	ладовом отклонении. Чем-то напоминает Т2 второй части четвёртой симфонии Чайковского, вторую побочную тему первой части седьмой симфонии самого Шостаковича С. 28-29, в т. 5 ц. 5 Т2 (побочная) переходит во вторую скрипку, а в первой она же продолжена Т3-очень выразительным подголоском, который в т. 6 цифры 5 даёт острое гармоническое диссонирующее отзвучие. Это напоминает коду его «двойной фуги» из оперы «Нос» (№ 10)
<b>2-я часть</b>	С 39-44. С ц. 35 вальсирующий романс на Т2 теме, напоминающей несколько в очертаниях Т1 первой части
<b>3-я часть</b>	С. 45-59. С ц. 63 прелестный прокофьевский вальсовый эпизод, напоминающий о балете «Золушка. С т. 4 ц. 74 прокофьевский вальс. В ц. 78 напев-колыбельная успокоения с растворёнными в ней ритмико-мотивами Т1 первой части. С т. 5 цифры Ш.-танец-песня, как из финала второго трио
<b>4-я часть</b>	С. 60-77. Ц. 99 вар. 4 с моцартовски- а-скорее-бетховенски фигурированной Т1 у первой скрипки. Ц. 116-118 неожиданно мажорная вар. 13с бетховенскими ликованиями скрипок, но лишь с тенью темы в прежних крупных длительностях виолончели и альтя. Контрапункт хорала и коротких юбилейный, Ыособенно остро он звучит в т. 5 ц. 116. За 2 такта перед ц. 118 бетховенизм,. В ц. 119 бетховенские юбилеяния у виолончели в контрапункте с линией скрипок скрипок. В ц. 120 наступает потаённый сумрак, как в предыкту к коде финала четвёртой симфонии. Вар. 14 с вариантом Т1 у альтя. Подголосок-антифон первой скрипки. Ц. 130 каденция квартета с интонациям «Дубинушки» и былины
<b>Струнный квартет № 3, ор. 73, 1-я часть</b>	С. 78-88, ц. 0- мелодичная, забавно-юношеская Т1 у первой скрипки с Ш.-ладовостью в т. 5 цифры, малеризмом в т. 8. Далее, по шостаковиче-малеровской удивительной эмоциональной логике - рождается неожиданный серъёз: fuga на Т1, начатая на границе ц. 12
<b>2-я часть</b>	С. 89-96. За 2 такта перед ц. 40-музыка похожа на конец связующей партии первой части будущей десятой симфонии
<b>3-я часть</b>	С. 97-107, ц. 51, после вступления, с т. 4 цифры -Т1 у первой скрипки, напоминающая тему второй части будущей десятой симфонии. Ц. 53-Т1 у первой скрипки, напоминающая тему второй части будущей десятой симфонии.. С. 97-107. В ц. 56 вариант Т1 у первой скрипки, напоминающей тему второй части будущей десятой симфонии
<b>4-я часть</b>	С. 108-111, ц. 79 вар. 2, с малеровско-Ш.-оттенком
<b>5-я часть</b>	С. 112-128. С т. 2 ц. 107 нтересная каноническая арка с ц. 106: канон альтя и виолончели на Т вариаций из третьей части. Потом к концу цифры обе линии сходятся в октавный унисон. Т. 4-5 цифры 116 – малеризм
<b>Струнный квартет № 4, ор. 83, 3-я часть</b>	С. 140-148, ц. 36 былинная Т1 виолончели несколько прокофьевского склада
<b>4-я часть</b>	С. 149-164. Ц. 56-57-мистическое начало чего-то наподобие финала третьего квартета. С. 149-164 За 3 т. перед ц. 58-в ударах аккордов-явная Калинка (отголоски «Райка» соч. В 1948 году). Эти удары становятся началом, сигналом к танцу под плетью: «Евреи, танцуйте!» Даже если бы не сохранилось других свидетельств о 1949 годе, финал этого квартета свидетельствует. В ц. 60-гетерофоническая фактура скрипок параллельными квартами, наподобие коды финала второго трио. После этого – идиш-танец со включением мотива насилия. За 2 т. перед ц. 60-со второй низкой ступенью некая цитата из финала цикла «Из еврейской народной поэзии». За 4 т. перед ц. 88-у виолончели тема, как Т1 из финала восьмой симфонии. В ц. 98-хорал-молитва из третьей части, подобно цитате в коде финала второго трио
<b>Струнный квартет № 5, ор. 92, 1-я</b>	С. 3-24. В ц. 16 некий шифроподобный ряд (поздний Шостакович охотно применяет такие ряды в 14-й симфонии, квартете №-13) как вариант Т3 у первой скрипки

<b>часть</b>	
<b>2-я часть</b>	С. 25-31. Т. 6 ц. 62 чайковизм
<b>3-я часть</b>	С. 32-50. Граница ц. 83-ц. 84 – Т2 главная у альты, танцевальная, похожая на Т1 финала восьмой симфонии с некоей Т в ц. 84. В ц. 87 у первой скрипки парафраз на Т2 первой части, а в ц. 88 в контрапункте линий у первой скрипки в линейном схождении намёк на Т1 второй части. В ц. 89 у альты Т3 как хроматическая Т2 из финала восьмой симфонии ностальгическая аллюзия. В ц. 107 плач-остинато на отделённом варианте Т1 из второй части. В ц. 118 повторение идеи антифона из первой части, очень напоминает третью часть будущей десятой симфонии. В ц. 124-Т3 хроматическая у виолончели, как Т2 финала восьмой симфонии. В ц. 128 кодовый уход. Т1 из второй части у виолончели. Граница ц. 130-церковный хорал, подобие Т1 второй части у виолончели
<b>Струнный квартет № 6, ор. 101, 1-я часть</b>	С. 51-64, ц. 0. Во вступлении к ведущей теме- высотная метроритмическая пульсация альты, напоминающая о четвёртой симфонии Малера, о которой нам явственно напоминает и разработка этой части. Граница ц. 10 начало разработки, Т1 у второй скрипки и альты на метроритмической пульсации первой скрипки в малеровском ладу с уменьшённой пятой ступенью. В известном смысле здесь двойной контрапункт вариант ц. 0. Тайно подтвердившаяся догадка о том, что высотная метроритмика выходит-перерастает рамки самой себя в пределах средства выразительности. Больше, чем ритм-на пути к теме. За 6 т. перед ц. 12-малеризмы на Т1. Т. 8-9 ц. 20 предвосхищении Ш.-ходжа-насретдиновских интонаций из интермедии после эпизода с Дрейфусом из первой части тринадцатой симфонии
<b>2-я часть</b>	Парафраз на тему прелюдии Des-dur ор. 87. С. 65-74. Ц. 37 контрапункт линий и острое сходство с прелюдией Des-dur ор. 87. С середины ц. 41 и до конца цифры -острое сходство с прелюдией Des-dur ор. 87. Ц. 42-Т2 у первой скрипки в неожиданном для Шостаковича восточно-шехеразадном ладу (семантика римско-корсаковского традиционного российско-сказочного превращения). Ц. 43-Т3, энергичная цитатно-эгмонтская сарабанда. В ц. 45- Т2 восточная. В ц. 46-реприза, испанизированная музыка с контрапунктом линий и пиццикатным гитарным Т1-мелодическим сопровождением виолончели (парадоксальная функциональная переменность фактуры), острое сходство с прелюдией Des-dur ор. 87. С т. 6 Т3-пиццикато Эгмонт у низких струнных превращается в стук (высотный метроритм как тема). Т. 8-9 ц. 52- мотив Т3 «Эгмонт» у первой скрипки
<b>4-я часть</b>	С. 79-92. С т. 7 ц. 68 и до конца цифры Ш.-звучание. Острое сходство со светлой темой финала будущей тринадцатой симфонии. В ц. 69-Т2(побочная), стук (опять лейтвысотная метрика, как во всех частях квартета). Сходство с финалом 2-го трио. В ц. 74 тема остро похожа на Т1 финала восьмой симфонии. В ц. 78 Ш.-остинато, кульминирование, острое сходство с таким же остинато из разработки финала восьмой симфонии. Граница ц. 86 и далее острое сходство с кодой финала второго трио, завершаемое параллельными квартетами в середине фактуры. У первой скрипки квартово-секундовые макабр-пританцовывания
<b>Струнный квартет № 7, ор. 108, 1-я часть</b>	С. 93-102, ц. 0 антифон Т1 первой скрипки и высотнометроритмического стука виолончели. Т1 аллюзия одной из тем «Леди Макбет...»-«отстраняющий» галоп. Здесь очень сильна личная горькая интонация – невербальное слово о суетности. За 2 т. перед ц. 14 Ш.-секвенции в мелодии виолончели, наподобие секвенций из интермедии первой части перед «эпизодом в Белостоке» будущей тринадцатой симфонии
<b>2-я часть</b>	С. 103-106, с т. 5 цифры 17 Ш.-цитата -вариант Т2 второй главной из первой части пятой симфонии. В ц. 22-реприза части, к линии альты присоединяется бурдон виолончели, у первой скрипки читата из пятой симфонии. С т. 5 цифры 22 речитатив первой скрипки и



	некий повтор-приговаривание, цитата из первой части десятой симфонии (продолжение главной темы)
<b>3-я часть</b>	Две части в одной: потрясающая по выражению сильных яростных эмоций fuga и постлюдия, построенная во многом на материале первой части
<b>3(а)-я часть</b>	С. 116-122. Ц. 41 вальсовая Т1у засурдиненной первой скрипки в антитеме с остальными струнным. Здесь явно воспроизводится фактурно-антитемная схема начала первой части, (а сама Т1 эфемериды Т fugи. Возможно, это какой-то экскурс-воспоминание в юность). С т. 9 ц. 43 и далее странный лад в мелодии, чем-то напоминающий мелодию фантастического танца ор. 1. Граница ц. 46 «странный лад» у первой скрипки, некая ретроцитата. В ц. 49 странный лад в мелодии первой скрипки, изящный, и с дебуссизмами. С. 116-122. С т. 12 ц. 49 и далее ещё более утончённый дебуссизм
<b>Струнный квартет № 8, ор. 110, 1-я часть</b>	С. 123-126, с т. 4 ц. 1 превратившаяся тема-цитата первой части первой симфонии-очень печальный, с плачем, взгляд в молодость. В ц. 3 В. -Лобос-звучание и контрапункт – диафония Т1 виолончели и появившейся у первой скрипки в линейном схождении распева Т2 бывшей темы нашествия. В ц. 4 контрапункт Т3-Т2 первой части пятой симфонии у первой скрипки, бурдона нижних струнных и остинато Т2 альты со стилиевой мозаикой в линейном схождении: т. 3 Испания, т. 5-6 – мусоргизм, т. 7-8 – Ш.-ходом. И всё это у альты сосредоточено в одном голосе-»полифоническая гармония»
<b>2-я часть</b>	С. 127-139. В ц. 21- Т4, цитата танца страдания из финала второго трио. 139 В ц. 23 контрапункт Т3 – темы бега первой скрипки из ц. 19, здесь у альты и виолончели с криком скрипок в линейном схождении Т1-DSCH-И т5, триольного пританцовывания из второй части будущей тринадцатой симфонии. В ц. 33 цитата из финала второго трио, с продолжением в ц. 34 с сентиментальными нотами
<b>3-я часть</b>	С. 140-150. В ц. 39 весьма интересная велосипедообразная ости-натная музыка у первой скрипки Т6 интересная, но-в линейном схождении -с пританцовыванием триолек. За 7 т. перед ц. 41 у первой скрипки в линейном схождении -вальс юности с дебуссизмами и чудесным стилем. Ц. 43- Т8, цитата из первого виолончельного концерта. Ц. 44-46 шнитковизмы контрапункта хроматического морока скрипок и Т9 у виолончели в высоком регистре, очень интересно получается. Ц. 46 реприза, вариант (Т1-2 у скрипки, как из «Золотого петушка» Римского-Корсакова, в перехвате альтом)
<b>4-я часть</b>	С. 151-155, ц. 53-Т8, цитата из первого виолончельного концерта, в вертикальной рассогласовке-распределении бурдона первой скрипки и Ш.-поздних аккордов-ударов остальных струнных. То есть невербальное слово о трагедии полифонии здесь продолжено на уровне вертикали, где полифония граничит с гармонией. Струнные подтверждают этот тайный смысл и несколько раз повторяют Т8 уже в самоантитеме позднего стиля. Аккорды-удары здесь распятие. За 8 т. перед ц. 54 мажорный аккорд – пригвождение по ритуалу правильностью и Dies irae-вариант у первой скрипки (тема Dies irae, напомним, была процитирована во второй симфонии.) В ц. 58 цитата из революционного цикла у первой скрипки. В ц. 60-церковный хорал и вариант Т2 как в первой части будущей тринадцатой симфонии. В ц. 61 первой скрипки цитата из девятой картины оперы «Леди Макбет...» соло каторжника из хоровой сцены. Граница ц. 62 цитата из той же картины, у виолончели -из ариозо Катерины «Серёжа, хороший мой...»

## КАТАРСИС

Соната для виолончели и фортепиано, ор. 40, 3-я часть	С. 22-25. Т. 36-8 Ш.-катарсис. С. 22-25, С. 48-55 катарсис
4-я часть	С. 26-36. Т. 224 плюс минус катарсис
Соната для фортепиано № 2, ор. 61, 1-я часть	С. 21-37. С т. 36 колокольный катарсис Т. 123-124 Ш.-катарсис. С т. 163 Ш.-катарсис. Т. 188 потрясающий контрапункт-катарсис. Т1 в октавах в басах в си миноре, Т3 в гетерофонии ми бемоль мажора вверху. Двоение на разных уровнях! Смысловая кульминация части
3-я часть	С. 43-60. В т. 152 Т-катарсис, кажется, в басу. Т. 200-201 вар. 5 -бис, с трёхпластовой колокольностью, катарсис. Т. 203, 205-207, 214-217 Ш.-звучание и катарсис
Струнный квартет № 4, ор. 83, 2-я часть	С. 135-139. Перед ц. 24 и до т. Ц. 26 Ш.-катарсис
Струнный квартет № 5, ор. 92, 1-я часть	С. 3-24. С т. 5 ц. 20 включая ц. 21 Ш.-катарсис

Таблица 11

## МНИМО ЛОЖНАЯ РЕПРИЗА БЕЗ КАТАРСИСА

Струнный квартет № 2, ор. 68, 1-я часть	С. 34-35. В ц. 21 полифонический эллипсис, основанный на ненаступившей фактурной разрядке: у виолончели вар. Т1, у первой скрипки в эллиптическом каноне не та тема группето восьмыми, предыкт к репризе тоже эллиптической мнимо ложной, не разрешающей напряжение, без катарсиса, наступившей в С. 36-38, в ц 22 с Т1 у первой скрипки в нарочито принижённом регистре со второй низкой ступенью
Струнный квартет № 5, ор. 92, 1-я часть	С. 3-24. За 4 т. перед ц. 24 несброс напряжения, полифонизированное остинато (остинато после несбросившегося напряжения) страшная гендерно-социальная находка Шостаковича, формула насилия в звуках; однако здесь его цель-своеобразно помочь перенести, вытерпеть издевательство, проецировав похожие переживания на звук)
3-я часть	С. 32-50. С середины ц. 103 кульминарование. За 4 т. перед ц. 104 вплоть до ц. 105 Ш.-звучание. В ц. 105 Ш.-неразрядка кульминационного напряжения

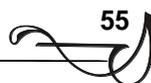


Таблица 12

## КОНТРАПУНКТИЧЕСКИЙ МОРОК

Соната для виолончели и фортепиано, ор. 40, 4-я часть	С. 26-36. Т. 193-194 контрапунктическая кутерьма
Струнный квартет № 3, ор. 73, 5-я часть	С. 112-128. Граница ц. 105 морок, разнотемность виолончели и гетерофонии остальных струнных, хоральность.
Струнный квартет № 4, ор. 83, 1-я часть	С. 129-134. За 5 т. перед ц 9, в ц. 9 до т. 9 В.-Любос-аккордика, и далее, до середины ц. 10, за 2 т. перед ц. 12 Ш.-аккордика, Ш.-ходы. Морок, сменивший идиллию
3-я часть	С. 140-148. С середины ц. 49 морок, контрапункт линий
4-я часть	С. 149-164. В ц. 67 морок контрапункта линий «птичек» и страдания первой скрипки и невербального слова нежности альта. Говорящий контрапункт
Струнный квартет № 5, ор. 92, 3-я часть	С. 32-50, с т. 5 ц. 92 и далее Ш.-морок на линии первой скрипки на некоей Т
Струнный квартет № 6, ор. 101, 2-я часть	С. 65-74 В ц. 51 Ш.-невербальное слово нежность превращается в морок. Начало коды
Струнный квартет № 8, ор. 110, 3-я часть	С. 140-150. Ц. 44-46 шнитковизмы контрапункта хроматического морока скрипок и Т9 у виолончели в высоком регистре

Таблица 13

## ЛИНЕАРИКА, СУХОВАТАЯ СОНОРИКА

Соната для фортепиано № 2, ор. 61, 1-я часть	С. 21-37. Т. 1-11, линейный контрапункт. С т. 3 Т-эллипсис в басу («ну вот и всё»). Двоение тональной гармонии, очень выразительное и объясняющее практически любую резкость и сухость контрапункта, явственно прослушивается во всей сонате
Фортепианный квинтет, ор. 57, 4-я часть	С. 38-39, граница ц. 77 и далее на фоне октавной проходки нарочито суховатого фортепиано -шнитковский свободный канон скрипок
Соната для виолончели и фортепиано, ор. 40, 1-я часть	С. 3-12. Т. 15-11 у фортепиано, сухой контрапункт (ощущение суховатого контрапункта-вероятно, от тонального двоения). Т. 23 ворчащий басовый голос.
2-я часть	С. 13-21. Т. 14-15, 57 и далее жёсткость сочетания линий. Т. 180 жёсткое звучание вертикали
3-я часть	С. 22-25. Т. 15-16 суховатый контрапункт
4-я часть	С. 26-36. Т. 40, 64 ладовая сухость. С. 26-36, С т. 123 ладовая сухость
Концерт для скрипки с оркестром № 1, ор. 77, 1-я часть	С. 6-7, ц. 10, т. 6 - 12 у оркестровых басов, линейрика
Струнный квартет № 1, ор. 49, 1-я часть	С. 2-3. Граница ц. 6 диссонантная вертикаль, кажется, контрапунктического происхождения. В т. 3, 11, 12 диссонантная вертикаль от контрапункта
Струнный квартет № 5, ор. 92, 1-я часть	С. 3-24. За 7 т. перед ц. 10-жёсткая интервалика в контрапункте
Струнный квартет № 6, ор. 101, 3-я часть	С. 75-78. Ц. 58 вар. 4 с интересным эффектом намеренно безцезурного продолжения линий, даже начало Т1 виолончели скрадывается лигой с предыдущим звуком

Таблица 14

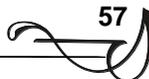
## ЛИНЕАРНАЯ ФОРМА, ЛИНЕАРНЫЙ НАРРАТИВ (ВЫБОРОЧНО)

<b>Концерт для скрипки с оркестром № 1, ор. 77, 2-я часть</b>	С. 20-21, ц. 37-Т5 фольклорно-стравинская двойными (секстами) скрипки в контрапункте с вариантом Т1 на две четверти двойными секстами деревянных духовых оркестра. Полиладовый эффект: скрипка в мнимофольклорном ладу-как бы пентатоника, на самом деле частично вертикальный вариант Т1! Так это же канон! А в ц. 38 как бы двойной контрапункт этого канона. Правда, скрипка играет свободный вариант Т1 Полифонический приём порождён здесь линейной формой впрямую. Не это ли будет признаком дневниковой полифонии С. 25-27. В ц. 50 на взмахах скрипки появляется в среднем ярусе оркестра Т5. Налицо многотемность части в сочетании с обилием контрапунктов и производностью тем. То есть- линейно-полифонический нарратив
<b>Струнный квартет № 1, ор. 49, 4-я часть</b>	С. 18-26. В ц. 67-Т4 у первой скрипки а четырёхдольной пульсации середины фактуры (быстротемповая цитата лейттемы первой части - признак линейной формы). Ц. 70 кода, Т1 в увеличении у первой скрипки с сохранением общего подвижного темпа. Тема меряется той же меркой, но становится крупнее: полифонический приём в почти перпетуум мобиле – признак линейной формы
<b>Струнный квартет № 2, ор. 68, 1-я часть</b>	С. 34-35. В т. 6 ц. 18 кульминация мелодии, гармонии, полифонии со вступлением Т2 виолончели, линейного схождения мотивов Т1 и Т2 скрипок, извилистого анабазиса альты. То есть этот фрагмент полифонически сосредоточил в себе основной материал тем части
<b>Струнный квартет № 5, ор. 92, 1-я часть</b>	С. 3-24. В ц. 8-9 контрапункт линий, усугублённый полиметрическими акцентами-ударами скрипок. На нём- вариант Т7, причет, у виолончели. В ц. 21 из линий контрапункта выделяется вариант Т7 побочной у альты. В ц. 22 яркий разнотемный момент: Т7 крупно у виолончели как бас, Т1 в гетерофонии двойных нот второй скрипки и альты, у первой скрипки жуткий изломанный вариант Т3-4
<b>3-я часть</b>	С. 32-50, ц. 78-79 на бурдоне струнных Т1, мелодическое невербальное слово о свершении у второй скрипки с четвёртой и шестой низкими ступенями. Выражение скрытого подтекста. В ц. 89 у альты Т3 как хроматическая Т2 из финала восьмой симфонии -ностальгическая аллюзия. С т. 5 ц. 92 и далее Ш.-морок на линии первой скрипки на некоей Т
<b>Струнный квартет № 8, ор. 110, 3-я часть</b>	С. 140-150. За 4 т. перед ц. 40 в контрапункт к Т6 первой скрипки Т1-2 альты
<b>5-я часть</b>	С. 156-158. Граница ц. 66 шнитковизмы в диафонии и Т2 противосложение у виолончели. Здесь пронумеровуем темы по счёту этой фуги. В ц. 66 Т второй скрипки, Т2 у альты, Т. 5 цифры Т у первой скрипки, Т2 у второй скрипки. Складывается медленный канон из Т и Т2, тематически значимых, Т и Т2 в линейном схождении полифоническое невербальное слово об одногласии. Ц. 67-середина фуги, Т2 в линейном схождении у второй скрипки, Т1 чуть позже у первой скрипки; намёк на двутемность фуги

Таблица 15

**ЛИНЕЙНОЕ СХОЖДЕНИЕ ТЕМ**

<b>Фортепианный квинтет, ор. 57, 2-я часть</b>	С. 10-11. В третьем такте цифры в линейном схождении цитата темы 2 из начала разработки первой части пятой симфонии. «Каденция» своего рода
<b>5-я часть</b>	Ц. 96- Т5 у фортепиано, с мелькающей в линейном схождении Т1 рефреном; аккомпанированное неначавшееся фугато
<b>Трио для скрипки, виолончели и фортепиано № 2, ор. 67, 1-я часть</b>	С. 145-146. За два такта перед ц. 1, 2 -Т1 соответственно у виолончели и у скрипки. Следовательно, тема изначального канона оказывается как бы темой фугато в линейном схождении «с самой собой». Здесь целая философия формы, которая оказывается «и тем, и этим» в одновременности. Так сказать, иллюзия вступления следующего голоса. Это сохраняется и в другие моменты (первой и четвёртой частей – проверить утверждение). В ц. 4 Т1 проходит у скрипки в линейном схождении с предыдущим противосложением. Ц.



	147-148. С пятого такта цифры у фортепиано барочная секвенция в линейном схождении октавного одноголосия. Контрапункт обозначенного барокко как знака многоголосия-и пульсации струнных как знака будущего конца. С. 149-151. Ц. 10 вар. 4. Очень примечательная цифра в отношении линеарики и индивидуального полифонического стиля. Здесь Т1 у виолончели в судорожном ускорении; здесь же к ней в линейном схождении присоединяется Т2, с которой в контрапункте вступает Т3 у фортепиано
<b>2-я часть</b>	С. 161-162, ц. 28 Т1 у скрипки, беспазузная, таким образом, с намёком на линейное схождение. В ц. 29 виолончель передаёт Т1 скрипке
<b>4-я часть</b>	С. 181-182 за четыре такта перед ц. 68-внезапный срыв акцента и появление Т мотив 3 у скрипки в линейном схождении с Т2. С. 181-182 С ц. 68 в линейном схождении возобновляется Т1с жутким хроматическим смещением аккордов- ударов фортепиано на сильную долю. Это уже вар. 2 или3 (если вар. 2 считать вариант появления Т2.). А с третьего такта цифры в линейном схождении Т4. С. 187-188. Ц. 77 яркое концентрированное линейное схождение у скрипки Т1 и тут же Т5.. С. 189-190. С пятого такта ц. 79 контрапункт линейного схождения мотивов Т1 с предыдущей Т6 скрипок и Т6 мотива у виолончели в дублировке с фортепиано. С шестого такта ц. 81 производная Т7 виолончели. Итак, здесь многометность, как-арочно-в первой части, вытянутая в линию и обработанная контрапунктически. Всё же в финале контрапункт-более приём, а в первой части -изначальная данность. Самоописание языка: судьба собственной полифонии-как в этом трио. В первой части жизни -как данность, во второй-как приём. С седьмого такта цифры в линейном схождении у фортепиано вариант второго сегмента Т1 в обращении
<b>Концерт для скрипки с оркестром № 1, ор. 77, 2-я часть</b>	С. 35-37. В ц. 61 в басах линейное схождение сегментов Т5 и Т1, взмахи скрипки
<b>Струнный квартет № 2, ор. 68, 1-я часть</b>	С. 30-31. В ц. 9 у первой скрипки линейное схождение Т1 в свободном увеличении и Т3 и контрапункт с короткими мотивами пиццикато виолончели. С. В ц. 11 альт, как бы заикаясь шестнадцатыми (полифонический театр), ведёт в линейном схождении мотивы Т3, а затем Т2. В это время первая скрипка цитирует материал секвенции на мотиве Т1 из ц. 4и 0. С. 32-33. В ц. 14-15 начинает напряжённо и долго нагнетаться кульминация путём линейного остинатного схождения в партии первой скрипки заиканий, Т3, секвенции из ц. 4. С. 34-35, в т. 6 ц. 18 кульминация мелодии, гармонии, полифонии со вступлением Т2 виолончели, линейного схождения мотивов Т1 и Т2 скрипок, извилистого анабазиса альты. То есть этот фрагмент полифонически сосредоточил в себе основной материал тем части
<b>4-я часть</b>	С. 60-77. Граница ц. 111-Т1 виолончели продолжена в линейном схождении остинатного повтора
<b>Струнный квартет № 3, ор. 73, 1-я часть</b>	С. 78-88. ...Далее по шостаковиче-малеровской удивительной эмоциональной логике рождается неожиданный серьёз: fuga на Т1, начатая на границе ц. 12, аккомпанированная удержанным противосложением, которое появилось в линейном схождении на Т1 у первой скрипки, проимитировалось второй скрипкой и «беззастенчиво вторглось» в fuga ранее самой темы... Граница ц. 14 Т fugи у первой скрипки, у альты-первое противосложение, у второй скрипки в остинатном линейном схождении свободное второе противосложение, появившееся впервые в ц. 13. За 5 т. перед ц. 15. Вторая скрипка «безобразничает», пропевая подряд в линейном схождении не только Т fugи и оба противосложения, но и, с т. 6 ц. 14, первый и самый важный сегмент Т fugи в увеличении
<b>4-я часть</b>	С. 108-111. Т Граница ц. 81 уход и контрапунктическая вар. 4 с Т1 виолончели, продолжающей в линейном схождении своё остинато на Т1 из ц. 80 и проводящей Т1 не один, а как бы дважды в свободном повторе остинато
<b>5-я часть</b>	С. 112-128. Т. Граница ц. 96 Т1 в линейном схождении в остинатном

	повторе у первой скрипки С. 135-139. Граница ц. 29-вздогнувшее макабрическое пиццикато виолончели и сразу арко в линейном схождении
<b>Струнный квартет № 4, ор. 83, 2-я часть</b>	
<b>Струнный квартет № 5, ор. 92, 1-я часть</b>	С. 3-24. В ц 15 Т1-Т2 в линейном восстановлении в гетерофонии первой скрипки (во вступлении обе темы были в антифоне) на трелеобразной фактуре остальных струнных. С ц. 34-возможно, реприза: контрапункт Т1 первой скрипки (у неё в линейном схождении мелькает Т3) и Т2 второй скрипки на бурдоне низких струнных. «Стретная» реприза
<b>3-я часть</b>	С. 32-50, в ц. 88 в контрапункте линий- у первой скрипки в линейном схождении наёмк на Т1 второй части
<b>Струнный квартет № 8, ор. 110, 1-я часть</b>	С. 123-126. В ц. 3 «В.-Лобос»-звучание и контрапункт диафония Т1 виолончели и появившейся у первой скрипки в линейном схождении распева Т2-бывшей темы нашествия, здесь на Голгофу шествия с крестом имени своего DSCH на бурдоне остальных струнных. В ц. 4 контрапункт Т3-Т2 первой части пятой симфонии у первой скрипки, бурдона нижних струнных и остинато Т2 альты со стилевой мозаикой в линейном схождении: т. 3 Испания, т. 5-6 мусоргизм, т. 7-8 Ш.-ходом. И всё это у альты сосредоточено в одном голосе «полифоническая гармония» (Холопов)
<b>2-я часть</b>	С. 139 В ц. 23 контрапункт Т3-темы-бега первой скрипки из ц. 19, здесь у альты и виолончели с криком скрипок в линейном схождении Т1-DSCH и триольного пританцовывания из второй части будущей тринадцатой симфонии
<b>3-я часть</b>	С. 140-150. За 7 т. перед ц. 41 у первой скрипки в линейном схождении -вальс юности с дебюссизмами и чудесным стилем
<b>5-я часть</b>	С. 156-158. В ц. 66 Т второй скрипки, Т2 у альты. Т. 5 цифры Т у первой скрипки, Т2 у второй скрипки. Складывается медленный канон из Т и Т2, тематически значимых, Т и Т2-в линейном схождении полифоническое невербальное слово об одностолбии. Ц. 67 середина фуги, Т2 в линейном схождении у второй скрипки, Т1 чуть позже у первой скрипки; наёмк на двутемность фуги

Таблица 16

## МАГИЧЕСКИЙ ЧЕТЫРЁХТАКТ

<b>Фортепианный квинтет, ор. 57, 1-я часть</b>	С. 5, за четыре такта перед ц. 8 Ш.-лад. Четвёртый такт ц. 8 Ш.-аккордика.
<b>2-я часть</b>	С. 14-15, За четыре такта перед ц. 29 остинатная фигура у альты и виолончели
<b>Трио для скрипки, виолончели и фортепиано № 2, ор. 67, 1-я часть</b>	С. 153-154. За четыре такта перед ц. 19 вступает контрапунктом фортепиано с торопливым вариантом Т3. С. 155-156, за четыре такта перед ц. 20 у скрипки Т3 (резкий диалог-контрапункт скрипки и виолончели продолжится). Ц. 20 жёсткий полиостинатный момент части с комплементарными аккордами-ударами скрипки с виолончелью против фортепиано
<b>2-я часть</b>	С. 165-166, за четыре такта перед ц. 39 канон между струнными и виолончелью. Итак, полифонический приём мы находим даже в такой гомофонной части, как эта. С. 171-175. За четыре такта перед ц. 53 и далее светло-диссонантное двухголосие фортепиано
<b>4-я часть</b>	С. 185-186. За четыре такта перед ц. 74-Т5 у виолончели, в ц. 74-Т5 у скрипки, подхватывающей виолончель. С. 196-204. С четвёртого такта ц. 97 интересно звучащая музыка
<b>Концерт для скрипки с оркестром № 1, ор. 77, 2-я часть</b>	С. 14-17. За 4 такта перед ц. 28-переключки-имитация между скрипкой и басами. С. 18-19. За 4 такта перед ц. 36-политональный эффект. С. 24-25, за четыре такта перед ц. 46 политональный эффект. Скрипка-гармонический си мажор, средний пласт-диссонанция си мажора, басы как бы с ми мажора и далее



Струнный квартет № 1, ор. 49, 1-я часть	С. 1. За четыре такта перед ц. 1 Ш.-ход
2-я часть	С. 6-10. За четыре такта перед ц. 15 театрализация мелодии. С. 6-10. За четыре такта перед ц. 22-контрапункт настроений светлой первой скрипки и тревожного пиццикато виолончели
Струнный квартет № 2, ор. 68, 1-я часть	С. 28-29. Т. 4-3 перед ц. 5 специфическая ладовость. С. 34-35, ц. 17 продолжается настроение ц. 16 с имитации секвенционного мотива у первой скрипки и альты за 4 такта перед ц. 18. С. 36-38. в ц. 27, с т. 4 которой Ш.-аккордика
2-я часть	С. 39-44. За 4 такта перед ц. 37 Ш.-звучание и контрапункт первой скрипки и виолончели
4-я часть	60-77. За 4 такта перед ц. 107-народная тема
Струнный квартет № 3, ор. 73, 1-я часть	С. 78-88. За 4 т. до конца цифры – каденционный первый сегмент Т1 у виолончели
3-я часть	С. 97-107, ц. 51, после вступления, с т. 4 цифры Т1 у первой скрипки, напоминающая тему второй части будущей десятой симфонии. За 4 т. перед ц. 58 имитация у скрипок
Струнный квартет № 4, ор. 83, 1-я часть	С. 129-134. Т. 3 цифры 0, т. 3 ц. 1, за 3 т. перед ц. 2, с ц. 2, ц. 3, за 2 т. перед ц. 4, с ц. 4 и далее Ш.-звучание. В последнем случае-с мусоргизмами. Очень сильно ощущение невербального слова «Настанет день». Т. 4 ц. 0 гетерофония с Ходжа-Насретдиновскими нотками. В ц. 3 с т. 3 гетерофония. 129-134 С т. 4 ц. 5 повтор у первой скрипки высокого ля-ля («Лялю зовёт» – мысль М. Якубова)
4-я часть	За 4 т. перед ц. 74-еврейский лад в отчаянном остинато
Струнный квартет № 5, ор. 92, 1-я часть	С. 3-24. С т. 4 ц. 17 мелодия-вариант Т3-4 в среднем слое фактуры. За 4 т. перед ц. 24 несброс напряжения, полифонизированное остинато. С т. 4 ц. 27, с т. 3 ц. 29 и далее Со включением объема до конца ц. 32 Ш.-звучание крик
2-я часть	С. 25-31. Т. 4 цифры 59, т. 3 ц. 60 пустые созвучия. С т. 4 ц. 61 былинный мотив виолончели. За 4 т. перед ц. 62 Ш.-ход. За 4 т. перед ц. 76 у первой скрипки на бурдоне струнных -балетное адажио-улетание
3-я часть	С. 32-50, т. 4 цифры 80 контрапункт линий. За 4 т. перед ц. 104 вплоть до ц. 105 Ш.-звучание. За 4 т. перед ц. 109 сентиментальное звучание. С т. 4 цифры невербальное слово нежность
Струнный квартет № 6, ор. 101, 1-я часть	С. 51-64. За 4 т. перед ц. 6-проюркивает имитация квартетного промелькивания вверх у скрипок и альты. За 4 т. перед ц. 8-контрапункт линий. С т. 4 ц. 12 и далее Ш.-звучание. За 4 т. перед ц. 24 поздняя Ш.-аккордика. За 4 т. до конца кодовой ц. 35 формула-каденция – рефрен квартета, звуковое «вот так-то»
3-я часть	С. 75-78. Т. 4 ц. 57 Ш.-аккордика. Т. 4 ц. 58 и далее -интересное последование Ш.-аккордики, «В-Лобос»-аккордики, затем барочных и даже ренессансных оттенков. С т. 4 ц. 59 и далее Ш.-звучание. Т. 4 ц. 61 поздняя Ш.-аккордика
4-я часть	С. 79-92, ц. 63, с четвертого такта цифры после аккордового вступления Т1 на мотиве Т1 первой части у первой скрипки как ожидаемая fuga (приём полифонической поэтики в окраски надежды). Т. 4 ц. 68-Ш.-аккордика. За 4 т. перед ц. 77 красивая гармония. Т. 4 ц. 80, за 4 т. перед ц. 81 Ш.-аккордика
Струнный квартет № 7, ор. 108, 1-я часть	С. 93-102. С т. 4 ц. 6 свободная каноническая секвенция-имитация между крайними струнными. За 4 т. перед ц. 14 Ш.-диафония мелодии виолончели и репетиции альты
2-я часть	С. 103-106. Т. 4 ц. 19 поздняя Ш.-аккордика
3-я часть	С. 107-116 - т. 4 ц. 23-повтор на полтона ниже и медленнее-цельми, а не восьмыми нотами, как в первый раз, - мотива-шифра альты. С т. 4 ц. 27 первая скрипка подхватывает в противосложе-

	нии материал Т, не давая, таким образом, опомниться и отдохнуть слуху от обвинительных шестнадцатых. За 4 т. перед ц. 28-подобие свободного канонически-секвенционного движения в обращении между второй скрипкой и виолончелью. За 4 т. перед ц. 39 и далее шнитковизмы
<b>3(а)-я часть</b>	С. 116-122. За 4 т. <u>перед ц. 49 Ш.-ход</u>
<b>Струнный квартет № 8, ор. 110, 1-я часть</b>	С. 123-126, с т. 4 ц. 1 превратившаяся тема-цитата первой части первой симфонии очень печальный ход. В ц. 4-контрапункт Т3-Т2 первой части пятой симфонии у первой скрипки, бурдона нижних струнных и остинато Т2 альты со стиливой мозаикой в линейном схождении: т. 3 Испания, т. 5-6 – мусоргизм, т. 7-8 – Ш.-ход. За 4 т. перед ц. 5 – консонансы в гармонии. С. 123-126, т. 4 ц. 6, 7 – «В.-Лобос»-аккордика
<b>2-я часть</b>	С. 127-139. За 4 т. <u>перед ц. 15 и далее Ш.-звучание</u>
<b>3-я часть</b>	С. 140-150. За 4 т. перед ц. 40-в контрапункт к Т6 первой скрипки Т1-2 альты



## МАКАБР

Трио для скрипки, виолончели и фортепиано № 2, ор. 67, 4-я часть	С. 179-180. ц. 64 жуткая Т1 на остинато -репетиции баса фортепиано у скрипки пиццикато. ТЕМА: невербальное слово о смерти. Аккордика. За такт перед ц. 65-аккорд блуда смерти. Ц. 65 вар. 1 на Т1получаются минивариации на сопрано остинато. Ц. 66 начало следующей вариации, которая оказывается вариантом: под четырёхзвучные аккорды струнных пиццикато Т2 у фортепиано, жуткий жалобный припев к кошмарному куплету
Концерт для скрипки с оркестром № 1, ор. 77, 4-я часть	С. 55-75. За 5 тактов перед ц. 95 Ш.-макабр
Струнный квартет № 1, ор. 49, 2-я часть	С. 6-10. С т. 3 ц. 24 точечный макабр виолончели в переборске с альтом
Струнный квартет № 2, ор. 68, 2-я часть	С 39-44. За 2 такта перед ц. 47 Ш.-макабр в монологе первой скрипки
4-я часть	С. 60-77. Ц. 93 вар. 1. Контрапункт Т1 второй скрипки и Т2 макабр. Граница ц. 97 вар. 3 с Т1 у виолончели с подголосками макабр в середине фактуры
Струнный квартет № 4, ор. 83, 2-я часть	С. 135-139. Граница ц. 29 вздрогнувшее макабрическое пиццикато виолончели и сразу арко в линейном схождении
4-я часть	С. 149-164. Ц. 72 неторопливый данс-макабр. А метроритм всё так же жёсток, он здесь обжился как хозяин. С т. 3 ц. 76 народный плач у первой скрипки, сменяемый опять ударами, и следом-птичьего еврейского мотива. Ход к кульминации. Кошмар непрекращающего танца-смертного шествия
Струнный квартет № 6, ор. 101, 4-я часть	С. 79-92. С ц. 85- на голакообразной ритмовке Т2 побочная у альта данс макабр. С Граница ц. 86 и далее острое сходство с кодой финала второго трио, довершаемое параллельными квартетами в середине фактуры. У первой скрипки – квартово-секундовые макабр-пританцовывания

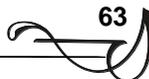
Таблица 18

## МЕТАМОРФОЗЫ, ВАРИАНТНЫЕ Ш.-ВАРИАЦИИ

(описания дублируются по тематической необходимости)

Фортепианный квинтет, ор. 57, 1-я часть	С.6, за два такта перед ц.9-начало как бы следующей вариации
2-я часть	С.12-13. С ц.23 струнные играют <i>senza sord</i> . В этой цифре резко меняется фактура; возникает ощущение вариационности. По материалу это свободная двойная каноническая секвенция, точнее, имитирование приёма. Вторая скрипка и альт играет секвенцию на Т ум. в фигуре «восходящей вилкообразной волны», а фортепиано -ув.Т ум. с паузированием между тонами
4-я часть	С.38-39. В ц.79- сонет о музыке. В руках фортепиано в свободной басово-баритоновой имитации зарождается будущая тема финала, а с третьего такта ц.79 первая скрипка затевает запоздалую вариацию, впрочем, поняв, что же кода, и завершив всё улетаем (инструментальный театр)
Соната для фортепиано № 2, ор.61, 3-я часть	С.43-60. Вариации, модулирующие из фигурационных в свободные. Мелодия европейской дорожной песни, ставшая жёстким остинато. Невербальное слово о пути в этом приёме. С т.90-увеличение объёма варьируемой музыки. Токкатность, сплошное пуант-Ш.-звучание. Т.163-вар.5, по фактуре близкая к вар.3. Симфонический поток сознания. Т.200-201 - вар.5 -бис, с трёхпластовой колокольностью, катарсис. С т.236-вар.6 с пунктирным ритмом из 1-й части. Симфонизация. С т.290 -

	<p>вар.7, свободная тема пунктирного остинато в басу, вверх-аккордовые пласты. Интересно и не мрачно звучит. Как-то торжественно-затянуто-мистически. С т.434 по т.442-фактура как в вар.4. см. фрагмент с т.129. С т.443-кодовая вар.9. Т в басу, фигурации из Т1 первой части -вверх. «Ну вот и всё». Эта вариация прекрасна</p>
<p><b>Трио для скрипки, виолончели и фортепиано № 2, ор.67, 1-я часть</b></p>	<p>С.145-146. Во втором такте цифры мелькает В.-Лобос-аккордика, в следующем такте цифры -Ш.-аккордика обозначает начало вар.1, где лад народной песни смодулировал в Ш.-аккордику. Ц.147-148, ц.6- начало вариации-варианта 2. У скрипки и виолончели-репетиция пульсации на тоне ми, как в финале. Стало быть, невербальное слово о возвращении и сохранении. С.147-148.Ц.8-вар.3 с подвижным контрапунктом перекинутой в фортепиано пульсации финала. У скрипки в высоком регистре (улетание, прозвевание «белого» света) - тема со включением третьего такта ц.8 мотива удержанного противосложения в каноне-фугато (признак линейной формы). С.149-151. Ц.10- вар.4. Очень примечательна цифра в отношении линейности и индивидуального полифонического стиля. Здесь Т1 у виолончели в судорожном ускорении; здесь же к ней в линейном схождении присоединяется Т2, с которой в контрапункте вступает Т3 у фортепиано. С ц.11, можно сказать, - вар.5, поскольку у фортепиано устанавливается низкий трельно-бурдонный аккомпанемент, а у скрипки начинается шнитковская Т1. Хотя можно считать, что продолжается и вар.4. Так сказать, вар.4». Эта вариация заканчивается на границе ц.13, когда аккомпанемент фортепиано уходит. За два такта перед ц.13 и, далее - после вар.4', -вар.5 на имитациях у всех инструментов Т3. Сонатно-фигурованная точка части (смешанность формы). Здесь очень резкое, дерзкое звучание, являющее контраст с начальной фольклорной русскостью и консонантностью вертикали. С ц.14 - вар.6 с просветлёнными имитациями на новую Т4 и общим просветлением звучания. Однако к концу цифры 14 просветление сменяется внезапной напряжённостью и сменной настроением в сторону пограничного с ужасом, катастрофой. С.153-154, граница ц.16-имитации на светлую Т4 у скрипки и фортепиано в судорожном времени макабр четвёртой части</p>
<p><b>3-я часть</b></p>	<p>С.176-178. Ц.58-вар.1 скрипки, Т2. Ц.59-вар.2. Т2 у виолончели, противосложение-Т3 у скрипки. Ц.60-вар.3. Т3 у виолончели, контрапункт к ней у скрипки. Ц.63 - вар.6, но только для Т1, поскольку пассакальный бас не возобновляется, а растягивается по тактовым повторам последний аккорд темы. Т1 у виолончели с последующей гетерофонической дублировкой скрипки заканчивает эту потрясающую часть, чтобы начать attacca исступлённый в своём сострадании немислимый ужасам происходящего</p>
<p><b>4-я часть</b></p>	<p>С.179-180, ц.64-жуткая Т1 для «вариаций» на остинато -репетиции баса фортепиано у скрипки пиццикато. ТЕМА: невербальное слово о смерти. Ц.65-вар.1 на Т1получаются минивариации на сопрано остинато. Ц.66-как бы начало следующей вариации, которая оказывается вариантом: под четырёхзвучные аккорды струнных пиццикато Т2 у фортепиано, жуткий жалобный припев к кошмарному куплету. С.181-182. С ц.68 в линейном схождении возобновляется Т1с жутким хроматическим смещением аккордов- ударов фортепиано на сильную долю. Это уже вар.2 или3 (если вар.2 считать вариант -появление Т2.) Граница ц.75-мгновенный поворот-модуляция и сразу вар.4 или 5 на Т1-рефрен у фортепиано с аккомпанементом струнных и в силу этого с тембровым эффектом подвижного контрапункта. С.187-188. Ц.76 начинается как вар.5 или 6 на Т1 фортепиано в контрапункте с барочными широкоинтервальными ходами струнных (вспомним барочную Т5 из первой части -несомненный признак производно-линейной композиции). С.204-208. Ц.100- ещё одна вариация на Т1 у фортепиано, с выраженной высотной метроритмикой</p>
<p><b>Струнный квартет № 1, ор.49, 1-я часть</b></p>	<p>С.2-3. Граница ц.4-третий раздел части, Т3- гайдновская песенка первой скрипки в контрапункте с репетициями альта-вар.Т2 и мычащей глissандо Т4 виолончели. С.4-5, ц.9-четвёртый раздел, середина-связка в четырёхдолжном размере, -(Ш.-аккордика, В.-Лобос-аккордика) . Граница ц.10-тень востока и пятый раздел-реприза части на четыре четверти. Ц.12,-6-й раздел формы, мусоризмы у первой скрипки в контрапункте с Т3- «мычанием» у второй скрипки, альт чуть позже вступает с Т2-репетицией</p>



<b>2-я часть</b>	С.6-10. В ц.17-вар.2 с Т1 у первой скрипки и выразительным подголоском со 2-й низкой у второй скрипки. Граница ц.19-вар.3, Т опять у альты! Производное соединение. Ц.21-вар.4,Т у малеровски мажорной скрипки. Граница ц.22-вар.5, Т у виолончели. Ц.24 -вар.6 -реприза, Т опять у альты
<b>3-я часть</b>	С.11-17. С ц.38 и почти до репризной ц.40- Ш-звучание Это как бы авторское слово: средний раздел, но уже не опосредованно XIX-вековой, а для себя. Это «средний раздел для среднего раздела», вариация на средний раздел (стилевое путешествие во времени...)
<b>Струнный квартет № 2, ор. 68, 4-я часть</b>	С.60-77. Тема с вариациями. Повторение невербального слова о возвращении, как в первой части. Граница ц.92-Т1 для вариаций у альты. С т.8 ц.92-2-й раздел, Ц.93-вар.1.Контрапункт Т1 второй скрипки и Т2-мажор. Ц.95 - вар.2 с Т1 у первой скрипки, ладовым подголоском альты, Граница ц.97 - вар.3 с Т1 у виолончели с подголосками мажор в середине фактуры. Ц.99- вар.4 с моцартовски, а, скорее, бетховенски фигурированной Т1 у первой скрипки. Ц.101-вар.5 с вариантом Т1 у виолончели и с бахизмами в подголосках скрипок. Ц.103-второй крупный раздел вариаций с мотивной работой. Вар.6. Антифон с неначавшимся вариантом Т1 у виолончели и подхваченным на границе ц.104 в имитационном эллипсисе вариантом Т1 у альты . В ц.105, с т.3 и далее вплоть с ц.106 - шнитковизмы в вар.7. Они тут становятся всё свободнее. Ц.107-в вар.8 Т1 в мелкой фигурации у первой скрипки. Граница ц.109 -вар.9 с Т1 у виолончели и остинато мелкими длительностями по фактуре. Граница ц.110-вар.10 с Т1 у виолончели и альты и аккордами-ударами скрипок. Ц.112-114-кульминация, вар.11 с Т1-причетом четвертями скрипок в контрапункте с репетицией виолончели и судорожным тревожным быстрым подголоском альты. Ц.115- вар.12 с укрупнённой без украшений Т1 виолончели и альты (апокалипсис). Ц.116-118-неожиданно мажорная вар.13 с бетховенскими ликованиями скрипок, но лишь с тенью темы в прежних крупных длительностях виолончели и альты.Контрапункт хорала и коротких юбилейных, особенно остро он звучит в т.5 ц.116. скрипок. В ц.120 наступает потаённый сумрак, как в преддытку к коде финала четвёртой симфонии. Вар.14 с вариантом Т1 у альты.Подголосок-антифон первой скрипки. Ц.121-продолжение вар.14 с перехватом варианта Т1 второй скрипкой. Граница ц.122 и далее - Ш.-звучание. Здесь граница между всем происшедшим и кодой. Ц.123-127 - итог формы. Нежно-усыпающая вар.15 с укрупнённым (похож на преддытк к коде финала четвёртой симфонии) вариантом Т1 у второй скрипки с истаивающим перехватом первой скрипки. Ц.129-вар.16, она же ТЕМА в невербальном слове о возвращении у первой скрипки
<b>Струнный квартет № 3, ор.73, 4-я часть</b>	Тема с вариациями околопассажального типа с шумановским движением-дрейфом темы вариаций по голосам. С.108-111, ц.74-Т1 в народно-унисонном суровом духе у трёх нижних инструментов, в ц.75 подголоском вступает первая скрипка. Но это ещё не тема для вариаций, а скорее вступительное невербальное слово о ТЕМЕ и ВАРИАЦИЯХ. Ц.76-уже тема для вариаций с таким же подголоском-антифоном первой скрипки в ц.77, но уже без прерывания хода вариаций. Трагическая театрализация вариационной формы. С т.3 ц.77 - Ш.-звучание, С т.5 цифры-В.-Лобос-звучание именно у альты. За 3 т.перед ц.78- звуковой шифр у первой скрипки. Ц.78-вар.1 с Т1 виолончели и контрапунктом- подголосками альты и второй скрипки. Ц.79-вар.2, с малеровско-Ш.-оттенком. За 2 т.перед ц.80-В.-Лобос-аккордика . Граница ц.80-цыганская нота к началу вар.3 с Т1 у первой скрипки, которой вторит виолончель с началом Т1 с т.5 ц.80. Граница ц.81 - уход и контрапунктическая вар.4 с Т1 виолончели, продолжающей в линейном схождении своё остинато на Т1 из ц.80 и проводящей Т1 не один, а как бы дважды в свободном повторе остинато. Т.3-4 ц.81-Ш.-аккордика . С.108-111, Граница ц.82 - В.-Лобос-аккордика, тень Т1 у первой скрипки и виолончели в имитации. За 3 т.перед ц.83 - Ш.-монолог. Ц.83-вар.5, с Т1 у альты и траурным ритмом виолончели. Кодовая ц.84-дует альты и виолончели (у альты даже звучание здесь другое), переходящий аттаса в Пятую часть, (финальную мистическую трансцендентную полифонизированную форму-призрак фуги...)
<b>Струнный квартет</b>	С.75-78. Вариации на basso ostinato (см. полифонические формы-конструкции). Граница ц.59- интересный приём в полифонических вариациях: как бы вариация без темы, допевание линий не на Т1 виолон-

<b>№ 6, ор.101,3-я часть</b>	чели, а просто на бурдоне. Просветление
<b>Струнный квартет № 7, ор.108, 2-я часть</b>	С.103-106. В ц.19 -на переборах второй скрипки - тема-мелодия альтя. В определённом смысле в ц.17-19 складывается микровариационный цикл на выдержанный альт. С т.10 в ц.20-Ш.-мелодия низких струнных в контрапункте с пунктирной репетицией альтя на звуке до диез. То есть микровариации-микроварианты на выдержанный альт продолжают появляться

Таблица 19

**МИСТИКА**

<b>Соната для фортепиано № 2, ор. 61, 2-я часть</b>	С.38-42. Т.68-Ш.-мистика. С. 38-42. Т. 122-123-мистический ход
<b>3-я часть</b>	С.43-60. С т.290 - вар.7, свободная тема пунктирного остинато в басу, вверху-аккордовые пласты. Интересно и совсем не мрачно звучит, как-то торжественно-затаённо-мистически
<b>Струнный квартет № 3, ор. 73, 1-я часть</b>	С.78-88. По стилю напоминает девятую симфонию, с которой написана в один год. Те же забавные перескоки с тональности на тональность, о которых писал Д.Гойовы. Та же подвижность экспозиции первой части. Но общий смысл-сложнее, финал полон мистики и печален (очень интересен, центр действия и его итог во многом здесь переместился в финал)... Ладово-этнически-гармоническую мозаику мы и здесь, в этом квартете, найдём в изобилии. Ц.6-Т4, побочная, хорально-нежно аккордовая. В этой нежной хоральности - мистика
<b>2-я часть</b>	С.89-96. Ц.36-42-средний раздел части, аккордовая Т2, с точечными аккордами, звуковым шифром в мелодии первой скрипки, - ещё более усугубляющая мистицизм -видение тайной стороны реальности-первого раздела. Граница ц.46-зависание, мистические точечные созвучия.
<b>3-я часть</b>	Третья часть, сюитно-танцевальная, с переменным размером в моторике (выразительность метрической символичесбивчивость шага при достижении цели) тоже не без мистики
<b>5-я часть,</b>	С.112-128. Финальная мистическая трансцендентная полифонизированная форма-призрак фуги... Ц.102 - Т1 виолончели в каноне с Т1 первой скрипки. Мистика-нежность
<b>Струнный квартет № 4, ор. 83, 1-я часть</b>	С.140-148. Мистически-нежная былина с игрушечным боем (настоящего боя-было нельзя...) В ц.51 - мистический уже - не-совсем-шуточный-бой
<b>4-я часть</b>	С.149-164. Ц.56-57-мистическое начало чего-то- наподобие финала третьего квартета.
<b>Струнный квартет № 5, ор. 92, 1-я часть</b>	С.3-24, ц.8-10. Мистическое звучание. Ц.49-52-кода. Мистическая Т8 у первой скрипки -отдалённый вар Т7 а тычках аккордиков, продолженных из предыдущих цифр
<b>2-я часть</b>	С. 25-31. Т.1 и с т.3 ц. 64-65 - Ш.-аккордика на просветлённой медленно-торжественно-мистически-маршевой Т2 у первой скрипки (излюбленный Ш.- мотив ямбического восхождения с повторенной пятой ступени на первую с возвратом обратно на пятую)
<b>3-я часть</b>	С.32-50. С ц.122-Т2 у первой скрипки детский танец: мистика появления детского
<b>Струнный квартет № 8, ор. 110, 3-я часть</b>	С. 140-150. В ц.45 усиливается оттенок мистики; прелестный эпизод

Таблица 20

**МОНОЛОГ**

<b>Струнный квар-</b>	С.4-5. В ц.13-монолог виолончели
-----------------------	----------------------------------

<b>тет № 1, ор. 49, 1-я часть</b>	
<b>2-я часть</b>	С.6-10. ц.18.За 2 такта перед ц.20-каденция-связка-монолог первой скрипки
<b>Струнный квартет № 2, ор. 68, 2-я часть</b>	С 39-44. В ц.40-новый раздел,контрастный стилево-гармонически. Монолог первой скрипки. В ц.46-реприза, речитатив-монолог со словесно-декламационной штриховкой. За 2 такта перед ц.47 - Ш.-макабр в монологе первой скрипки
<b>4-я часть</b>	С.60-77. Ц.90-антифон, заканчивается испанизированным монологом первой скрипки. Ц.128-хорально-бриттенновская с дорийским оттенком кода на мотивах Т1, с антифоном монолога первой скрипки и аккордами струнных
<b>Струнный квартет № 3, ор. 73, 4-я часть</b>	С.108-111. За 3 т.перед ц.83-Ш.-монолог
<b>5-я часть</b>	С.112-128. С т.10 цифры -монолог на один звук
<b>Струнный квартет № 4, ор. 83, 4-я часть</b>	С.149-164, ц.55 -речитатив альты. Просветлённость сменяется аккордика ударов.После этого речитатив альты приобретает еврейские ноты. С т.3 ц.84-монолог унисона тутти. В ц.92- у альты еврейская тема, далее -у первой скрипки еврейский речитатив. В ц.93-речитатив -крик первой скрипки. В ц.95 у альты еврейский речитатив. В ц.96-у скрипок параллельные кварты, как было ранее. СС т.4 ц.99 у виолончели -Ш.-монолог
<b>Струнный квартет № 5, ор. 92, 2-я часть</b>	С. 25-31. С т.11 ц.61-Ш.-монолог
<b>3-я часть</b>	С.32-50. С т.7 ц.117-монолог первой скрипки
<b>Струнный квартет № 6, ор. 101, 2-я часть</b>	С.65-74. За 7 т.перед ц.44-Ш.-ход в речитативе первой скрипки, имеющий звучание невербального слова о превращении. За 7-6 т.перед ц. 45- речитатив первой скрипки, перешедший в балетное адажио
<b>3-я часть</b>	С.75-78. Граница ц.60-речитатив первой скрипки и дале е- интересная вар.6, где Т1 - у виолончели и альты, а первая скрипка своими звуками попадает в унисон Т1. Философия полифонии - схождение многих голосов-в один
<b>Струнный квартет № 7, ор.108, 2-я часть</b>	С.103-106, с т.5 цифры 22 - речитатив первой скрипки и некий повтор-приговаривание, цитата из первой части десятой симфонии (продолжение главной темы)
<b>Струнный квартет № 8, ор. 110, 1-я часть</b>	С.123-126. С т.6 ц.2-Ш.-речитатив
<b>3-я часть</b>	С. 140-150. Ц.52-речитатив первой скрипки -невербальное слово о воцаряющемся одноголосии-полифоническая трагедия позднего стиля
<b>4-я часть</b>	С.151-155. В ц.54-ладово-унисонный речитатив -невербальное слово трёх нижних струнных: инструментальный театр, «приговор скрипке»
<b>5-я часть: fuga-монолог</b>	С.156-158, За 3 т.перед ц.70 - речитатив -соло альты на Т2, вызывающий слёзы

Таблица 21

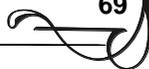
**НЕВЕРБАЛЬНОЕ СЛОВО, НЕВЕРБАЛЬНАЯ РЕЧЬ**

<b>Фортепианный квинтет, ор.57, 2-я часть, fuga</b>	Сс.14-15. Ц.30-декламационная аккордика струнных. С.16-17. Ц.37-репризное пассакальное октавное проведение Т на басах фортепиано. Невербальное слово ТЕМА; это будет и во втором квартете, например. Ц.38- ритмоимитационный вариант Т из ц.35 у первой скрипки.
<b>Соната для фортепиано № 2, ор.61, 2-я</b>	С.38-42. С т.65 и далее - невербальное слово: ясность метрики, наложенная на диссонантную гармонию. У Стравинского - ровно наоборот: диссонантная гармония накладывается на метрику.

<b>часть</b>	Т.70-см.т.55. С т.79-переключки-бесконечные...Здесь реприза части. Т.85-90-диссонантно-каноническая переключка. Философия полифонии, невербальное слово о невозможности равновесия между вертикалью и горизонтальной логикой.
<b>3-я часть</b>	С.43-60. Вариации, модулирующие из фигурационных в свободные. Мелодия европейской дорожной песни, ставшая жёстким остинато. Невербальное слово о пути в этом приёме. Т.37-параллельная островывразительно-невербально-словесная (скепис) квартовость
<b>Трио для скрипки, виолончели и фортепиано № 2, ор.67,1-я часть</b>	С.145-146. За три такта перед ц.1-Ш.-ход. В этой теме очень высокая концентрированность тем - зёрен будущих частей.В начальном повторе звуков -зародыш данс макабр финала; в распевности -распевность среднего раздела второй части; в хоральной её речитативности-тема пассакальи третьей части... Первая часть явственно становится тематическим источником остальных частей; изшта явственность более чем симфонического характера.концентрированность тематических связей частей наводит на мысль о линейной форме, а подтверждением её в языке музыки становится полифоничность форм.В ц.2 Т1 у октав фортепиано с такой же иллюзией вступления ещё одного голоса, как в ц.1. В ц.3 это свершившееся фугато - вот оно, невербальное слово о свершении предзнаменованного!- имеет на слух ощущение разнотемного контрапункта. С шестого такта ц.4- просветление гармонии (говорящая гармония). Затакт к ц.5-консонирующе-говорящая гармония. Ц.147-148, ц.6- начало вариации-варианта 2. у скрипки и виолончели-репетиция пульсация на тоне ми, как в финале. Стало быть, невербальное слово о возвращении и сохранении. С.152, граница ц.15 -новый раздел формы. Имитационность сменяется полифоническим эллипсисом: это фактура на грани имитационности и разнотемности.У фортепиано -барочность, искажёная хроматизмами-назовём её даже Т5.У виолончели- хроматические ходы крупными длительностями. У скрипки-выхватывание барочного сегмента и судорожное проведение его то на одной, то на другой высоте. И мы даже назовём это Т7, поскольку материал в ц.17 будет воспроизведён.Искажённая концертность. С восьмого такта ц.15 у фортепиано отчётливо появляется Т1 четвертой части, так сказать, во времени заглядывания вперёд (невербальное слово о том, что всё <b>происшедшее-предопределено, заложено</b> )
<b>2-я часть</b>	С.167-168, ц.41-44-репризный в разделе части повтор Т1 и Т2. Граница ц.42-любопытный контрапункт Т1 у скрипки и Т3 - сплзания виолончели. То есть идея наплыва проводится через все части трио и подтверждается полифоническими знаками-языком
<b>3-я часть</b>	С.176-178, ц.57- Т из восьми аккордов фортепиано.Органность звучания.
<b>4-я часть</b>	С.179-180. Более буквальное воплощение пророчества первой части с наплывами тем и разнотемностью контрапунктов. Иступлённая задыхающаяся медитация на страдания. Утешение тем, кого утешить нельзя;но утешение истинное.И полифония здесь на месте и при деле... Ц.64-жуткая Т1 на остинато -репетиции баса фортепиано у скрипки пиццикато. ТЕМА: невербальное слово о смертности
<b>Концерт для скрипки с оркестром № 1, ор.77, 1-я часть</b>	С.2-5. Ц.1-12, возможно, шифр имени в партии скрипки
<b>3-я часть</b>	С.42-49. Т.9 ц.73 - почти словесное высказывание тоски
<b>Струнный квартет № 1,ор.49, 2-я часть</b>	С.6-10, ц.15-Т альта, песенка; невербальное слово воплощения идеи песенки-Т3 первой части. «Неиграемый» аккомпанемент. С предыдущей цифры 17 -лестничная имитация. Потаённая полифония. Для того чтобы стать фугой,музыка здесь слишком цезурирована. Философия: полифония, не ставшая фугой (драматическое сообщение полифонического нарратива)
<b>3-я часть</b>	С.11-17. С ц.38 и почти до репризной ц.40 - Ш-звучание Это авторское слово: средний раздел, но уже не опосредованно XIX-

	вековой, а для себя. Это средний раздел для среднего раздела, вариация на средний раздел (стилевое путешествие во времени...)
<b>Струнный квартет № 2, ор. 68, 1-я часть</b>	С.36-38, с т.7 цифры -наигрыш «с заиканиями» -вернее, наигрыш, возвращённый к первоначальному виду. Вообще драматургически эта часть построена на невербальном слове о возвращении темы самой в себя
<b>4-я часть</b>	С.60-77. Тема с вариациями. Повторение невербального слова о возвращении, как в первой части. Ц.129-вар.16, она же ТЕМА в невербальном слове о возвращении у первой скрипки
<b>Струнный квартет № 3, ор.73, 1-я часть</b>	С.78-88. В разработке,по шостаковиче-малеровской удивительной эмоциональной логике, рождается неожиданный «серьёз»: fuga на Т1,начатая на границе ц.12, аккомпанированная удержанным противосложением,которое появилось в линейном схождении на Т1 у первой скрипки, проимитировалось второй скрипкой и нахально влезло в фугу ранее самой темы. (полифонический театр; а также философия полифонии:невербальное слово о том, что импровизация рождается прежде конструкции... В ц.28-Ш.-звучание некоторого бесконечного канона на сегмент Т1у скрипок-невербальное слово о нескончаемости
<b>2-я часть</b>	С.89-96. Граница ц.42-пульсация начинает страшить. Невербальное слово о поглощении мелодики высотной метрикой
<b>4-я часть</b>	С.108-111, ц.74-Т1 в народно-унисонном суровом духе у трёх нижних инструментов,в ц.75 подголоском вступает первая скрипка. Но это ещё не тема для вариаций, а скорее вступительное невербальное слово о ТЕМЕ и ВАРИАЦИЯХ
<b>5-я часть</b>	С.112-128. В ц.117-Т1 у первой скрипки кодового невербально-словесного характера-слово о возвращении
<b>Струнный квартет № 4, ор. 83, 1-я часть</b>	С.129-13.4 Т.3 цифры 0,т.3 ц.1, за 3 т.перед ц.2, с ц.2,ц.3, за 2 т.перед ц.4, с ц.4 и далее - Ш.-звучание. В последнем случае-с мусоргизмами. Очень сильно ощущение невербального слова «Настанет день...» В ц.14-Ш.аккордика, страшное невербальное слово- «страшно!»
<b>2-я часть</b>	С.135-139. Граница ц.34-Ш.-уход. И невербальное слово прощания у первой скрипки в мотиве
<b>3-я часть</b>	С.140-148. В ц.53 интересный контрапункт -эллипсис сначала Т2-унисонна, а на неё-выразительный голос первой скрипки. Ощущение постепенного полифонического крещендо к концу части - невербальное слово «сложное упростить нельзя»
<b>4-я часть</b>	С.149-164. В ц.65-невербальное слово нежность в мелодике первой скрипки. В ц.66 мелодия первой скрипки мозаично складывается в мерном метроритмическом линейном схождении из выразительных мотивов слова (в гетерофонии со второй скрипкой), «птичьего мотива»-здесь это-мотив унижения: человек мал, как воробей... В ц.67-морок контрапункта линий «птичек» и страдания первой скрипки -и невербального слова нежности альта. Говорящий контрапункт. За 7 т.перед ц.69-контрапункт говорящего невербального слова «утешения-когда-утешить-нельзя» у альты и протяжного русского подголоска второй скрипки. Ц.78. Ш.-слово В ц.88-89-еврейская тема. В ц.90-контрапункт сострадания смешан из русской и еврейской тем. В ц.91 у альты невербальное слово <i>нежность</i>
<b>Струнный квартет № 5, ор.92, 3-я часть</b>	С.32-50, ц.78-79-на бурдоне струнных Т1, мелодическое невербальное слово о свершении у второй скрипки с четвёртой и шестой низкими ступенями. Выражение скрытого подтекста. В ц.80-продолжение слова в антифоне-гетерофонии скрипок. В ц.97 полифоническим эллипсисом у первой скрипки -вторжение Т3 хроматической-невербальное слово?... В ц.115-Ш.-слово на былиннообразной хроматизированной Т. С т.4 цифры -невербальное слово нежность. Последние 5 т. Последней ц.квартета 131-незавершённое мелодическое слово первой скрипки
<b>Струнный квартет № 6, ор.101,1-я часть</b>	С.51-64. Чудесная «оттепельная» музыка с морозной свежестью финала, поздними нотками в стиле, одинаковыми каденциями в конце каждой части-невербально-словесное «вот так-то»... В ц.9-выразительные говорящие-приговаривающие мотивы первой

	скрипки. За 4 т.до конца кодовой ц.35 - формула –каденция, референ квартета, звуковое «вот так-то...»
<b>2-я часть</b>	С.65-74. Ц.42-Т2 у первой скрипки в неожиданном для Шостаковича восточно-»шехеразадном» ладу (семантика римско-корсаковского традиционного российско-сказочного превращения). За 7 т.перед ц.44-Ш.-ход в речитативе первой скрипки, имеющий звучание невербального слова о превращении. С т.3 ц.50-Ш.-невербальное слово нежность. В ц.51- Ш.-невербальное слово нежность превращается в морок. Начало коды. За 8 т.перед концом кодовой ц.53-лейткаденция квартета
<b>3-я часть</b>	С.75-78. Т.4 ц.61.Последние 3 т.кодовой цифры 62 части -поздняя Ш.-аккордика и лейткаденция части
<b>4-я часть</b>	С.79-92, ц.63, с четвертого такта цифры после аккордового вступления-Т1 на мотиве Т1 первой части у первой скрипки как ожидаемая fuga (приём полифонической поэтики в окраски надежды). В ц.92-Ш.-нежность. В т. 7 ц.93 и далее, на продолженииТ1 в обращении у первой скрипки - балетность и невербальное слово нежность. За 2 т.перед ц.94- невербальное слово в аккорде: может быть, свершение... В кодовой ц.94 квартета -лейткаденция
<b>Струнный квартет № 7, ор.108, 1-я часть</b>	С.93-102, ц.0-антифон Т1 первой скрипки и высотнометроритмического стука виолончели. Т1-аллюзия одной из тем «Леди Макбет»-»отстраняющий» галоп. Здесь очень сильна личная горькая интонация-невербальное слово о суетности. В ц.2-Ш.-аккордика и контрапункт Т1 первой скрипки и очень любопытной контрапунктической фигуры из двух звуков альты и виолончели-фигуры напльва. Философия полифонии: невербальное контрапунктческое слово о слоях памяти. Для Шостаковича структура собственного личного времени вряд ли проявлялась в столь прямолинейном виде, как «вперёд-назад». Скорее это было-»назад вглубь» на различную глубину сознания
<b>2-я часть</b>	С.103-106. В ц.21 - красивый фрагмент, некое невербальное слово
<b>3-я часть</b>	«Две части в одной» : потрясающая по выражению сильных яростных эмоций fuga -и постлюдия, построенная во многом на материале первой части. С.107-116. В ц.33 у первой скрипки -бурдон-крик до диез третьей октавы (у альты в среднем разделе второй части был тоже повтор до диез, правда, в первой октаве; здесь есть некий шифрообразный семантический по высотности сюжет-то хотел сказать, или промывать, или просто прокричать...).У второй скрипки -исступлённая былина в метроритме до диеза первой скрипки и ненамного ниже её по регистру-в общем, сплошное визжание... У низких струнных в это время-остinato на первом сегменте Т...С т.5 ц.39-былинообразный унисон,некое невербальное слово
<b>3(а)-я часть</b>	С.116-122. В последних тактах кодовой цифры 54 - некоторая невербально-словесная каденция, слегка напоминающая лейткаденции шестого квартета
<b>Струнный квартет № 8, ор. 110, 3-я часть</b>	С. 140-150. Ц.52-речитатив первой скрипки -невербальное слово о воцарающемся одноголосии-полифоническая трагедия позднего стиля
<b>4-я часть</b>	С.151-155, ц.53-Т8,цитата из первого виолончельного концерта, в вертикальной рассогласовке-распределении бурдона первой скрипки и Ш.-поздних аккордов-ударов остальных струнных. То есть невербальное слово о трагедии полифонии здесь продолжено на уровне вертикали, где полифония граничит с гармонией... Струнные подтверждают этот тайный смысл и несколько раз повторяют Т8 уже в самоантифоне позднего стиля.Аккорды-удары здесь -распятие. В ц.54-ладово-унисонный речитатив –Т - невербальное слово трёх нижних струнных: инструментальный театр
<b>5-я часть</b>	С.156-158. Fuga –невербальное слово о собственной линейной форме. Граница ц.66-шнитковизмы в диафонии и Т2-противосложение у виолончели .Здесь пронумеруем темы по счёту этой fuga, как бы объяснение поздному стилю, осознанность. В



	<p>ц.66-Т второй скрипки, Т2 у альты.Т.5 цифры - Т у первой скрипки, Т2 у второй скрипки. Складывается медленный канон из Т и Т2, тематически значимых, Т и Т2-в линейном схождении - полифоническое невербальное слово об одноголосии... Т.10 ц.68-Т2 альты, невербальное слово о предопределении пути в длинном мелодическом оstinатном секвенцировании-пронзительный семантический момент фуги. Ц.70-реприза, лестничная стретта на Т1 снизу доверху –невербальное слово о лестнице пути. С т.5 ц.71-кода квартета, тема первой симфонии (невербальное слово о симфонии, которая была <i>первой</i>) как вариант ц.1</p>
--	---

## ПОЛИВРЕМЕННОСТЬ

<b>Соната для фортепиано № 2, ор.61, 1-я часть</b>	С.21-37. С т.43-брамсовские секвенции с поливременным звучанием. Т.71-81- поливременность звучания
<b>Трио для скрипки, виолончели и фортепиано № 2, ор.67, 2-я часть</b>	Вторая часть, в силу стремительного темпа, создаёт эффект линейного наплыва-наскока тем друг на друга: некое быстротекущее время, раздваивающее тематическую линейность; проявление поливременности
<b>Струнный квартет № 1, ор.49, 4-я часть</b>	С.18-26. Ц.68- почти непрерывное остигатное продолжение у первой скрипки Т4 с контрапунктом остигатных опеваний звука виолончели; тень поливременности
<b>Струнный квартет № 3, ор.73, 1-я часть</b>	С.78-88. За 5 т.перед ц.15 - ненормативная полифоническая шалость, ножницы обратной пропорции между иронией полифонического театра и серьёзностью звучания, следовательно, гармонии. Вторая скрипка «безобразничает», пропевая подряд в линейном схождении не только Т фуги и оба противосложения, но и с т.6 ц.14 первый и самый важный сегмент Т фуги в увеличении. Отчего высвечиваются поливременные отношения. Граница ц.21-бахизм и повторение поливременной полифонической идеи. У виолончели-Т фуги двойными нотами в увеличении, у скрипки -ложнорепризное обманное проведение темы в тонической тональности. Она ещё допевает фугу, а кажется, что началась реприза
<b>Струнный квартет № 7, ор.108, 1-я часть</b>	С.93-102. В ц.2-Ш.-аккордика и контрапункт Т1 первой скрипки и очень любопытной контрапунктической фигуры из двух звуков альты и виолончели-фигуры наплыва. Философия полифонии: невербальное контрапунктическое слово о слоях памяти. Явно поливременная фигура: слои движутся с различной скоростью. Виолончель- «стоит на месте», альт – «сползает», первая скрипка-»бежит». В тот момент, когда здесь возникает Ш.-созвучие (а это в данном случае октавно-кластерное сочетание), звуки первой скрипки привносят в кластер ещё свое ладовое послезвучие. О сходном круге явлений писал Ю.Холопов по поводу полифонической гармонии Шостаковича

Таблица 23

**ПОЛИТОНАЛЬНОСТЬ**

<b>Струнный квартет № 3, ор.73, 2-я часть</b>	С.89-96, ц.29- Т1 первой скрипки на остинато альта, причудливо сочетается здесь мелодия и аккомпанемент. Ощущение политональности, хотя формально это -ми минор
<b>Струнный квартет № 8, ор. 110, 1-я часть</b>	С.123-126, ц.0-лестничное фугато на Т1 DSCH снизу доверху с унисоном в конце. Т.2 ц.0- альт вступает как положено, от ля, в квинту ре виолончели, но ощущение какой-то не то политональности, не то тональной мобильности. Семантика и ассоциативность фугато здесь ярка конкретна, ранее у него она в чистом виде была таковой только в ор.87: фугато- барокко -тема креста
<b>2-я часть</b>	С.127-139. Ц.12-бой и ощущение политональности
<b>3-я часть</b>	С. 140-150. В ц.42- новый неуклюже –»петрушечный» раздел. С Т7-пародией на Т виолончельного концерта, которая появится позже.Альт аккомпанирует не в лад, отчего и возникает ощущение политональности

Таблица 24

**ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ФИГУРА КРИКА**

<b>Струнный квартет № 3, ор.73, 1-я часть</b>	С.78-88. Граница ц.16-середина фуги, криковая Т фуги в высоком регистре первой скрипки с высоким же подголоском второй скрипки с исключением нижних струнных
<b>Струнный квартет № 4, ор. 83, 4-я часть</b>	С.149-164. В ц.63-новое сочетание в финале: контрапункт русской танцевальной в колыбельно-утешительном метре у первой скрипки - и еврейском танце-крике на верхах у второй скрипки. В ц.64 от этого становится страшно... С т.2 ц.74 и далее-Ш.-крик-остинато. Ц.76-аккордика ударов. В ц.93-речитатив -крик первой скрипки
<b>Струнный квартет № 5, ор.92, 1-я часть</b>	С.3-24. Ц.19-Ш.-крик на контрапункте линий с Т1-2 в среднем слое фактуры. С т.4 ц.27, с т.3 ц.29 и далее Со включением объема до конца ц.32 - Ш.-звучание -крик
<b>3-я часть</b>	С.32-50, с т.5 ц.93-Ш.-крик. В ц.109, в т.2 110 - контрапункт линий, крик
<b>Струнный квартет № 7, ор.108, 3-я часть</b>	С.107-116. В ц.33 у первой скрипки -бурдон-крик до дизь третьей октавы (у альта в среднем разделе второй части был тоже повтор до дизь, правда, в первой октаве; здесь есть некий шифрообразный семантический по высотности сюжет-что-то хотел сказать, или «промычать, или просто прокричать...»).У второй скрипки - иступлённая былина в метроритме до дизьа первой скрипки и ненамного ниже её по регистру... У низких струнных в это время остинато на первом сегменте Т
<b>Струнный квартет № 8, ор. 110, 2-я часть</b>	В ц.23-контрапункт Т3-темы-бега первой скрипки из ц.19, здесь -у альта и виолончели - с криком скрипок в линейном схождении Т1-DSCH - иТ5, триольного пританцовывания из второй части будущей тринадцатой симфонии

Таблица 25

**ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ-КОНСТРУКЦИИ**  
(описания дублируются по тематической необходимости)

<b>Трио для скрипки, виолончели и фортепиано № 2, ор.67, 1-я часть</b>	С.145-146. За три такта перед ц.1-Ш.-ход. В этой теме очень высока концентрированность тем-зёрен будущих частей.В начальном повторе звуков-зародыш данс макабр финала; в распевности - распевность среднего раздела второй части; в хоральной её речитативности-тема пассакальи третьей части... Первая часть явственно становится тематическим источником остальных частей; и эта явственность более чем симфонического характера.концентрированность тематических связей частей наводит на мысль о линейной форме, а подтверждением её в языке музыки становится полифоничность форм.
--	---

	Первая часть обладает свойствами переменной полифонической формы (явственное перетекание фугато в вариации, а последних, в свою очередь, в мотивную разнотемную работу)
<b>Квинтет 3-я часть</b>	С.176-178. Третья часть, в силу жанра полифонично-разнотемная и также с наплывами. Открыто трагическая по скорбному настроению каденция. Каденционность подчеркнута относительно небольшими нотными размерами части, что, впрочем, незаметно из-за медленного темпа движения (всего 7 цифр; <i>семь слов на кресте...</i> ) и аккордовостью темы. Ц.57- Т из восьми аккордов фортепиано. Органность звучания. Возможно, здесь числовая символика. Шестой аккорд темы-интересно, необычно звучащий. Седьмой, восьмой аккорды темы-церковного звучания. Манера Шостаковича здесь брать аккорды разных ладов вполне говорящая и сходна с манерой Мусоргского. Ц.58-вар.1 скрипки, Т2 Пятый такт цифры - В.-Лобос-аккордика . Седьмой аккорд цифры -Ш.-ход в конце такта. Ц.59-вар.2. Т2 у виолончели, противосложение-Т3 у скрипки. Ц.60-вар.3. Т3 у виолончели, контрапункт к ней у скрипки. По сути, сложился канон скрипки и виолончели с границы ц.58 до четвертого такта ц.60, после чего сразу и по третий такт ц.61-Ш.-звучание. Корреспондирование-диалог языков средств выразительности между собой. В ц.61 (вар.4) с третьего такта цифры и далее скрипка передает вариант Т1 виолончели. За два такта перед ц.62 - В.-Лобос-аккордика . Ц.62 (вар.5)-Ш.-лад. Контрапункт Т1 у виолончели и подголосков скрипки. За три такта перед ц.62 в каждом такте меняется аффект-лад аккордики. За два такта перед ц.63 -Ш.-звучание, за такт-простота звучания. Ц.63 (вар.6, но только для Т1, поскольку пассакальный бас не возобновляется, а растягивается по тактовым повторам последний аккорд темы)- Т1 у виолончели с последующей гетерофонической дублировкой скрипки заканчивает эту потрясающую часть, чтобы начать <i>attacca</i> исступленный в своём сострадании немисходящим ужасам происходящего финал
<b>4-я часть</b>	В финале разнотемность и наплывы становятся очевидными фактурными приёмами
<b>Фортепианный квинтет, ор.57, 2-я часть, фуга</b>	С.10-11, ц.16- Т у первой засурдиненной скрипки. Обречённость. В третьем такте цифры в линейном схождении -цитата темы 2 из начала разработки первой части пятой симфонии. «Каденция» своего рода. За два такта перед ц.17- бахизм без кавычек. Ц.17 -Т у засурдиненного альтя. Консонантно-гетерофонический контрапункт. С шестого такта цифры -интермедия. За такт перед ц.18-тональная модуляция. Ц.18- Т у виолончели. Церковность звучания вертикали. За три такта перед ц.19- интермедия с канонически-секвенционной имитацией второй скрипки и виолончели не поступенного, а, так сказать, вилкообразного схождения. Ц.19- Т у засурдиненного альтя с разнотемностью скрипки; ощущение с третьего такта цифры таково, что тема контрапунктирует с интермедией, которая «не в силах дожидаться момента вступления». В ц.20 - свободная каноническая секвенция на материале первого сегмента Т в уменьшении. В ней сначала участвуют скрипки, а в момент участия альтя вторая скрипка с виолончелью гетерофонируют друг с другом. За такт перед ц.21 виолончель готовит Т у фортепиано, как бы тоже под конец цифры становясь участником этой канонической секвенции. Ц.21-Т у фортепиано. С.12-13, граница т.21 - Ш.-аккордика, автограф и переключение в более жёсткий, даже хиндемитовский стиль вертикали. Ц.22- Т у фортепиано, но уже не октавно, как в предыдущей цифре, а в хиндемитовском суховатом контрапункте. Из соседства двух проведений Т в фуге у одного и того же инструмента возникает ощущение пассакальности, остигнатности тематически-тембрового баса. За такт перед ц.23- тональная модуляция в интермедии в момент мотива 2 в уменьшении. С ц.23 струнные играют <i>senza sord</i> . В этой цифре резко меняется фактура; возникает ощущение вариационности. По материалу это свободная двойная каноническая секвенция, точнее, имитирование приёма. Вторая скрипка и альт



	<p>играет секвенцию на Т ум. в фигуре «восходящей вилкообразной волны», а руки фортепиано - Т ум. с паузированием между тонами. Ц.24- контрапункт продолженного материала интермедии у второй скрипки и альта - и Т у первой скрипки с ритмоимитацией Т у виолончели (приём от Баха; см. фрагмент фуги es-moll, II ХТК). Получается подобие двойного канона из будущей репризы части-призрака приёма. Граница ц.25- «нетема» у фортепиано в виде подобия канонического антифона-имитации. Третий -четвёртый такты ц.25, второй -третий такты ц.26 -Ш.-аккордика. Третий такт ц.26 и далее - проявляется предкульминационное напряжение.Т - у виолончели, которая на с. 14-15, в ц.27, переходит к альту. Здесь -контрапункт Т с имитацией -импровизацией-микрокаденцией даже!- фортепиано на Т ум.Ц.28- Т у виолончели, недавно отдавшей было инициативу альту, но потом взявшей её же обратно. Тематическая остилатность. Сочетание игрового инструментального театра и драматического аффекта музыки.Это и игра, и переживание одновременно . Фактура гомофонизируется по логике, подобной логике генделевской фуги. За четыре такта перед ц.29-остинатная фигура у альта и виолончели.В ц.29-кульминационный пассаж фортепиано, подхваченный второй скрипкой альтом. За такт перед ц.30- Ш.-аккордика . Ц.30-декламационная аккордика струнных .Ц.31- необычный вариант музыки. С.16-17, ц.32- у фортепиано Т из первой части квинтета.За такт перед ц.33- нетерцовость аккордики. Ц.33-каденция засурдиненной виолончели со включившемся за три такта перед ц.34 подголоском засурдиненного альта на материале Т. Ц.34-35 - реприза фуги, стреттномысловой двойной канон с начальным вступлением верхних струнных. В ц.35 вступает альт, но вторая скрипка ещё раз (остинато!) проводит тему, а первая скрипка и виолончель ритмоимитируют начало Т.Ц.36-В.-Лобос-аккордика, которая разовьётся в четвёртой части и создаст стилевую арку. Этот тип аккордики -антипод Ш.-аккордике. Оппозиция напряжения-расслабления. Ц.37-репризное пассакальное октавное проведение Т на басах фортепиано. Невербальное слово ТЕМА ; это будет и во втором квартете, например. Ц.38- ритмоимитационный вариант Т из ц.35 у первой скрипки. С.18-19, граница ц.39- Т у фортепиано во втором остинатном проведении-пассакальное. Ц.42- кодовый раздел части.Свободное канонически секвенционное движение Т ум. у фортепиано. первой части квинтета</p>
<p><b>Соната для фортепиано № 2, ор.61, 3-я часть</b></p>	<p>С.43-60. Т.187-призрак фугированности: внизу Т вар.5, сверху Т вариаций -эллипсис в увеличении. С т.377 - вар.8, остротрагическая сарабанда-пассакалья. Контрапункт Т в увеличении в басу и Т из вар.5</p>
<p><b>Концерт для скрипки с оркестром № 1, ор.77, 3-я часть</b></p>	<p>С.42-49. Пассакалия. Театрализация.Экстравертность. Покаянные нотки. Страшное состояние души. Виктимность. В. Холопова говорит о пяти темах. Ц.69 -Т1 «Шо-ста-ко-вич» («окрики»), она же - насилия у басов в антифоне с Т2 фанфар. В ц.70 в вар.1 добавляется хоральная Т3. Стиливая мозаичность аккордики. Т.ц.70-траурный аккорд, т3-малеровский, т.4 и далее -церковные аккорды.Т.10-созвучие со второй низкой. Ц.71-вар.2, у скрипки -красивая Т4 в контрапункте с Т1 и Т3. Русскость мелодии скрипки. Т.8-9 - В.-Лобос-аккордика .Т.10- церковный аккорд.Т.11-12 - В.-Лобос-аккордика . С т.13- Ш.-аккордика, затем-просветление. Ц.72-вар.3.Т1,Т3,Т4 у инструмента. Т5 у скрипки. Гетерофонический ансамбль Т4 иТ5, трагает душу. Экстравертизация, душевная беззащитность. В ц.73 в вар.4 Т1 у валторн, Т3, в басах - некое подобие Т2 из 1-й части концерта. У скрипки длится чудесная линия. Т.9-почти словесное высказывание тоски. За 3 т. перед ц.74-рахманиновские интонации. Ц.74-вар.5, Ш.-аккордика. Есть Т1,Т3, импровизационная линия скрипки. Ц.75-вар.6. Истошная кульминация. У скрипки Т1-»Шо-ста-ко-вич«. Есть Т3. У басов-вариант линии из ц.73.За два такта перед ц.76- тоска,потом мажорная субдоминанта-русскость гармонии. Ц.76-вар.7. В басах-Т1, есть Т3, у скрипки Т4. Спад. За 3 т. перед ц.77-рахманизм. Ц.77-вар.8. Т1 в басах, Т2 как вариант у скрипки.Т.5</p>

	и 2 перед ц.78-Ш.-аккордика .Т.3-рахманизм. Ц.78-на тремоло (литавр-или ещё чего-либо?-уточнить инструментовку)-Т1 у двойных нот скрипки. Переход к каденции .С.50-54, ц.72-начало сольной каденции. Сначала-Т2. С т.19- неначавшаяся fuga. С т.27 -намёк на именно полифонию в двойных нотах. Философия полифонии.Зарождающаяся из линии fuga. С т.50-уже не диатония, а го-мофония в двойных нотах. В разделе piu mosso - намёк на притоптывающую тему 2-й части. В разделе Allegretto - Т6, го-пак из 2-й части
<b>Струнный квартет № 3, ор.73, 1-я часть</b>	<p>С.78-88. В разработке по шостаковиче-малеровской удивительной эмоциональной логике рождается неожиданный серьёз: fuga на Т1, начатая на границе ц.12, аккомпанированная удержанным противосложением, которое появилось в линейном схождении на Т1 у первой скрипки, проимитировалось второй скрипкой и «беззастенчиво вторглось» в fuga ранее самой темы. (полифонический театр; философия полифонии: невербальное слово о том, что импровизация рождается прежде конструкции...). В ц.12 обе линии - и виолончели, начавшей fuga на границе ц.12, и второй скрипки - весьма выразительны и наполнены сквозными Ш.-мотивами. Мотивная символика. По мотивной плотности насыщения эти линии сравнимы с линиями полифонии в конструкциях 2-й симфонии и оперы «Нос» - может быть, самых полифоничных композиций Шостаковича. Граница ц.13-Т fugи в альте, с т.5 ц.13 -бахизм. Граница ц.14- Т fugи у первой скрипки, у альты-первое противосложение, у второй скрипки в остинатном линейном схождении свободное второе противосложение, появившееся впервые в ц.13. Голос виолончели пресекается. Отдыхает и вступает в допевании альты. За 5 т.перед ц.15 - не-нормативная полифоническая шалость, ножницы обратной пропорции между иронией полифонического театра и серьёзностью звучания, следовательно, гармонии.Вторая скрипка «безобразничает», пропевая подряд в линейном схождении не только Т fugи и оба противосложения, но и с т.6 ц.14 первый и самый важный сегмент Т fugи в увеличении. Отчего высвечиваются поливременные отношения. Первая скрипка на границе ц.15 вспоминает Т2, виолончель скрывает начало темы на границе ц.15, пролеп перед этим за 3 т.перед ц.15- ложно-интермедийное начало Т fugи. Граница ц.16 - середина fuga, криковая Т fugи в высоком регистре первой скрипки с высоким же подголоском второй скрипки с выключением нижних струнных. Вторая скрипка стреттно начинает Т fugи с т.4 ц.16. Виолончель «вольничает», вступая после паузы не с Т fugи, а со свободным вторым противосложением за 4 т.перед ц.17, в которой -Т fugи у альты. В ц.18 с метрическим маленьким стреттообъяснимым опозданием - Т fugи у первой скрипки (создаётся образ некоторого тематического высокорегистрового остинато). Граница ц.19 - Т fugи у альты. Поголосок виолончели также построен на сегменте Т fugи, и возникает концентрированная имитационность в квадрате. В ц.20-кульминация этой открытой fuga. У первой скрипки -Т fugи в увеличении в гетерофонии со второй скрипкой, у альты-секвенция на материале первого противосложения, у виолончели-остинато на сегменте Т fugи. Создаётся поифонический коллапс. Граница ц.21-бахизм и повторение поливременной полифонической идеи. У виолончели - Т fugи двойными нотами в увеличении, у скрипки - ложнорепризное обманное проведение темы в тонической тональности. Она ещё допевает fuga, но кажется, что началась реприза</p>
<b>Струнный квартет № 6, ор.101,3-я часть</b>	<p>С.75-78. Вариации на basso ostinato. Ц.54- Т1 у виолончели. Ц.55-вар.1,Т2 диатонический контрапункт к Т1-у альты. Ц.56-вар.2.Т1 у виолончели, допевание линии у альты и Т2 шостаковизированна у второй скрипки. Т.2 ц.56-поздняя Ш.-аккордика. За 2 т.перед ц.57-барочность. Ц.57-вар.3. Контрапункт линий, нежно-печальный. Вариант Т2 у первой скрипки в подголосочной гетерофонии второй скрипки и альты на Т1 виолончели. Т.4 ц.57-Ш.-аккордика. Т.7 ц.57 - В.-Лобос-аккордика . Ц.58-вар.4 с интересным эффектом намеренно безце-зурного продолжения линий, даже начало Т1 виолончели</p>



	<p>скрадывается лигой с предыдущим звуком. Т.3 ц.58-церковный хорал. Т.4 ц.58 и далее -интересное последование Ш.-аккордики, В.-Лобос-аккордики, затем - барочных и даже ренессансных оттенков. Граница ц.59-интересный приём в полифонических вариациях: «вариация без темы», допевание линий не на Т1 виолончели, а просто на бурдоне. Просветление. С т.4 ц.59 и далее -Ш.-звучание. Граница ц.60 - речитатив первой скрипки и далее- интересная вар.6, где Т1-у виолончели и альта, а первая скрипка своими звуками попадает в унисон Т1. Философия полифонии - схождение многих голосов-в один. Т.7 ц.60-еврейский лад. Ц.61-вар.7. Хорально-мажорное субдоминантовое функциональное «эхма»... Гетерофонирование струнных на Т1 виолончели. Т.4 ц.61-поздняя Ш.-аккордика Последняя 3 т. кодово цифры 62 части -поздняя Ш.-аккордика и лейткаденция части</p>
<p><b>Струнный квартет № 7, ор. 108, 3-я часть</b></p>	<p>С.107-116. «Две части в одной»: потрясающая по выражению сильных яростных эмоций и постлюдия, построенная во многом на материале первой части. Фуга. С Ц.23 - яростное зарождение темы у первой скрипки на шнитковизмах с виолончелью и второй скрипкой, в т.4 ц.23-повтор на полтона ниже и медленнее - целыми, а не восьмыми нотами, как в первый раз, мотива-шифра альта. В ц.24-Т фуги из семи тактов с альтерированными ступенями у альта же, объединившая в себе интонации альтовой партии крайних и среднего разделов второй части (значима партия альта-темброво инструментальный театр). В ц.25-ответ второй скрипки из 6 тактов, у альта - противосложение (удержанное, судя по будущей ц.28) сначала и гневных заикание (удержанное, судя по будущей ц.28) сначала и гневных заикание раз в такт (как будто от ярости не может вымолвить), а затем-на материале Т. Получается подобие стремительного канона. В ц.26-Т у первой скрипки, альт в середине проведения просто замолкает. В ц.27 - Т у виолончели, усиление оттенка концертности в фуге-признак её внутренней симфоничности для Шостаковича. С т.4 ц.27 первая скрипка подхватывает в противосложении материал Т, не давая, таким образом, слуху «опомниться» и отдохнуть от «обвинительных шестнадцатых». За 4 т.перед ц.28 - подобие свободного канонически-секвенционного движения в обращении между второй скрипкой и виолончелью. В ц.28-начало середины фуги. Т у первой скрипки, удержанное противосложение у второй скрипки, акценты-удары у остальных струнных.С т.7 ц.28-Т у второй скрипки, у первой скрипки в ц.29 противосложение на материале Т переходит во второй сегмент Т, с т.5 ц.29 у низких струнных - конспективно ужатый скоростной вариант Т (три такта вместо шести-семи). Оstinato, Ш.-интермедия . Высокий градус мучительного психологического напряжения. В ц.30-на аккордах-ударах скрипок у низких струнных подобие Т в увеличении как бы первого сегмента до длительностей второго (вместо шестнадцатых-восьмые; схождение уже не линейное, а как в прокрустовом ложе; скомкивание темы...) За 2 т.перед ц.31-Т у первой скрипки с присоединением вскорее-варианте ц.30.Ц.32 - вариант повтора с границы ц.31 и далее. В ц.33 у первой скрипки - бурдон-крик до диез третьей октавы (у альта в среднем разделе второй части был тоже повтор до диез, правда, в первой октаве; здесь есть некий шифрообразный семантический по высотности сюжет...). У второй скрипки - исступлённая былина в метроритме до диеза первой скрипки и ненамного ниже её по регистру... У низких струнных в это время-остинато на первом сегменте Т С. В ц.34, судя по тональности и начала с фа диеза, правда, первой октавы, а не малой, как в начале фуги-Т у альта в стретте с Т у виолончели и со вступившим чуть позже кубарем Т противосложений скрипок. Граница ц.35-переставной вариант -контрапункт ц.34-Т- стретта у скрипок, комок из Т-противосложений у низких струнных. «Дерущиеся темы» помещались голосовыми местами, но «драка» продолжается. Вилка между инструментальным театром (комично при вхождении в инструментальную игру)- и трагическое звучание. В ц.36-шнитковизмы; Т-движение виолончели контрапунктирует с ударами остальных струнных, выговаривающих былинообразный причет, схожий немного с линией второй скрипки из ц.33. Кульминация, растворение фуги</p>

	в концертантности. В ц.37- Ш.. Здесь - «приговаривание» -остinato у низких струнных, смесь былины и Ш.-лада с низкими ступенями. За 4 т.перед ц.39 и далее -шнитковизмы. С т.5 ц.39 - былинообразный унисон,некое невербальное слово... В ц.40-постепенное разрешение фактуры в аккорды, стук
<b>Струнный квартет № 8, ор. 110, 1-я часть</b>	С.123-126. Ц.0-лестничное фугато на T1 DSCH снизу доверху с унисоном в конце. T.2 ц.0- альт вступает «как положено», от ля, в квинту ре виолончели, но-ощущение какой-то не то политональности, не то тональной мобильности. Семантика и ассоциативность фугато здесь ярка конкретна, ранее у него она в чистом виде была таковой только в ор.87: фугато – барокко - тема креста
<b>5-я часть</b>	Фуга. С.156-158. Ц.65 - Т-ответ виолончели в октаву, т.е.,инвенция-фуга. Т.3-4 цифры -В.-Лобос в диафонии. Т.7 цифры -Ш.-ход и Т у альты . Граница ц.66 -шнитковизмы в диафонии и Т2-противосложение у виолончели. .Здесь пронумерую темы по счёту этой фуги. В ц.66-Т второй скрипки,Т2 у альты.Т.5 цифры - Т у первой скрипки, Т2 у второй скрипки. Складывается медленный канон из Т и Т2, тематически значимых, Т и Т2-в линейном схождении - полифоническое невербальное слово об одноголосии... Т.6 ц.66-В.-Лобос-аккордика . За 3 т.перед ц.67-Ш.-ход. Ц.67-середина фуги, Т2 в линейном схождении у второй скрипки, Т1 чуть позже-у первой скрипки, намёк на двутемность фуги Т.3 ц.67-шнитковизмы. Т.4-5 ц.67 - Т1 виолончели и следом Т2 альты . Т.6 ц.67-В.-Лобос-аккордика.. Ц.68 - шнитковизмы затем - В.-Лобос-аккордика на Т1 у альты и Т2 у второй скрипки. Т.6-консонанс, т. 8-9-В.-Лобос-аккордика . Т.10 ц.68 - Т2 альты, невербальное слово о предопределении пути в длинном мелодическом остинатном секвенцировании - произительный семантический момент фуги. В т.2 ц.69- контрапунктом к этой секвенции вступает Т1 первой скрипки. За 3 т.перед ц.70-речитатив -соло альты на Т2, вызывающий слёзы. Ц. 70-реприза, лестничная стретта на Т1 снизу доверху. Т.3-4 ц.70-поздняя Ш.-аккордика, т.5-церковная звучность в гармонической мозаике. С т.6 ц.70-органиче звучание Т1 первой скрипки. 71-унисон на Т1, с т.3-4- ц.71-просветление. С т.5 ц.71-кода квартета, тема первой симфонии (невербальное слово о симфонии, которая была -первой) как вариант ц.1. Ц.72, кодовая цифра квартета - церковный хорал как вариант из конца ц.1, и далее-устало повторяемая Т2... Последние 3 такта квартета -шнитковизмы... пустота.

## ПРЕРВАННАЯ ФУГА

Таблица 26

<b>Фортепианный квинтет, ор.57, 5-я часть</b>	Ц.96 - Т5 у фортепиано,с мелькающей в линейном схождении Т1-рефреном; аккомпанированное неначавшееся фугато
<b>Концерт для скрипки с оркестром № 1, ор.77, 2-я часть</b>	С.25-27. С ц.49 новая фаза части - скрипка припустила бешеным аллегро Т1. Похоже на неначавшуюся фугу
<b>3-я часть</b>	С.50-54, ц.72-начало сольной каденции. Сначала-Т2. С т.19 - своего рода неначавшаяся фуга
<b>4-я часть</b>	С.55-75. В ц.98-у скрипки аккомпанированное неначавшееся фугато
<b>Струнный квартет № 1,ор.49, 2-я часть</b>	С.6-10. С предыдущей цифры 17 -лестничная имитация. Потаённая полифония. Для того чтобы «стать фугой», музыка здесь слишком цезурирована. Философия: полифония, не ставшая фугой (драматическое сообщение полифонического нарратива)
<b>Струнный квартет № 6, ор.101, 4-я часть</b>	С.79-92, ц.63, с четвёртого такта цифры после аккордового вступления - Т1 на мотиве Т1 первой части у первой скрипки как ожидаемая фуга (приём полифонической поэтики в окраски надежды)
<b>Струнный квартет № 8, ор. 110, 3-я</b>	С. 140-150, ц. 35- Т1 «2 два в одном» у первой скрипки. «Я - шут». Неначавшаяся фуга, перешедшая в вальсок

<b>часть</b>	
--------------	--

**ПРИЗРАК ПРИЁМА**

Таблица 27

<b>Фортепианный квинтет, ор.57, 2-я часть</b>	С.12-13. Ц.24- контрапункт продолженного материала интермедии у второй скрипки и альты - и Т у первой скрипки с ритмоимитацией Т у виолончели (приём от Баха; см. фрагмент фуги es-moll, II ХТК). Получается подобие двойного канона из будущей репризы части-призрака приёма. Граница ц.25- нетема у фортепиано в виде подобия канонического антифона-имитации
<b>4-я часть</b>	С.34-35. Ц.70- средний раздел части. Оstinатный бас сменяется медленно токатными терциями, а в верхнем ярусе фортепиано, заигравшим здесь соло, имитационное трение характера свободного бесконечного канона. Первая скрипка вступает только в ц.71. Сходство с фортепианным концертом, призрак фортепианной каденции
<b>5-я часть</b>	С.49-51. Ц.99- Т1-рефрен у фортепиано, следом - Т3 у струнных. Демонстративное отсутствие полифонии. Какой-то намёк на авторское «я замолчал». С.54-55, ц.102-каденция -предыкт к репризе (каденция как призрак концерта,предыкт как призрак симфонии). Реминисценция из первой части
<b>Соната для виолончели и фортепиано, ор.40, 4-я часть</b>	С.26-36. С т.264 - лёгкий намёк на фугато
<b>Трио для скрипки, виолончели и фортепиано № 2, ор.67,1-я часть</b>	С.145-146. В ц.2 Т1 у октав фортепиано с такой же иллюзией вступления ещё одного голоса, как в ц.1. В ц.3 это свершившееся фугато: «вот оно», невербальное слово о свершении предзнаменованного!- имеет на слух ощущение разнотемного контрапункта
<b>4-я часть</b>	С.194-196, ц.86-88 - кульминация-апофеозТ4. Ц.89-кульминация-апофеоз Т5, самой по себе изначально «обращённой», отчего её вариант в обращении выглядит «восстановленным». Гетерофоническое плетение струнных на идиш-аккомпанементе фортепиано
<b>Концерт для скрипки с оркестром № 1, ор.77, 3-я часть</b>	С.50-54. С т.27-49 - намёк на именно полифонию в двойных нотах. Философия полифонии. Зарождающаяся из линии фуга
<b>Струнный квартет № 1, ор.49, 1-я часть</b>	«Тайнополифонический склад» части, наподобие склада прелюдии C-dur ор.87
<b>2-я часть</b>	С.6-10. Ц.16 - вар.1 с пассакальным басом, тема у альты в остинатном повторе. С предыдущей цифры 17 -лестничная имитация. Потаённая полифония. Для того чтобы «стать фугой», музыка здесь слишком цезурирована. Философия: полифония, «не ставшая фугой» (драматическое сообщение полифонического нарратива). Ц.22-мелодраматический кульминационный анабазис с намёком на пассакальность баса у виолончели за три такта перед ц.24
<b>3-я часть</b>	С.11-17, 5-7 такты ц.28: изгибы линий первой скрипки весьма напоминают 7-9 такты ц.1 и первой части, только не в медленном, а в стремительном движении. В этой детали есть намёк на некую каденцию, парадраз. Примечательно «поведение» второй скрипки. Когда вступила первая со своим подголоском-эллипсисом, вторая, «подумав», с т.7 ц.28 начинает имитировать мотив первой из начала цифры -она же «всё-таки вторая»! Подсознательное ролевое поведение голосов в контрапункте, как, например, в фуге a-moll ор.87
<b>4-я часть</b>	С.18-26. Ц.70- кода, Т1 в увеличении у первой скрипки с сохранением общего подвижного темпа. Тема «меряется той же меркой», но становится крупнее-полифонический приём в почти перпетуум

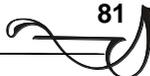
<b>Струнный квартет № 3, ор. 73, 5-я часть</b>	мобиле - признак линейной формы Финальная мистическая трансцендентная полифонизированная форма-призрак фуги
<b>Струнный квартет № 4, ор. 83, 2-я часть</b>	С. 135-139. С т.4 ц.28-мнимая имитация с гомофонным смыслом
<b>Струнный квартет № 6, ор. 101, 4-я часть</b>	С. 79-92, ц.63, с четвертого такта цифры после аккордового вступления - Т1 на мотиве Т1 первой части у первой скрипки как ожидаемая fuga (приём полифонической поэтики в окраски надежды)
<b>Струнный квартет № 7, ор. 108, 3(а)-я часть</b>	С. 116-122. Ц.41-вальсовая Т1у засурдиненной первой скрипки в антифоне с остальными струнным. Здесь явно воспроизводится фактурно-антифонная схема начала первой части, а сама Т1 - эфемериды Т фуги. Возможно, какой-то экскурс-воспоминание в юность
<b>Струнный квартет № 8, ор. 110, 2-я часть</b>	С. 127-139. С т.9 ц.26- мнимый канон альты и виолончели, в действительности-подхватывание альтом линии виолончели; философия полифонии - тенденция к унисону, который здесь периодически возникает на правах лейтприёма; диалог-рассказ- корреспондирование приёма с фактурой как таковой



**РАЗНОТЕМНЫЙ КОНТРАПУНКТ**  
(описания дублируются по тематической необходимости)

<b>Фортепианный квинтет, ор. 57, 1-я часть</b>	C.8-9. Второй такт ц.14 - трёхъярусная разнотемность верхнего и нижнего пласта фортепиано -и скрипок
<b>2-я часть</b>	C.10-11. Ц.19- Т у засурдиненного альтя с разнотемностью скрипки; ощущение с третьего такта цифры 19 таково, что тема контрапунктирует с интермедией, которая «не в силах дожидаться момента вступления»
<b>Соната для фортепиано № 2, ор.61, 1-я часть</b>	C.21-37. С т.114- контрапункт Т4 в бас и Т3 в сопрано. С т.117-контрапункт Т4 в басу и Т1 в сопрано. Т.133 контрапункт Т4 вверх и Т1-3 вниз. Т.13-контрапункт Т1 вверх и Т3-4 вниз. Т.188- потрясающий контрапункт -катарсис. Т1 в октавах в басах в си миноре, Т3 в гетерофонии ми бемоль мажора вверх. Двоение на разных уровнях! Смысловая кульминация части
<b>3-я часть</b>	C.43-60. Т.187-призрак фигурованности: внизу Т вар.5, вверх Т вариаций -эллипсис в увеличении. С т.377 - вар.8, острограгическая сарабанда-пассакалья. Контрапункт Т в увеличении в басу и Т из вар.5
<b>Трио для скрипки, виолончели и фортепиано № 2, ор.67, 2-я часть</b>	C.145-146. Первая часть обладает свойствами переменной полифонической формы (явственное перетекание фугато в вариации, а тех, в свою очередь, в мотивную разнотемную работу). В ц.2 Т1 у октав фортепиано с такой же иллюзией вступления ещё одного голоса, как в ц.1. В ц.3 это свершившееся фугато - вот оно, небывальное слово о свершении предзнаменованного!- имеет на слух ощущение разнотемного контрапункта. С.153-154. Ц.17-контрапункт варианта Т4 у скрипок, у которых затем идёт барочная Т5 из ц.15; у фортепиано тянется линия, напоминающая о хроматизмах из ц.15; у виолончели - Т7. Таким образом, перед нами, во-первых, подвижной контрапунктический вариант ц.15, а во-вторых, многотемная полифонизированная музыка, где темы участвуют в полифоническом процессе. Ассоциация «барочность – концертность –многотемность - полифоничность» заставляет вспомнить о раннем Шостаковиче времён оперы «Нос», второй и четвёртой симфоний . Возрождение барочной концертности в импровизационном, непредсказуемом виде. С.157-160. Со второго такта ц.26 -контрапункт явственной Т1 четвёртой части у флаколетов скрипки и Т2 в верхнем регистре фортепиано
<b>3-я часть</b>	C.176-178. Ц.59-вар.2.Т2 у виолончели, противосложение - Т3 у скрипки. Ц.60-вар.3.Т3 у виолончели, контрапункт к ней у скрипки
<b>4-я часть</b>	Более буквальное воплощение «пророчества» первой части с наплывами тем и разнотемностью контрапунктов. Исступлённая задыхающаяся медитация на страдания. Утешение тем, кого утешить нельзя. С.183-184, за пять тактов перед ц.70 - Ш.-аккордика и остинато скрипки на сегменте то ли из Т1, то ли из Т2 (высокая степень производности тем - черта линейной формы Шостаковича), и контрапункт линий всех трёх инструментов в ц.70..Но обращает на себя внимание особая механистичность метроритма, который как ударами бича подчиняет себе симфонической движению, сводя его на нет и превращая в нечто противоположное симфонии как таковой:симфония на грани линейной формы, находящаяся с метроритмом в отношении подминающего диалога, а не диалога - борьбы, как ранее. Ц.71 - аккомпанированная фортепиано Т4 у виолончели на пять четвертей, аффект расквашивающегося страдания, избывания страшного горя перед лицом уничтожения (А.Должанский о «качающихся мучениках» фуги ор.87). С.185-186, ц.72 - в ответ наплыв-нахлест Т4 идёт Т5, пританцовывание перед гибелью, тень идиш-фольклора. С.187-188. С пятого такта ц.76 - продолжение идеи-приёма предыдущей цифры, очень активный контрапункт Т4 струнных и Т1 в основных двух сегментах. Поли-

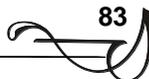
	фонический эллипсис, так как струнные с Т4 вступают там, где слух готовился к имитации. С.189-190. С пятого такта ц.79 - контрапункт линейного схождения мотивов Т1 с предыдущей Т6 скрипок и Т6 - мотива у виолончели в дублировке с фортепиано. С.189-190. С шестого такта ц.81-производная Т7 виолончели.Итак, здесь многометность, как - арочно - в первой части, вытянутая в линию и обработанная контрапунктически. Всё же в финале контрапункт-более приём, а в первой части -изначальная данность. Самоописание языка:судьба собственной полифонии - как в этом трио: в первой части жизни - как данность, во второй -как приём
<b>Концерт для скрипки с оркестром № 1, ор.77, 2-я часть</b>	С.14-17. Ц.30-Т3 в контрапункте с Т1 у басов. Ц.31-политональный контрапункт Т1 у скрипки и Т3 у басов. С.23, ц.40-вариант Т1 у скрипки и Т5 у оркестра.С.22-23. Ц.41-диссонантно тройными нотами у скрипкиТ4 DSCН в контрапункте с остинато на Т5 у оркестровых басов и подголоском среднего яруса оркестра. Ц.30-31, в ц.52- Т1 у кларнета. В ц.53-контрапункт Т1 скрипки и Т5 флейты. С.31-33, ц.54-контрапункт взмахов скрипки и Т1. Ц.55- на взмахах скрипки контрапункт Т5 у флейты и Т1. В т.5 ц.55-с подголоском вступает гобой. В ц.56 с т.3 контрапункт скрипки и фагота
<b>3-я часть</b>	С.42-49. Ц.71 - вар.2, у скрипки - красивая Т4 в контрапункте с Т1 и Т3. Русскость мелодии скрипки
<b>Струнный квартет № 1, ор.49, 1-я часть</b>	С.2. За 6-5 тактов перед ц. 1 - имитация виолончели остальными струнными, начавшаяся с разнотемного контрапункта виолончели и первой скрипки. С развёртыванием музыки становится понятным, в чём именно скрытая полифоничность начала. Постепенно проясняется мелодическая значимость линии виолончели-разнотемность.На этом музыка без нажима мягко настаивает, всё отчетливее сегментируя тему виолончели (переменность фактурного голоса-А. Шнитке)
<b>Струнный квартет № 2, ор. 68, 1-я часть</b>	С.32-33, ц.12-контрапункт сглаженного мотива Т2 у альты,Т3 первой скрипки и линии длинных звуков второй скрипки. Виолончель здесь молчит,ждёт вступления. В ц.13-контрапункт тематически значимой линии виолончели на мотиве секвенции из ц.4 и 0, пританцовываниях и заиканиях из ц.4 и из ц.0 (разложение линии по голосам) - и параимитационной фактуры всего состава. Повторяем, эта полифонизированная ткань весьма напряжена именно гармонически
<b>4-я часть</b>	С.60-77. Ц.93-вар.1.Контрапункт Т1 второй скрипки и Т2-макабр
<b>Струнный квартет № 3, ор.73, 5-я часть</b>	С.112-128. Граница ц.105-морок, разнотемность виолончели и гетерофонии остальных струнных, хоральность
<b>Струнный квартет № 4, ор. 83, 4-я часть</b>	С.149-164. В ц.63-новое сочетание в финале: контрапункт русской танцевальной в колыбельно-утешительном метре у первой скрипки - и еврейском танце-крике на верхах у второй скрипки.В ц.64 от этого становится страшно... В ц.67-морок контрапункта линий «птичек» и страдания первой скрипки и невербального слова нежности альты. Говорящий контрапункт. За 7 т.перед ц.69-контрапункт говорящего невербального слова утешения-огда-утешить-нельзя у альты-и протяжного русского подголоска второй скрипки. В ц.88-89-еврейская тема. В ц.90 - контрапункт сострадания смешан из русской и еврейской тем
<b>Струнный квартет № 5, ор.92, 1-я часть</b>	С.3-24. С т.5 ц.0- контрапункт Т3 ласковой у первой скрипки и Т1 второй скрипки.в ц.1- контрапункт Т4 скрипок и пробегов низких струнных.Звучит несколько устрашающе. В ц.22-яркий разнотемный момент: Т7 крупно у виолончели как бас, Т1 в гетерофонии двойных нот второй скрипки и альты, у первой скрипки жуткий изломанный вариант Т3-4. Граница ц.33-Т2 скрипок, ц.33-контрапункт Т1 скрипок, Т2 альты и кластерного бурдона виолончели. С ц.34 - реприза: контрапункт Т1 первой скрипки (у неё в линейном схождении мелькает Т3) и Т2 второй скрипки на бурдоне низких струнных. «Стретная» реприза. В ц.35-контрапункт неожиданно «разрабочного, по-шостаковически устрашающего» остинато некоего



	мотива в общей интонационной струе квартета у первой скрипки-взвинченной Т4 у альты. Остальные струнные «подхлестывают» музыке аккордами. Этот квартет выделяется ужасностью своего смысла и кошмаром ежесекундных катастрофических прозрений. И всё же Шостакович-от небес, а не от подземелий... Очень интересна Ц.39: контрапункт -наплыв разделов формы. На бурдоне виолончели Т1 в среднем слое фактуры напрямую полифонизирует с Т6, южнославянского колорита колыбельной, которая длится вплоть до ц.42 на постепенном контрапунктическом затихании среднего слоя фактуры. Ц.49-52-кода.Мистическая Т8 у первой скрипки -отдаленный вар Т7 а «тычках аккордиков», продолженных из предыдущих цифр
<b>2-я часть</b>	С. 25-31, в ц.56 продолжается высокий бурдон первой скрипки, у альты Т1, продолжающая предыдущую часть, поскольку это ладово-распевный вариант Т2 первой части. Первая скрипка свободно имитирует Т1 альты
<b>Струнный квартет № 6, ор.101, 1-я часть</b>	С.51-64. С т.5 ц.21-ц.22-реприза и Т1 сумрачно ват у первой скрипки в контрапункте с ходжа-насетрединоскими квинтовыми притчевыми возвратами у второй скрипки
<b>Струнный квартет № 7, ор.108, 1-я часть</b>	С.93-102. В ц.2-Ш.- аккордика и контрапункт Т1 первой скрипки и очень любопытной контрапунктической фигуры из двух звуков альты и виолончели-фигуры наплыва. Философия полифонии: невербальное контрапунктическое слово о слоях памяти. Явно поливременная фигура: слои движутся с различной скоростью. Виолончель- «стоит на месте», альт - «сползает», первая скрипка-«бежит». В этот момент здесь возникает Ш.-созвучие, это в данном случае октавно-кластерное сочетание, где звуки первой скрипки привносят в кластер ещё свое ладовое послезвучие. Т.7 -8 ц.3-Ш.-аккордика только что описанного типа (послезвучие, зафиксированное в нотах-Шостакович слышком многое смог зафиксировать в нотах, осмысливая звуковые конструкции на уровне тем-идей-персонажей) и контрапункт линий
<b>3-я часть</b>	С.107-116. В ц.33 у первой скрипки - бурдон-крик до дизь третьей октавы. У альты в среднем разделе второй части был тоже повтор до дизь, правда, в первой октаве; здесь есть некий шифрообразный семантический по высотности сюжет-что-то хотел сказать, или «промычать», или просто прокричать.У второй скрипки - исступлённая былина в метроритме до дизья первой скрипки ненамного ниже её по регистру. У низких струнных в это время - остинато на первом сегменте Т. В ц.36-шнитковизмы; Т-движение виолончели контрапунктирует с ударами остальных струнных, «выговаривающих» былиннообразный причет, схожий немного с линией второй скрипки из ц.33. Кульминация, растворение фуги в концертантности
<b>Струнный квартет № 8, ор. 110, 1-я часть</b>	С.123-126. В ц.3 - В.-Лобос-звучание и контрапункт –диафония Т1 виолончели и появившейся у первой скрипки в линейном сходжении распева Т2-бывшей темы нашествия, здесь-на Голгофу шествия с крестом имени своего-DSCH на бурдоне остальных струнных
<b>2-я часть</b>	С. 127- 139. В ц.23 - контрапункт Т3 - темы-бега первой скрипки из ц.19. Здесь она проходит у альты и виолончели, сопровождаемая криком скрипок в линейном сходжении Т1-DSCH-иТ5, триольного пританцовывания из второй части будущей тринадцатой симфонии. В ц.26- триольное пританцовывание у виолончели в контрапункте с продолжением Т3 скрипок
<b>3-я часть</b>	С. 140-150. За 4 т.перед ц.40-в контрапункт к Т6 первой скрипки - Т1-2 альты

## ТЕАТР ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ

<b>Трио для скрипки, виолончели и фортепиано № 2, ор.67, 4-я часть</b>	Более буквальное воплощение «пророчества» первой части с наплывами тем и разнотемностью контрапунктов. Исступлённая задыхающаяся медитация на страдания.
<b>Струнный квартет № 3, ор.73, 4-я часть</b>	С.108-111, с т.5 цифры-В.-Лобос-звучание именно у альтя
<b>5-я часть</b>	С.112-128, ц.85-86 - Т1в зарождении с продолжением с продолжением у виолончели на точечных подголосках альтя. Ц.87-Т1 у первой скрипки с более линейным подголоском альтя и крупными шифрообразными нотами виолончели. С т.5 ц 88 линия альтя мелодизируется
<b>Струнный квартет № 5, ор.92, 2-я часть</b>	С. 25-31 С т.4 ц.56, её тембр напоминает чем-то органной
<b>Струнный квартет № 7, ор.108, 2-я часть</b>	С.103-106. В ц.19 -на переборах второй скрипки -тема-мелодия альтя. В определённом смысле в ц.17-19 складывается микровариационный цикл на выдержанный альт
<b>3-я часть</b>	С.107-116 - т.4 ц.23-повтор на полтона ниже и медленнее-цельными, а не восьмыми нотами, как в первый раз, мотива-шифра альтя. В ц.24-Т фуги из семи тактов с альтерированными ступенями у альтя же, объединившая в себе интонации альтевой партии крайних и среднего разделов второй части. В ц.25-ответ второй скрипки из 6 тактов, у альтя-противосложение (удержанное, судя по будущей ц.28) сначала и гневных заиканий раз в такт (как будто от ярости не может вымолвить), а затем-на материале Т.Получается подобие стремительного канона. В ц.26-Т у первой скрипки, альт в середине проведения просто замолкает. В ц.27-Т у виолончели, усиление оттенка концертантности в фуге-признак её внутренней симфоничности для Шостаковича. С т.4 ц.27 первая скрипка подхватывает в противосложении материал Т, не давая, таким образом, слуху «опомниться» и «отдохнуть» от обвинительных шестнадцатых. В ц.30-на аккордах-ударах скрипок у низких струнных подобие Т в увеличении как бы первого сегмента до длительностей второго (вместо шестнадцатых-восьмые; сходжение уже не линейное, а как в прокустовом ложе; скомкивание темы...) В ц.33 у первой скрипки - бурдон-крик до диез третьей октавы. У альтя в среднем разделе второй части был тоже повтор до диез, правда, в первой октаве; здесь есть некий шифрообразный семантический по высотности сюжет: что-то хотел сказать, или «промычать», или просто прокричать... У второй скрипки - испуганная былина в метроритме до диеза первой скрипки и ненамного ниже её по регистру. В ц.34, судя по тональности и начала с фа диеза (правда, первой октавы, а не малой, как в начале фуги) -Т у альтя в стретте с Т у виолончели и со вступившим чуть позже кубарем Т противосложенный скрипок. Граница ц.35-переставной вариант -контрапункт ц.34:Т- стретта у скрипок, комок из Т-противосложений у низких струнных. «Дерущиеся» темы поменялись голосами, но «драка» продолжается. Вилка между инструментальным театром (комично при вхождении в инструментальную игру)- и трагическое звучание. У низких струнных в это время-остinato на первом сегменте Т
<b>3(а)-я часть</b>	С.116-122. За 5 т.перед ц.45-балетности мелодики альтя
<b>Струнный квартет № 8, ор. 110, 1-я часть</b>	С.123-126. В ц.4-контрапункт Т3-Т2 первой части пятой симфонии у первой скрипки, бурдона нижних струнных и остinato Т2 альтя со стилевой мозаикой в линейном сходжении: т.3- Испания, т.5-6- мусоргизм, т.7-8-Ш.-ходом. И всё это у альтя сосредоточено в одном голосе-»полифоническая гармония»



<b>2-я часть</b>	С.127-139. В ц.18-речитация-приговоривания альты на ударах виолончели... С т.9 ц.26- мнимый канон альты и виолончели, в действительности-подхватывание альтом линии виолончели; философия полифонии-тенденция к унисону, который здесь периодически возникает на правах лейтприёма; диалог-рассказ-корреспондирование приёма с фактурой как таковой. В ц.31 Т2-а-глумления в гетерофонии скрипок против альты и виолончели. Детская игра, когда все зло «дразнят» одного
<b>3-я часть</b>	С. 140-150. В ц.39- весьма интересная « <b>велосипедообразная</b> » остинатная музыка. В ц.42- новый неуклюже – «петрущечный раздел» с Т7-пародией на Т виолончельного концерта, которая появится позже. Альт аккомпанирует не в лад, ощущение поли-тональности. Ц.46-реприза, вариант Т1-2 у скрипки, как из «Золото-го петушка» Римского-Корсакова- в перехвате альтом)
<b>4-я часть</b>	С.151-155. В ц.54-ладово-унисонный речитатив: невербальное слово трёх нижних струнных
<b>5-я часть</b>	С.156-158. С т.6 ц.70 - органное звучание Т1 первой скрипки

Таблица 30

## ЛАДОТОНАЛЬНЫЕ ДВОЕНИЯ

<b>Соната для виолончели и фортепиано, ор.40, 1-я часть</b>	С.3-12. Т.15-Т1 у фортепиано, сухой контрапункт (ощущение суховатого контрапункта-вероятно, от тонального двоения). С т.55-Т3 фортепиано, сентиментальное адажио, «как для балета». Модуляция в пять диэзов из одного бемоля
<b>Соната для фортепиано № 2, ор.61, 1-я часть</b>	С.21-37. С т.3-Т-эллипсис в басу («ну вот и всё...»). Двоение тональной гармонии, очень выразительное и объясняющее практически любую резкость и сухость контрапункта, явственно прослушивается во всей сонате. Т.15, т.20-21, 26-27, 50, 53-54- Ш.-диссонантное двоение. Т.111-112-Ш.-двоение. Т.181-Ш.-двоение си минор- си бемоль мажор. Т.188- потрясающий контрапункт - катарсис. Т1 в октавах в басах в си миноре, Т3 в гетерофонии ми бемоль мажора вверх. Двоение на разных уровнях! Смысловая кульминация части. С т.249 - улетание на 2-м сегменте темы. Диссонантные двоения Т.255-соль-ми бемоль, т.257-соль-фа, т. 258-до-ре диэз, ф а-си, т. 266-вводный в ми бемоль-си бемоль, т. 281-соль-ля бемоль, т. 282 - анабазис- тетракорд вверх и каденционный бас вниз... Одновременное слышание
<b>2-я часть</b>	С.38-42. Т.106- двоение соль-ми бемоль. Т.132-133-Ш.-двоение ми-ля бемоль мажоров
<b>3-я часть</b>	С.43-60. Т.13-14 и далее - двоение си-до. Т.22-23 - двоение си бемоль-си, как в первой части. Политональный лейтприём, объединяющий части. Т.80-81,84-двоение фа-си. Т.124-двоение ля-си
<b>Трио для скрипки, виолончели и фортепиано № 2, ор.67, 1-я часть</b>	Ц.147-148. В третьем такте ц.7-метрритмически обозначенная (ямбическим восхождением к сильной доле) тональная модуляция на линии
<b>3-я часть</b>	С.176-178. Шестой аккорд темы-интересно, необычно звучащий. Седьмой, восьмой аккорды темы - церковного звучания. Манера Шостаковича здесь брать аккорды разных ладов вполне говорящая и сходна с манерой Мусоргского, портрет которого Шостакович держал у себя на рабочем столе За три такта перед ц.62 в каждом такте меняется аффект-лад аккордики
<b>4-я часть</b>	С.181-182, с седьмого такта цифры (Ш.-лад) течение музыки симфонизируется. Здесь и тональная модуляция, и гетерофонические хроматизмы фортепиано
<b>Концерт для скрипки с оркестром № 1, ор.77, 2-я част</b>	С.12-13. За восемь тактов перед ц.25-Т2 с глоссандирующей подзвучкой скрипке оркестром. Фрагмент наподобие одной из тем 2-й части 2-го трио,одной из тем 3-й части Квинтета. Политональность си бемоль мажор-минора оркестра и ре мажора с 6-й

	низкой минорной-си бемоль минором скрипки. С.14-17. Т.8 цифры -полиладовость лидийского В скрипки и натурального в оркестре. С.14-17. Ц.28 с т.7 и до т.11 ц.29- Ш.-аккордика . Эффект политональности - ре бемоль мажор и до мажор . С.18-19. За 4 такта перед ц.36-политональный эффект. Ц.36 - Т4 DSCH у скрипки с последующим скрежещущим вальсом. Политональный эффект. С.22-23 . Ц.42 Т6, гокак оркестра, ярко тональный фрагмент по сравнению с предыдущими ладовыми. С.24-25, за четыре такта перед ц.46- политональный эффект. Скрипка-гармонический си мажор, средний пласт-диссонанция си мажора, басы- с ми мажора и далее
<b>4-я часть</b>	С.55-75. Ц.88-ощущение полиладовости деревянных духовых..В ц.89 эффект политонального звучания
<b>Струнный квартет № 2, ор. 68, 1-я часть</b>	С.27.В т.6 цифры 0 -лидийская ячейка мгновенного ре мажора в ладовом отклонении. Чем-то напоминает Т2 второй части четвёртой симфонии Чайковского, вторю побочную тему первой части седьмой симфонии самого Шостаковича
<b>Струнный квартет № 3, ор.73, 1-я часть</b>	По стилю напоминает девятую симфонию, с которой 3-й квартет написан в один год. Те же забавные перескоки с тональности на тональность, о которых писал Д.Гойовы. Та же подвижность экспозиции первой части. Но общий смысл-сложнее, финал полон мистики и печален (очень интересен, центр действия и его итог во многом здесь переместился в финал)..Ладово-этнически-гармоническую мозаику мы и здесь, в этом квартете, найдём в изобилии

Таблица 31

**ФАКТУРНО-ГАРМОНИЧЕСКАЯ МОЗАИКА.  
СТИЛЕВАЯ МОЗАИЧНОСТЬ  
(ВЫБОРОЧНО)**

<b>Фортепианный квинтет, ор.57, 4-я часть</b>	С.38-39. В ц.79- сонет о музыке. В фортепиано в свободной басово-баритоновой имитации зарождается будущая тема финала, а с третьего такта ц.79 первая скрипка затевает запоздалую вариацию, впрочем, поняв, что же кода, и завершив всё улетанием (инструментальный театр). Стилевая мозаичность аккордики (от Мусоргского) -не черта ли дневниковой полифонии?
<b>Соната для виолончели и фортепиано, ор.40, 3-я часть</b>	С.22-25. С т.43-интересная мозаика аккордов
<b>Струнный квартет № 2, ор. 68, 1-я часть</b>	С.30-31. За 6 т. перед ц.9-секвенция (см. с т.3 ц.4). Создается впечатление фактурной мозаики... В ц.10-производное соединение ц.9 в двойном контрапункте. И всё же тут полифония играет откровенно конструктивную роль, к тому же производит сонористический эффект. Словом - полифония начинает ставить здесь главную целью не временной нарратив, как ранее, а драматизацию аккорда, гармонии...Музыка звучит весьма контрапунктично, с полифоническими пятнами-всплесками. С.34-35, в т.6 ц.18 - кульминация мелодии, гармонии, полифонии со вступлением Т2 виолончели, линейного схождения мотивов Т1 и Т2 скрипок, извилистого анабазиса альты. То есть этот фрагмент полифонически сосредоточил в себе основной материал тем части. С.36-38. Граница ц.28- полифоно-гармоническая точка напряжения и кода на Т1 у первой скрипки. С т.4 ц.29- полифоно-гармоническая точка напряжения
<b>2-я часть</b>	С 39-44. Речитатив и романс. Также весьма фактурно-мозаичная. В ц.37 мозаика-т.2-В.-Лобос-лад, т.3-4-Ш.-лад и контрапункт
<b>Струнный квартет № 3, ор.73, 1-я часть</b>	По стилю напоминает девятую симфонию, с которой написана в один год. Те же забавные перескоки с тональности на тональность, о которых писал Д.Гойовы. Та же подвижность экспозиции первой части. Но общий смысл-сложнее, финал полон мистики и



	печален (очень интересен, центр действия и его итог во многом здесь переместился в финал)...Ладово-этнически-гармоническую мозаику мы и здесь, в этом квартете, найдём в изобилии
<b>5-я часть</b>	С.112-128. Граница ц.105-морок, разнотемность виолончели и гетерофонии остальных струнных, хоральность
<b>Струнный квартет № 6, ор.101, 2-я часть</b>	С.65-74. В ц.45- Т2 восточная. В ц.46-реприза,испанизированная музыка с контрапунктом линий и пиццикатным гитарным Т1 - мелодическим сопровождением виолончели (парадоксальная функциональная переменность фактуры). Острое сходство с прелюдией Des-dur op.87
<b>Струнный квартет № 8, ор. 110, 1-я часть</b>	С.123-126. В ц.4-контрапункт Т3-Т2 первой части пятой симфонии у первой скрипки, бурдона нижних струнных и остинато Т2 альтя со стилевой мозаикой в линейном схождении: т.3- Испания, т.5-6- мусоргизм, т.7-8-Ш.-ходом . И всё это у альтя сосредоточено в одном голосе-»полифоническая гармония»
<b>5-я часть</b>	С.156-158. Т.3-4 ц.70 - поздняя Ш.-аккордика, т.5-церковная звучность в гармонической мозаике

Таблица 32

## ХОРАЛ, ЦЕРКОВНОСТЬ

<b>Фортепианный квинтет, ор.57, 2-я часть</b>	С.10-11. Ц.18- Т у виолончели. Церковность звучания вертикали. С.18-19. В ц.40 - Т у фортепиано, пассакальность и церковность настроения С.18-19. В ц.44- церковный лад, переходящий в испанский доминантовый. Каденция по ладу близка каденции первой части квинтета
<b>5-я часть</b>	С.58-60. Пятый такт ц.109-красивый хорал
<b>Соната для фортепиано № 2, ор.61, 3-я часть</b>	С.43-60. Т.461-462 - хорально-речитативная мозаическая вставка, далее продолжение предыдущей фактуры
<b>Трио для скрипки, виолончели и фортепиано № 2, ор.67, 3-я часть</b>	С.176-178, ц.57- Т из восьми аккордов фортепиано. Органность звучания. Шестой аккорд темы - интересно, необычно звучащий. Седьмой, восьмой аккорды темы-церковного звучания
<b>Концерт для скрипки с оркестром № 1, ор.77, 3-я часть</b>	С.42-49. В ц.70 в вар.1 добавляется хоральная Т3 деревянных духовых.Т.2ц.70-траурный аккорд, т3-малеровский, т.4 ц.70 и далее -церковные аккорды. Т.10 ц.71- церковный аккорд
<b>Струнный квартет № 2, ор. 68, 1-я часть</b>	С.36-38. В ц.25-хорал
<b>2-я часть</b>	С 39-44. В ц.32-аккордовый театрализованный хорал, Ш.-ладовость местами, вторая низкая в испанизации,на границе ц.33-еврейский лад. В ц.33-оперный хорал, потом испанизация, Ш.-лад. Ц.34-театрализованный хорал. В ц.47-хорал
<b>4-я часть</b>	С.60-77. Ц.116-118 - неожиданно мажорная вар.13 с бетховенскими ликованиями скрипок, но лишь с тенью темы в прежних крупных длительностях виолончели и альтя. Контрапункт хорала и коротких юбилейный,особенно остро звучит в т.5 ц.116. Ц.128-хорально-бриттеновская с дорийским оттенком кода на мотивах Т1, с антифоном монолога первой скрипки и аккордами струнных
<b>Струнный квартет № 3, ор.73, 1-я часть</b>	С.78-88. Ц.6-Т4, побочная,хорально-нежно аккордовая. В этой нежной хоральности - мистика. Ц.9-Т4 хоральная. Ц.23-Т4, хоральная
<b>5-я часть</b>	С.112-128. Граница ц.105 - морок, разнотемность виолончели и гетерофонии остальных струнных, хоральность
<b>Струнный квартет № 4, ор. 83, 1-я часть</b>	С. 129-134, В ц.13 - церковный хорал
<b>2-я часть</b>	С.135-139. В ц 31-церковная молитва. Граница ц.34 - Ш.-уход. И

	невербальное слово прощания у первой скрипки в мотиве. Т.4 ц.34-церковный хорал. В т.2 ц.35-В.-Лобос, далее - народный хорал
<b>4-я часть</b>	С.149-164. Ц.87-церковный аккорд, далее -В.-Лобос-звучание. В ц.98-хорал-молитва из третьей части, подобно цитате в коде финала второго трио. В ц.99-церковный хорал
<b>Струнный квартет № 5, ор.92, 2-я часть</b>	С. 25-31. В ц.68 -народнохоральность
<b>3-я часть</b>	С.32-50. В ц.117-церковный, и сразу-народный хорал. Граница ц.130-церковный хорал, подобие Т1 второй части у виолончели. За 3 т.перед ц.131-Ш.-хорал
<b>Струнный квартет № 6, ор.101, 3-я часть</b>	С.75-78. Т.3 ц.58-церковный хорал. Ц.61-вар.7. Хорально-мажорное субдоминантовое созвучие
<b>Струнный квартет № 7, ор.108, 1-я часть</b>	С.93-102, т.1-3 ц.8-хоральная мозаика: церковный, В.-Лобос-хорал и Ш.-хорал. Вероятно, это переход к репризе. Т.7 ц.10,т.3 ц.11-церковный хорал
<b>3(а)-я часть</b>	С.116-122. С т.9 ц.51-контрапункт дебюссизмов первой скрипки и тихушного хора из ц.1-2.
<b>Струнный квартет № 8, ор. 110, 1-я часть</b>	С.123-126. За 5 т.перед ц.2-церковный хорал, гармонизирующий DSCH... В ц.6-церковный хорал на Т1, с В.-Лобос-аккордикой в его каденции. В ц.8-церковный хорал
<b>2-я часть</b>	С.127-139. С т.5 ц.19-в секущей, как шрапнель, мелодии первой скрипки всё время в бешеном темпе без пауз мелькает DSCH
<b>4-я часть</b>	С.151-155. В ц.56-хорал со скорбно-маршевыми интонациями второй скрипки в контрапункте с линией первой скрипки. В ц.60-церковный хорал и вариант Т2 как в первой части будущей тринадцатой симфонии
<b>5-я часть</b>	С.156-158, т.5 ц.70 --церковная звучность в гармонической мозаике Ц.72, кодовая цифра квартета -церковный хорал как вариант из конца ц.1, и далее-устало повторяемая Т2

Таблица 33

**ШИФР, ЗВУКОВОЙ РЯД**

(описания дублируются по тематической необходимости)

<b>Концерт для скрипки с оркестром № 1, ор.77, 1-я часть</b>	С.2-5. Ц.1- Т2, возможно, шифр имени в партии скрипки, Т3. За 6 т.перед ц.13-звуковой ряд у континуального ударного. С.8-9, с ц.15- подобие разработки. Авангардный лад на свободном варианте Т3. С.10-11, Т.8 ц.20-авангардный лад, фигурированный вариант Т2, вариант в обращении хода из ц.22
<b>2-я часть</b>	С.18-19, ц.33-хлыстообразные аккомпанирующие удары-взмахи скрипки в контрапункте с Т4, Dsch деревянных духовых. С.18-19. Ц.35-Т4 Dsch у скрипки с последующим скрежещущим вальсом. Ц.36-Т4 Dsch у скрипки с последующим скрежещущим вальсом. С.22-23. Ц.41-диссонантно тройными нотами у скрипки Т4 DSCH в контрапункте с остинато на Т5 у оркестровых басов и подголоском среднего яруса оркестра. С.38-41. Ц.67-Т4 DSCH в октавах скрипки
<b>3-я часть</b>	С.42-49, ц.69 -Т1 «Шо-ста-ко-вич», она же - насилия, у басов в антифоне с Т2 фанфар тромбонов. С.42-49.МЦ.75-вар.6. Истошная кульминация.У скрипки Т1-Шо-ста-ко-вич.. Есть Т3
<b>4-я часть</b>	С.55-75. Ц.100-контрапункт бега скрипки и канона на Т1 из пассакальи:Шо-ста-ко-вич! Кульминирование. Ощущение контрапунктического эллипсиса-обманки
<b>Струнный квартет № 2, ор. 68, 1-я часть</b>	С.28-29. За 2 такта перед ц.5-у первой скрипки подобие мелодического шифра-какого-то будущего DSCH
<b>4-я часть</b>	С.60-77, т.7 ц.91 -звуковой шифр

<b>Струнный квартет № 3, ор.73, 2-я часть</b>	С.89-96. Ц.36-42-средний раздел части, аккордовая Т2 (с точечными аккордами), звуковым шифром в мелодии первой скрипки, -ещё более усугубляющая мистицизм - видение тайной стороны реальности-первого раздела
<b>4-я часть</b>	С.108-111. За 3 т.перед ц.78- звуковой шифр у первой скрипки
<b>5-я часть</b>	С.112-128. Ц.87-Т1 у первой скрипки с более линейным подголоском альты и крупными шифрообразными нотами виолончели. В ц.110-у виолончели длинный шифрообразный ряд. С т.10 цифры - монолог на один звук «ля-ля». За 2 такта перед ц.112-Ш.-звучание
<b>Струнный квартет № 5, ор.92, 1-я часть</b>	С.3-24, ц.0-Т1, антифон (повторяется всю цифру) ползущих хроматизмов скрипок с альтом, у которого-какой-то жуткий шифрообразный элемент Т2. Здесь он дан в очень резком пунктирном ритме. В ц.7- Т7, вроде бы побочная, у второй скрипки, на щемящем метроотсчёте первой скрипки -ре-ре-ре.. В ц.16-некий шифроподобный ряд (поздний Шостакович охотно применяет такие ряды в 14-й симфонии, квартете №-13) как вариант Т3 у первой скрипки. Ц.53-контрапункт продолжения длиной ноты фа... У первой скрипки и -в гитарном фактурно-тембровом облике Т2 двойными нотами второй скрипки – угасание тем
<b>Струнный квартет № 6, ор. 101, 4-я часть</b>	С.79-92. За 3 т.перед ц.72-фигура креста у первой скрипки. За 3 т.перед ц.89 в виолончели обведены шифрообразные звуки
<b>Струнный квартет № 7, ор. 108, 2-я часть</b>	С.103-106. За 2 т.перед ц.23- четырёхзвучный шифр альты
<b>3-я часть</b>	С.107-116. Т.4 ц.23- повтор на полтона ниже и медленнее-целыми, а не восьмыми нотами, как в первый раз, мотива-шифра альты. В ц.33 у первой скрипки - бурдон-крик до диез третьей октавы (у альты в среднем разделе второй части был тоже повтор до диез, правда, в первой октаве; здесь есть некий шифрообразный семантический по высотности сюжет
<b>Струнный квартет № 8, ор. 110, 1-я часть</b>	С.123-126, ц.0-лестничное фугато на Т1 DSCH снизу доверху с унисоном в конце.Т.2 ц.0 - альт вступает «как положено», от ля, в квинту ре виолончели, но-ощущение какой-то не то политональности, не то тональной мобильности. Семантика и ассоциативность фугато здесь ярка конкретна, ранее у него она в чистом виде была таковой только в ор.87: фугато- барокко - тема креста. ... За 5 т.перед ц.2-церковный хорал, гармонирующий DSCH... В ц.3-В.-Лобос-звучание и контрапункт –диафония Т1 виолончели и появившейся у первой скрипки в линейном схождении распева Т2-бывшей темы нашествия, здесь-на Голгофу шествия с крестом имени своего - DSCH на бурдоне остальных струнных
<b>2-я часть</b>	С.127-139, ц.11-Т2 у первой скрипки - бег «под ударами». В ц.23-контрапункт Т3-темы-бега первой скрипки из ц.19, здесь у альты и виолончели с криком скрипок в линейном схождении Т1-DSCH-иТ5, триольного пританцовывания из второй части будущей тринадцатой симфонии. С т.9 ц.31-крупное Т1 DSCH.Ц.32 - D-S-C-H «с пританцовыванием».
<b>3-я часть</b>	Главной рефренной темой имеет DSCH
<b>4-я часть</b>	С.151-155. За 3 т.перед ц.58-DSCH у альты и виолончели. В конце кодовой, последней цифры части,64, DSCH у первой скрипки как уже тема скорбной устало-безнадёжной и прекрасной фуги, 5-й части квартета

Таблица 34

**ШОСТАКОВИЗМЫ**

<b>Фортепианный квинтет, ор.57, 1-я часть</b>	С.5, за четыре такта перед ц.8- Ш.-лад. Четвёртый такт ц.8-Ш.-аккордика
---	---

<b>5-я часть</b>	С.52-53. Шестой-пятый такты перед ц.102 - Ш.-ходы
<b>Соната для виолончели и фортепиано, ор.40, 3-я часть</b>	С.22-25. Т.6-7, 13, 15,18,30,36 - Ш.-звучание. Т.26 - Ш.-отклонение. Т.32-Ш.-блуждание. Т.36-8-Ш.-катарсис
<b>4-я часть</b>	С.26-36. С т.19 и далее -Ш.-ход
<b>Соната для фортепиано № 2, ор.61, 1-я часть</b>	С.21-37. Т.7-9-Ш.-двоение. С т.15, т.20-21, 26-27, 50, 53-54 - Ш.-диссонантное двоение. Т.45-46-Ш.-оглушенность. Т.111-112-Ш.-двоение. Т.123-124-Ш.-катарсис. Т.128-129-Ш.-звучание. Т.139-15 3 - Ш.-си бемоль мажор Т.154-157-остинатно-колокольный Ш.-повтор. С т.161 и далее -Ш.-звучание. С т.163-Ш.-катарсис. Т.174 - Ш.-аккордика и Ш.-двоение. Т.181-Ш.-двоение си минорси бемоль мажор. Т.198-Т.208-Ш.-улетание
<b>2-я часть</b>	С.38-42. Т.10, 56-57 - Ш.-ходы. Т.14-испанизированность. Балетное адажио. Т.29,58,81-82 - Ш.-странность. Т.68-Ш.-мистика. Т.131-Ш.-диссонанс
<b>3-я часть</b>	С.43-60. Т.3-5 - Ш.-повторы. Т.34, 36,42,47, 52,55,63,65,72,73,77 - Ш.-звучание. С т.90-увеличение объема варьируемой музыки. Токкатность, сплошное пуант-Ш.-звучание. Т.99-100,119-123,125,128,137,148,152,154,159,161 - Ш.-ходы, аккордика и звучания. Т.169-170 - Ш.-поток звучания. Т.169- т.182-183 - Ш.-диссонантное звучание. Т. 196-197-Ш.-диссонанс. Т.203,205-207,214-217-Ш.-звучание и катарсис. Т.286-289-Ш.-диссонансы. Т.308-Ш.-звучание. с.43-60 Т.388-Ш.-звучание и Т-эллипсис
<b>Трио для скрипки, виолончели и фортепиано № 2, ор.67,1-я часть</b>	С.145-146. С шестого такта ц.4- просветление гармонии (говорящая гармония). С седьмого такта ц. и далее - Ш.-звучание. Ц.147-148. Шестой такт ц.8 - Ш.-лад. Третий такт цифры и до конца цифры -Ш.-звучание. С.149-151. За три такта перед ц.10-Т3 и Ш.-ход в минимитации виолончели (сегмент Т3) и (уже вся Т3) у скрипки
<b>3-я часть</b>	С.176-178. Седьмой аккорд цифры -Ш.-ход в конце такта до четвертого такта ц.60, после чего сразу и по третий такт ц.61-Ш.-звучание. Корреспондирование-диалог языков средств выразительности между собой. Ц.62 (вар.5)-Ш.-лад. Контрапункт Т1 у виолончели и подголосков скрипки. За два такта перед ц. 63 - Ш.-звучание
<b>4-я часть</b>	С.181-182, с седьмого такта цифры (Ш.-лад) течение музыки симфонизируется. Здесь и тональная модуляция, и гетерофонические хроматизмы фортепиано. С.204-208. Пятый -шестой такты цифры - Ш.-ход
<b>Концерт для скрипки с оркестром № 1, ор.77, 1-я часть</b>	С.2-5, за четыре такта перед ц.1-северно-осенняя Т1 для контрапункта у оркестровых унисонов, в ней-Ш.-лад. С.3, ц.2с т.4-Ш.-звучание. Ц.5, т.4 - Ш.-звучание, т.5-простое созвучие. Ц.7 - Ш.-ходы с Т1. Ц.9,т.2 - Ш.-ход. С.10-11, Т.3 ц.20- Ш.-лад. Ц.21,т.2-Ш.-ход
<b>2-я часть</b>	С.18-19. Т.4 ц.33-Ш.-ход в базах. Ц.33, с т.10 - Ш.-звучание
<b>4-я часть</b>	С.55-75. В ц.85-у скрипки вариант Т1. Т.6-7 - Ш.-звучание. За 7 т. перед ц.87-Ш.-ходы. За 5 т. Перед ц.95-Ш.-лад
<b>Струнный квартет № 1, ор.49, 1-я часть</b>	С.1. За четыре такта перед ц.1- Ш.-ход. С.4-5. Т.6 ц.9-Ш.-смещение
<b>3-я часть</b>	С.11-17. С т.4 ц.32-Ш.-ход. С ц.38 и почти до репризной ц.40- Ш.-звучание. Это авторское слово: средний раздел, но уже не опосредованно XIX-вековой, а «для себя». С.11-18. За 4 такта перед ц.42-Ш.-звучание. С т.4 ц.43- Ш.-звучание
<b>4-я часть</b>	С.18-26. С т.2 ц.64- Ш.-звучание
<b>Струнный квартет № 2, ор. 68, 1-я часть</b>	С.28-29, за 4 т. перед ц.2-Ш.-звучание и контрапункт трёх линий (в альте в это время-волыночные пустые интервалы). Это же поведение фактуры продолжается в ц.2 с Т2 у виолончели, напряжённым Ш.-звучанием и контрапунктическим напряжением.Ц.3-Т1 первой скрипки в репризе партии, но уже в условиях



	напряжённой полифонизации, Ш.-звучания и ещё чего-то. Т. 4-6 ц.6 - Ш.-лад. В ц.7- Ш.-звучание на Т2(побочная) у альты, переходящей в Т3. С.30-31. В ц.8-Т2(побочная) у скрипки, с продолжением Т3. Ш.-звучание и контрапункт с Т2 у виолончели (как в ц.5 с т.5). С.32-33. За 2 такта перед ц.13- Ш.-лад. С.36-38. За два такта перед ц.24-Ш.-лад, контрапунктирование
<b>2-я часть</b>	С.39-44, ц.31- Т1, несколько театрализованный речитатив скрипки на выдержанных аккордах струнных: «мой стиль и техника в предлагаемых обстоятельствах». Ш.- ладовость на кульминационных нотах. В ц.32-аккордовый театрализованный хорал, Ш.-ладовость местами, вторая низкая в испанизации, на границе ц.33-еврейский лад. В ц.33-оперный хорал, потом испанизация, Ш.-лад. Граница ц.36- Ш.-лад. За 4 такта перед ц.37-Ш.-звучание и контрапункт первой скрипки и виолончели. В ц.37 мозаика-т.2-В.-Лобос-лад, т.3-4 - Ш.-лад и контрапункт. За 3-2 такта перед ц.39 и далее -Ш.-лад. За 5 тактов перед ц.42-Ш.-звучание у альты. Т.3 ц.43 - Ш.-полифония. За 2 такта перед ц.47- Ш.-макабр в монологе первой скрипки
<b>3-я часть</b>	С.45-59. С т.6 ц.51-Ш.-звучание. За 2 такта перед ц.59-Ш.-гротеск. За 3 такта перед ц.63-Ш.-звучание. За 4 такта перед ц.74 и далее - Ш.-звучание. С т.5 ц.79-Ш.-звучание. С т.5 цифры Ш.- танец-песня, как из финала второго трио. В ц.86-Ш.-ход
<b>4-я часть</b>	С.60-77. В ц.91, т.6-Ш.-лад. 5-6 т.цифры 92 -Ш.-лад. Т.12 цифры 92 - Ш.-лад. Т.5 цифры 93 -Ш.-лад у виолончели. Т.7 цифры 93 - Ш.-лад у второй скрипки. Граница ц.108-Ш.-звучание. С т.4 ц.118 и далее -Ш.-звучание. Граница ц.122 и далее-Ш.- звучание. Здесь-граница между всем происшедшим и кодой. С т.7-8 ц.126 и далее, затем с т.6 ц.127 и далее -Ш.-звучание. Т.2 ц.129-Ш.-звучание
<b>Струнный квартет № 3, ор.73, 1-я часть</b>	С.78-88, ц.0- мелодичная, забавно-юношеская Т1 у первой скрипки с Ш.-ладовостью в т.5 цифры, малеризмом в т.8 и коротенькой имитацией первой скрипки и виолончели на границе ц.1. С т.4 ц.1-Ш.-лад, далее, вплоть до начала ц.2 - Ш.остинато с некоторой полифонизацией. За 6 т. перед ц.7-Ш.-ход. С т.3 цифры 9 - Ш.-баховская связка. С т.3 цифры 11 -Ш.-ход. В ц.12 обе линии, - и виолончели, начавшей фугу на границе ц.12, и второй скрипки, - весьма выразительны и наполнены сквозными Ш.-мотивами: мотивная символика
<b>2-я часть</b>	С.89-96. С т.5 ц.46-Ш.-речитатив. За 3 т.перед ц.49 и далее -Ш.-звучание
<b>3-я часть</b>	С.97-10. За 5 т.перед ц.52-Ш.-ход.. С т.7 ц.55-Ш.-звучание
<b>4-я часть</b>	С.108-111. С т.3 ц.77-Ш.-звучание. Ц.79-вар.2, с малеровско-Ш.-оттенком. За 3 т.перед ц.83 - Ш.-монолог
<b>Струнный квартет № 4, ор. 83, 1-я часть</b>	С.129-134. Т.3 цифры 0, т.3 ц.1, за 3 т.перед ц.2, с ц.2, ц.3, за 2 т.перед ц.4, с ц.4 и далее - Ш.-звучание. В последнем случае-с муссоргизмами. С т.5 ц.6-Ш.-ход. За 5 т.перед ц.9, в ц.9 до т.9-В.-Лобос-аккордика, далее, до середины ц.10, за 2 т.перед ц.12 - Ш.-аккордика, Ш.-ходы. Первые 5 т. ц.15-Ш.-аккордика, в т.4-Ш.-аккордика
<b>2-я часть</b>	С.135-139. Балетное адажио с Ш.-нотами по мере приближения к кульминации. Перед ц.24 и до т. Ц.26-Ш.-катарсис. В ц.29-Ш.-речитатив. За несколько т.перед ц.32-Ш.-уход. Граница ц.34 - Ш.-уход. И невербальное слово прощания у первой скрипки в мотиве. За 5 т.перед ц.35 - Ш.-уход. За 7 т.перед концом ц.35 -к одовый Ш.-уход
<b>3-я часть</b>	С.140-148. За 2 т.перед ц.40-Ш.-просветление. С т.3 ц.51 до конца цифры -Ш.-звучание
<b>4-я часть</b>	С.149-164. Т.5 ц.65-Ш.-ход, С т.2 ц.74 и далее - Ш.-крик-остинато. Ц.76-аккордика ударов. Ц.78 - Ш.-слово. За 3 т.перед ц.83 - Ш.-звучание. С т.4 ц.99 у виолончели - Ш.-монолог
<b>Струнный квар-</b>	С.3-24. С т.3 ц.2- Ш.-звучание. Ш.-звучание с т.3. С т.6 ц.14 - Ш.-

<b>тет № 5, ор.92, 1-я часть</b>	звучание. За 2 т.перед ц.19-Ш.-страшное звучание, контрапункт линий через голос, вариант Т4 у первой скрипки и альты. Ц.19 - Ш.-крик на контрапункте линий с Т1-2 в среднем слое фактуры. С т.5 ц.20, включая ц.21, - Ш.-катарсис. В Т.8 цифры 24 -Ш.-звучание С т.4 ц.27, с т.3 ц.29 и далее, со включением объёма до конца ц.32, -Ш.-звучание -крик. За 2 т.перед ц.45, с т.3 ц.45 почти до конца цифры - Ш.-звучание и контрапункт линий. Т.3,1 перед ц.47 - Ш.-звучание
<b>2-я часть</b>	С т.25-31. С т.2 ц.58-Ш.-гетерофония. С т.11 ц.61-Ш.-монолог. За 4 т.перед ц.62-Ш.-ход. Т.1 и с т.3 ц. 64-65 - Ш.-аккордика на просветлённой медленно-торжественной, мистически-маршевой Т2 у первой скрипки (излюбленный Ш.- мотив ямбического восхождения с повторенной пятой ступени на первую с возвратом обратно на пятую). С т.8 ц.71 - Ш.-блуждание. В ц.76-Ш.-блуждание. За 3 т.перед ц.77, т.2 ц.77 - Ш.-лад
<b>3-я часть</b>	С.32-50, с т.5 ц.92 и далее - Ш.-морок на линии первой скрипки на некоей Т., С т.5 ц.93-Ш.-крик. С т.2 ц.99 вплоть до середины ц.101-Ш.-звучание. С т.7 ц.102-Ш.-остинато. За 4 т.перед ц.104 вплоть до ц.105-Ш.-звучание. В ц.105-Ш.-неразрядка кульминационного напряжения.В ц.106-Ш.-звучание. В ц 11 - Ш.-остинато. В ц.112-Ш.-антифон. За 3 т.перед ц.114 - Ш.-причет. В ц.115 - Ш.-слово на былинообразной хроматизированной Т. С т.5 ц.126 - Ш - блуждание. В ц.128-кодовый уход.Т1 из второй части у виолончели. За 3 т.перед ц.131 - Ш.-хорал. За 2 т.перед ц.1. - Т.4, ц.1-Ш.-аккордика
<b>Струнный квартет № 6, ор.101, 1-я часть</b>	С.51-64. С ц.2 вплоть до середины ц. 3-Ш.-контрапункт. С т.4 ц.12 и далее - Ш.-звучание. Т.8-9 ц.20 - предвосхищении Ш.-ходжа-насетдиновских интонаций из интермедии после эпизода с Дрейфусом из первой части тринадцатой симфонии
<b>2-я часть</b>	С.65-74. За 7 т.перед ц.39 и далее, потом т.2-3 ц.39 - Ш.-звучание. Т.6-7, 11 ц.40, с т.3 ц.41 и далее - Ш.-звучание. За 7 т.перед ц.44 - Ш.-ход в речитативе первой скрипки, имеющих звучание невербального слова. За 2 т.перед ц.45 и далее -Ш.-ход. Т.6-5 перед ц.53 - Ш.-ход
<b>3-я часть</b>	С.75-78. Ц.56 - вар.2.Т1 у виолончели, допевание линии у альты и Т2 шостаковизированна у второй скрипки. Т.4 ц.58 и далее - интересное последование Ш.-аккордики, В.-Лобос-аккордики, затем - барочных и даже ренессансных оттенков. С т.4 ц.59 и далее -Ш.-звучание
<b>4-я часть</b>	С.79-92. С т.7 ц.68 и до конца цифры - Ш.-звучание. Острое сходство со светлой темой финала будущей тринадцатой симфонии. За 5 т.перед ц.74и далее- Ш.-звучание. В ц.87-Ш.-звучание, контрапункт-гетерофония линий. В ц.92-Ш.-нежность
<b>Струнный квартет № 7, ор.108, 1-я часть</b>	С.93-102. В ц.2 - Ш.-аккордика и контрапункт Т1 первой скрипки и очень любопытной контрапунктической фигуры из двух звуков альты и виолончели-фигуры наплыва. В тот момент, когда здесь возникает Ш.-созвучие, это в данном случае октавно-кластерное сочетание, где звуки первой скрипки привносятся в кластер ещё свое ладовое послезвучие. О сходном круге явлений писал Ю.Холопов по поводу полифонической гармонии Шостаковича. Контрапункт с антифоном трёх нижних струнных повторяется здесь дважды. С т.4 ц.6 -свободная каноническая секвенция- имитация между крайними струнными. С т.11 ц.6-Ш.-ход. Т.1-3 ц.8-хоральная мозаика, церковный хорал, В.-Лобос-хорал и Ш.-хорал. Переход к репризе. За 4 т.перед ц.14-Ш.-диафония мелодии виолончели и репетиции альты. За 2 т. Перед ц.14-Ш.-секвенции в мелодии виолончели, наподобие секвенций из интермедии первой части перед эпизодом в Белостокке будущей тринадцатой симфонии. С т.6 ц.14-Ш.-звучание, С.93-102, в т.9 ц.14-поздняя Ш.-аккордика. В кодовой ц.16 части, в т.3-Ш.-аккордика
<b>2-я часть</b>	С.103-106, ц.17- тихие Ш.-переборы второй скрипки, на них с т.5 цифры 17 - Ш.-цитата -вариант Т2 второй главной из первой

	части пятой симфонии. С т.10 в ц.20-Ш.- мелодия низких струнных в контрапункте с пунктирной репетицией альтя на звуке до диез. Микровариации-микроварианты на выдержанный альт продолжают появляться
<b>3-я часть</b>	С.107-116. С т.5 ц.29 у низких струнных -как бы консерпективно ужатый скоростной вариант Т(три такта вместо шести-семи). Остинато.) Ш.-интермедия
<b>3 (а) -я часть</b>	С.116-122. За 4 т.перед ц.49-Ш.-ход
<b>Струнный квартет № 8, ор. 110, 1-я часть</b>	С.123-126. С т.6 ц.2-Ш.-речитатив. В ц.4-контрапункт Т3-Т2 первой части пятой симфонии у первой скрипки, бурдона нижних струнных и остинато Т2 альтя со стилиевой мозаикой в линейном схождении :т.3- Испания, т.5-6- мусоргизм, т.7-8-Ш.-ходом. За 4 т.перед ц.5-консонансы в гармонии. С т.4 ц.8-Ш.-звучание
<b>2-я часть</b>	С.127-139. За 4 т.перед ц.15 и далее -Ш.-звучание. В т.5 ц.26-Ш.-звучание
<b>3-я часть</b>	С. 140-150, С т.11 ц.51 - Ш.-ход
<b>5-я часть</b>	С.156-158. Т.7 цифры -Ш.-ход и Т у альтя. За 3 т.перед ц.67-Ш.-ход

Таблица 35

**ШОСТАКОВИЧЕСКАЯ АККОРДИКА**

<b>Фортепианный квинтет, ор.57, 1-я часть</b>	Ш.-аккордика здесь нередко, обостряется её катарсический и, таким образом, медиумный с реальностями смысл.. С.2, за три такта перед цифрой1 - Ш.-аккордика. С.5, за четыре такта перед ц.8- Ш.-лад. Четвёртый такт ц.8 - Ш.-аккордика. С.7, с третьего такта ц.11 и до конца цифры - Ш.-аккордика. С.8-9. За два и за один такт перед ц.14-Ш.-аккордика. Ц.15-Ш.-лад, второй -третий такты цифры -Ш.-аккордика
<b>2-я часть</b>	С.12-13, граница т.21 - Ш.-аккордика . Третий - четвёртый такты ц.25, второй -третий такты ц.26 - Ш.-аккордика. С.14-15. За такт перед ц.30- Ш.-аккордика . С.18-19. Второй или третий такт ц.42 и до конца цифры, в четвёртом такте ц.43 и чуть далее - мягкая Ш.-аккордика
<b>3-я часть</b>	С.24-25. За два такта перед ц.54- Ш.-аккордика
<b>4-я часть</b>	За такт перед ц.70, третий -четвёртый такты ц.70 - Ш.-аккордика . С.36-37. Граница ц.74 - Ш.-аккордика, первый такт цифры - еврейский лад и четырёхголосная имитация струнных. С.38-39. Граница ц.78, третий -четвёртый такты ц.78-Ш.-аккордика
<b>5-я часть</b>	С.42-43. Граница, второй и третий -четвёртый такты ц.86 - Ш.-аккордика на велосипедной Т3. С.44-47. Ц.91,первый-второй такты ц.92 - Ш.-аккордика . С.49-51, граница ц.95-Ш.-аккордика,граница экспозиции и начала разработки., С о второго такта ц.97 по четвёртый такт - Ш.-аккордика . С.54-55. В шестом такте цифры - Ш.-аккордика. С.56, ц.106.первые пять тактов и девятый такт - Ш.-аккордика на Т2 у засурдиненных струнных. С.58-60. Седьмой-восьмой такты ц.112, заключительной в квинтете- Ш.-аккордика
<b>Соната для виолончели и фортепиано, ор.40, 1-я часть</b>	С.3-12. Т.11,13-Ш.-аккордика. Т.64-Т4Т.82-Ш.-аккордика
<b>3-я часть</b>	С.22-25. Т.58-59,77,79-82,-Ш.-аккордика
<b>Соната для фортепиано № 2, ор.61, 1-я часть</b>	С.21-37. Т.174-Ш.-аккордика и Ш.-двоение. Т.184 - Ш.-аккордика и экспрессивные пассионарные секвенции. Т.194,195, 196, 197 - Ш.-аккордика. Т.240-241, 245-246-Ш.-аккордика
<b>2-я часть</b>	С.38-42. Т.7,67,93 - Ш.-аккордика
<b>3-я часть</b>	С.43-60. Т.99-100, 119-123, 125, 128, 137, 148, 152, 154, 159, 161 - Ш.-ходы, аккордика и звучания. Т.414, 418, 433 - Ш.-аккордика
<b>Трио для скрип-</b>	С.145-146. За три такта перед ц.1 - Ш.-ход. В этой теме очень

<b>ки, виолончели и фортепиано № 2, ор.67, 1-я часть</b>	высока концентрированность тем-зёрен будущих частей. В начальном повторе звуков-зародыш данс макабр финала ; в распевности-распевность среднего раздела второй части; в хоральной её речитативности-тема пассакальи третьей части... Первая часть явственно становится тематическим источником остальных частей; и эта явственность более чем симфонического характера: концентрированность тематических связей частей наводит на мысль о линейной форме, а подтверждением её в языке музыки становится полифоничность форм. Во втором такте цифры мелькает В.-Лобос-аккордика, в следующем такте цифры Ш.-аккордика обозначает начало вар.1, где лад народной песни смодулировал в Ш.-аккордику
<b>2-я часть</b>	Блистательная карнавальная бурлеска с очень светлыми фрагментами удивительно (для Шостаковича) тонального звучания. Ш.-аккордика растворена здесь в театрализованном виде по крайним разделам части
<b>4-я часть</b>	С.179-180. С седьмого такта цифры (седьмой, четвёртый, третий такты перед ц.65)-Ш.-аккордика. С.181-182. За два такта перед ц.68-Ш.-аккордика, активный (контрапунктирующий) аккомпанемент фортепиано и виолончели. С.183-184, за пять тактов перед ц.70 - Ш.-аккордика и остинато скрипки на сегменте то ли из Т1, то ли из Т2. С.196-204. С третьего такта ц.96 и далее, включая начало ц.97 - Ш.-аккордика
<b>Концерт для скрипки с оркестром № 1, ор.77, 1-я часть</b>	С.3. Ц.6, т.2-Ш.-аккордика. Т.2 ц.10-Ш.-аккордика. С.10-11, Т.7 ц.20-Ш.-аккордика на варианте Т3. Ц.22-Ш.-аккордика
<b>2-я часть</b>	С.14-17. Ц.28 с т.7 и до т.11 ц.29 - Ш.-аккордика. С.22-23. За пять тактов перед ц.42- Ш.-аккордика
<b>3-я часть</b>	С.42-49. За 2 т. перед ц.70 - Ш.-аккордика. С т.13 ц.71 - Ш.-аккордика, затем-просветление. Ц.74 - вар.5-Ш.-аккордика. Т.5 и 2 перед ц.78-Ш.-аккордика
<b>Струнный квартет № 1, ор.49, 1-я часть</b>	С.1, за 9-8,4-3т. перед ц.1 - Ш.-аккордика. С.2, т.7 и 9 Ц.1 - Ш.-аккордика. С.2-3, т.3 Ц.1,1-(вар Т-аккорда 1), Ш.-аккордика (испанирование). 2-1 такты перед ц.2 - Ш.-аккордика. Т.6 цифры 5 - Ш.-аккордика. С.4-5, ц.9-четвёртый раздел, середина-связка в четырёхдольном размере, - Ш.-аккордика, В.-Лобос-аккордика. Т.3 ц.10-Ш.-аккордика
<b>2-я часть</b>	С.6-10. В ц.18- интермедия-Ш.-аккордика
<b>3-я часть</b>	С.11-17. С т.2 ц.32 и до конца цифры - почти сплошная Ш.-аккордика
<b>4-я часть</b>	С.18-26. Т.3 цифры 47 - Ш.-аккордика
<b>Струнный квартет № 2, ор. 68, 1-я часть</b>	С.28-29. Ц.6, т.1 -Ш.-аккордика, т.7 ц.6 - Ш.-полифоническая аккордика на Т2(побочная) у первой скрипки. С.34-35. В ц.19-Ш.-аккордика. С.36-38, в ц.27, с т.4 - Ш.-аккордика
<b>2-я часть</b>	С.39-44. За 3-2 такта перед ц.40-Ш.-аккордика, граница ц.42-Ш.-аккордика
<b>3-я часть</b>	С.45-59, с т.5 цифры 71 вступает первая скрипка, здесь -Ш.-аккордика. За 3 такта перед ц.77 и далее - Ш.- аккордика
<b>4-я часть</b>	С.60-77, в т. 4, 6, 8, 9 ц.95 и далее - Ш.-аккордика. Т.4 ц.102 - Ш.-аккордика. В т.6,7 ц.104 - Ш.-аккордика
<b>Струнный квартет № 3, ор.73, 1-я часть</b>	С.78-88. Т.1, 2, 6, 8 ц.26 - Ш.-аккордика
<b>2-я часть</b>	С.89-96. Т.6 ц.31 - Ш.-аккордика и контрапункт линий. Т.5 ц.38, с т.3 ц.39 и далее, т.5 ц.41, за 3 т.перед ц.42 -Ш.-аккордика. В ц.50-Ш.-аккордика с четвёртой низкой ступенью. В линии альты квинтоли, превосходящие тему для вариаций четвёртой части
<b>3-я часть</b>	С.97-107. Т.5,2 перед ц.67 - Ш.-аккордика
<b>4-я часть</b>	С.108-111, Т.3-4 ц.81-Ш.-аккордика
<b>5-я часть</b>	С.112-128. Т.2 ц.100-Ш.-аккордика. За 3 т.перед ц.104 и далее, т.2 ц.104 - Ш.-аккордика. Т.6 ц.116 - Ш.-аккордика
<b>Струнный</b>	С.129-134. Граница ц.6 и далее - Ш.-аккордика и мусоргизмы. За 5



<b>квартет № 4, ор. 83, 1-я часть</b>	т.перед ц.9,в ц.9 до т.9 - В.-Лобос-аккордика, далее, до середины ц.10, за 2 т.перед ц.12 - Ш.-аккордика, Ш.-ходы. Морок, сменивший идиллию. В ц.14-Ш.аккордика, невербальное слово-«страшно!
<b>2-я часть</b>	С.135-139, с ц.22 -Ш.-аккордика. В ц.27 первые 2 т - В.-Лобос-аккордика, следующие 3 т. - Ш.-аккордика. Ц.33 - Ш.-аккордика
<b>3-я часть</b>	С.140-148. Т.2 ц.38-Ш.-аккордика. Т.3 ц.41-Ш.-аккордика
<b>Струнный квартет № 5, ор.92, 2-я часть</b>	С. 25-31. Т.7 ц.59, т.7 и 9 ц.60, т.2 ц.61 - Ш.-аккордика. Т.1 и с т.3 ц. 64-65 - Ш.-аккордика на просветлённой медленно-торжественно-мистически-маршевой Т2 у первой скрипки. Т.2, 5 ц.65,т.5, 7 ц.66,т.1 и 3 т.ц.67 - Ш.-аккордика . Т.7 ц.8-Ш.-аккордика . Т.5. ц.73 - Ш.-аккордика
<b>3-я часть</b>	С.32-50. Т.2 ц.80-Ш.-аккордика. Т.6, 4 перед ц. 92-Ш.-аккордика. Т.4 ц.110 - Ш.-аккордика. За 2 т.перед ц.113 - Ш.-аккордика
<b>Струнный квартет № 6, ор.101, 1-я часть</b>	С.51-64. За 2 т.перед ц.1., т.4 ц.1 - Ш.-аккордика . За 2 т.перед ц.4 - Ш.-аккордика и контрапункт линий. Т.6 ц.4 - Ш.-аккордика. Ц.5-Ш.-аккордика и Т2. Т.9 ц.6 - Ш.-аккордика. Т.2 ц.8 - Ш.-аккордика. Т.5 ц.27, за 3 т.перед ц.28 и далее - Ш.-аккордика. Т.2 ц.30 -Ш.-аккордика
<b>2-я часть</b>	С.65-74. За 7 и 5 т.перед ц.49-Ш.-аккордика. За 2 т.перед ц.53, т.6 ц.53 - Ш.-аккордика
<b>3-я часть</b>	С.75-78 Т.4 Ц.57-Ш.-аккордика
<b>4-я часть</b>	С.79-92. За 5 т.перед ц.66-Ш.-аккордика. Т.4 ц.68-Ш.-аккордика. За 2 т.перед ц.71 - Ш.-аккордика. Т.4 ц.80-Ш.-аккордика. Т.5-7, 13 ц. 89 - Ш.-аккордика
<b>Струнный квартет № 7, ор.108, 1-я часть</b>	С.93-102. В ц.2 - Ш.-аккордика и контрапункт Т1 первой скрипки и очень любопытной контрапунктической фигуры из двух звуков альты и виолончели-фигуры наплыва. Т.7 -8 ц.3 - Ш.-аккордика только что описанного типа и контрапункт линий. В т.10 ц.5-Ш.-аккордика на кластерном сочетании трёх нижних струнных. На 2-й доле т.10 ц.5 - сочетание звуков соль,соль бемоль и соль диез даёт Ш.-аккордику. Граница ц.12,за 6 т.перед ц.13 - Ш.-аккордика. В кодовой ц.16 части, в т.3 - Ш.-аккордика
<b>Струнный квартет № 8, ор. 110, 1-я часть</b>	<i>Переход к позднему стилю называется: в дневиковой мозаике, шнитковизмах, поздней Ш.-аккордике, сквозной форме с темами, впрямую обозначающими аттаса и переводящими ритмодинамику на тематический язык.</i> С.123-126, т.6,9-Ш.-аккордика. Т.1,5 ц.10-Ш.-аккордика
<b>2-я часть</b>	С.127-139. Т.3, 9 ц.11 - Ш.-аккордика. За 6 т.перед ц.31-Ш.-аккордика
<b>3-я часть</b>	С. 140-150. За 3 т.перед ц.49 - Ш.-аккордика
<b>4-я часть</b>	С.151-155. Т.6 ц.60-Ш.-аккордика, контрапункт линий

## ШОСТАКОВИЧЕСКАЯ ПОЗДНЯЯ АККОРДИКА

Таблица 36

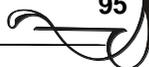
<b>Струнный квартет № 6, ор.101, 1-я часть</b>	С.51-64. Ц.13-звуковая картина ударов боя на Ш.-поздней аккордике. <i>Здесь впервые зафиксирована поздняя Ш.-аккордика.</i> Ц.14 - поздняя Ш.-аккордика . За 2 т.перед ц.17,ц.18 - поздняя Ш.-аккордика. За 2 т.перед ц.23 - поздняя Ш.-аккордика. За 4 т.перед ц.24 - поздняя Ш.-аккордика. С т.2 ц.32 - поздняя Ш.-аккордика и контрапункт линий
<b>3-я часть</b>	С.75-78. Т.2 ц.56-поздняя Ш.-аккордика Т.4 ц.61 - поздняя Ш.-аккордика . Последние 3 т.кодовой цифры 62 части - поздняя Ш.-аккордика и лейткаденция части
<b>Струнный квартет № 7, ор.108, 1-я часть</b>	С.93-102. В т.1-2 ц.4 - поздняя Ш.-аккордика и контрапункт линий, вариант Т.1-2 ц.2. Примечательно то, что сейчас, второй раз, в ц.4, аккордика Шостаковича производит впечатление поздней, а ведь он всего лишь поднят голос первой скрипки на терцию вверх. Не есть ли гармония позднего Шостаковича гармония с заменой реального голоса воображаемым в дублировке в консонанс, а отсюда - выпус-

	кание некоего «яда» из гармонии ... Т.8 ц.6-поздняя Ш.-аккордика, в т.9 ц.14 - поздняя Ш.-аккордика
<b>2-я часть</b>	С.103-106. Т.2 ц.18-поздняя Ш.-аккордика. Т.4 ц.19 - поздняя Ш.-аккордика
<b>3(а)-я часть</b>	С.116-122. Т. 5-7 ц.42 - поздняя Ш.-аккордика. В ц.50-51 - поздняя Ш.-диафония скрипок
<b>Струнный квартет № 8, ор. 110, 4-я часть</b>	С.151-155, ц.53-Т8, цитата из первого виолончельного концерта, в вертикальной рассогласовке-распределении бурдона первой скрипки и Ш.-поздних аккордов-ударов остальных струнных
<b>5-я часть</b>	С.156-158. Т.3-4 ц.70-поздняя Ш.-аккордика

Таблица 37

## ЭЛЛИПСИС

<b>Соната для фортепиано № 2, ор.61, 1-я часть</b>	С.21-37. С т.3-Т-эллипсис в басу («ну вот и всё...»). Двоение tonальной гармонии, очень выразительное и объясняющее практически любую резкость и сухость контрапункта, явственно прослушивается во всей сонате
<b>2-я часть</b>	С.43-60Т.187-призрак фугированности: внизу Т вар.5, вверху Т вариаций -эллипсис как бы в увеличении Т.388 - Ш.-звучание и Т-эллипсис
<b>Трио для скрипки, виолончели и фортепиано № 2, ор.67, 1-я часть</b>	С.152, граница ц.15 -новый раздел формы. Имитационность сменяется полифоническим эллипсисом: это фактура на грани имитационности и разнотемности. У фортепиано -барочность, искажённая хроматизмами: назовём её Т5.У виолончели- хроматические ходы крупными длительностями. У скрипки-выхватывание барочного сегмента и судорожное проведение его то на одной, то на другой высоте. Назовём это Т7, поскольку материал в ц.17 будет воспроизведён. Искажённая концертность. С восьмого такта ц.15 у фортепиано отчётливо появляется Т1 четвёртой части
<b>4-я часть</b>	С.187-188. С пятого такта ц.76-продолжение идеи - приёма предыдущей цифры, очень активный контрапункт Т4 струнных и Т1 в основных двух сегментах. Полифонический эллипсис, так как струнные с Т4 вступают там, где слух готовился к имитации (при необходимости проверить номера цифр тем части)
<b>Концерт для скрипки с оркестром № 1, ор.77, 2-я часть</b>	Скерцо. С.25-27. С т.7 ц.49 вступает фагот с Т4 DSCH. Стало быть, полифонический эллипсис
<b>4-я часть</b>	Бурлеска. С.55-75. Ц.100 - контрапункт бега скрипки и канона на Т1 из пассакалии: «Шо-ста-ко-вич!» Кульминирование. Ощущение контрапунктического эллипсиса-обманки
<b>Струнный квартет №, ор. 49, 3-я часть</b>	С.11-18. В ц.28 - вступление первой засурдиненной скрипки производит впечатление полифонического эллипсиса
<b>Струнный квартет № 2, ор. 68, 1-я часть</b>	С.28-29. Граница ц.4 - полифонический эллипсис вступления второго сегмента Т1 у первой скрипки, обманувший голос второй скрипки в её ожиданиях. С.34-35. В ц.21 -полифонический эллипсис, основанный на ненаступившей фактурной разрядке: у виолончели - вар.Т1., у первой скрипки в эллиптическом каноне- «не та тема» группето восьмыми. Предыкт к репризе тоже эллиптической-мнимолужной, не разрешающей напряжение, без катарсиса... С.36-38, в ц 22 с Т1 у первой скрипки в нарочито приниженном регистре со второй низкой ступенью. В ц.23 Т1 у альты в свободном каноне с первой скрипкой. Ощущение эллипсиса в этом нарочито полифоничном изложении Т1 в репризе
<b>4-я часть</b>	С.60-77. Ц.103 - второй крупный раздел вариаций с мотивной работой. Вар.6. Антифон с неначавшимся вариантом Т1 у виолончели и



	подхваченным на границе ц.104 в имитационном эллипсисе вариантом Т1 у альты
<b>Струнный квартет № 3, ор.73, 1-я часть</b>	С.78-88. За 3 т.перед ц.4, т.4 ц.4-полифонизация околоимитационного эллиптического типа
<b>Струнный квартет № 4, ор. 83, 3-я часть</b>	С.140-148. В ц.53 интересный контрапункт - эллипсис сначала Т2: она унисонна, а на неё-выразительный голос первой скрипки. Ощущение постепенного полифонического крещендо к концу части: невербальное слово «сложное упростить нельзя»
<b>Струнный квартет № 5, ор.92, 3-я часть</b>	С.32-50. В ц.97 полифоническим эллипсисом у первой скрипки - вторжение Т3 хроматической-невербальное слово?.. В ц.98 и 99-каждый раз в контрапункте линий ощущение эллипсиса
<b>Струнный квартет № 8, ор. 110, 2-я часть</b>	С.127-139. В ц.19 эллипсисом накладывается Т2 у первой скрипки, а диалог избияния альты и виолончели продолжается. Ожидалась разрядка которой не произошло

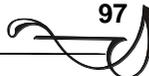
## АНТИФОН

<b>Фортепианный квинтет, ор.57, 1-я часть</b>	С.2. Ц.1-антифон суховатому фортепиано - страстный струнный состав
<b>Струнный квартет № 2, ор. 68, 4-я часть</b>	С.60-77, ц.90-антифон, заканчивается испанизированным монологом первой скрипки. Ц.103-второй крупный раздел вариаций с мотивной работой. Вар.6. Антифон с неначавшимся вариантом Т1 у виолончели и подхваченным на границе ц.104 в имитационном эллипсисе вариантом Т1 у альты и скрипок. В ц.120 наступает потаённый сумрак, как в предыкту к коде финала четвёртой симфонии. Вар.14 с вариантом Т1 у альты. Подголосок-антифон первой скрипки. Ц.128-хорально-бриттеновская с дорийским оттенком кода на мотивах Т1, с антифоном монолога первой скрипки и аккордами струнных
<b>Струнный квартет № 3, ор.73, 4-я часть</b>	С.108-111. Ц.76-уже тема для вариаций с таким же подголоском-антифоном первой скрипки в ц.77, но уже без прерывания хода вариаций
<b>Струнный квартет № 5, ор.92, 1-я часть</b>	С.3-24. В ц.24 Т1-2 в антифоне скрежещущих консонансов двойных нот первой скрипки с пронзительными точками острого контрапункта
<b>3-я часть</b>	С.32-50. В ц.80-продолжение слова в антифоне-гетерофонии скрипок. В ц.118-повторение идеи антифона из первой части, очень напоминает третью часть будущей десятой симфонии
<b>Струнный квартет № 6, ор.101, 1-я часть</b>	С.51-64. В ц.29-предкодовый антифон

Таблица 39

## ЭТНОСОЦИОЛАДОВЫЕ КРАСКИ

<b>Фортепианный квинтет, ор.57, 1-я часть</b>	С.8-9, четвёртый и пятый, заключительный, такты ц.15-испанализованная каденция в доминантовом ладу
<b>2-я часть</b>	С.16-17. Ц.36-В.-Лобос-аккордика, которая разовьётся в четвёртой части и создаст стиливую арку. Этот тип аккордики -антипод Ш.-аккордике. Оппозиция напряжение-расслабление. С.18-19.В ц.44 - церковный лад, переходящий в испанский доминантовый. Каденция по ладу близка каденции первой части квинтета
<b>3-я часть</b>	С.24-25, с пятого такта ц.53 - раздел с испанизированной темой (Кармен...)
<b>4-я часть</b>	С.34-35. Третий -второй такты перед ц.70 - В.-Лобос-аккордика. С.36-37. Граница ц.74-Ш.-аккордика, первый такт цифры - еврейский лад и четырёхголосная имитация струнных. В ц.75 с её первого-второго тактов - В.-Лобос-аккордика. С.38-39, граница ц.77 и далее - на фоне октавной проходки нарочито суховатого фортепиано - «шнитковский» свободный канон скрипок Конец четвёртого такта ц.78 - В.-Лобос-аккордика
<b>5-я часть</b>	С.54-55. В ц.103-Испания
<b>Соната для виолончели и фортепиано, ор.40, 1-я часть</b>	С.3-12. С т.21,32 - еврейский лад. Т.164-испанизм. Т.209- пустота в звучании
<b>2-я часть</b>	С.13-21 Т.180 - жёсткое звучание вертикали
<b>3-я часть</b>	С.22-25. Т.8,12-диссонанс. Т.33-34-диссонантный контрапункт. С т.43-интересная мозаика аккордов. Т.55-шнитковизм. Т.56-57 - бриттенизм. Т.66-67 - мягкая септаккордика, просветление. Т.69-



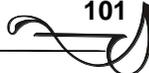
	простая аккордика. Т.70, 94, 96-диссонанс. Т.84-мягкая септаккордика. Т.85-диссонанс. С.22-25. Т.87-Ш.-просветление в ми бемоль мажоре
<b>Соната для фортепиано № 2, ор.61, 1-я часть</b>	С.38-42. Ностальгия по раннеаккордовому стилю первых опусов. Т.1-Т1. Диссонантные гармонии: т.3,32. С Т.14-испанизованность. Балетное адажио. С т.129 - целотонный ход превращения. Т.131 - Ш.-диссонанс
<b>3-я часть</b>	С.43-60. Т.1-30-Т. Т.3-4-я низкая ступень. Т.6-низкая восьмая. С т.60 -вар.2, мусоргская. С т.129-вар.4, мягкие фольклорные септаккорды. Т.145-диссонансы
<b>Трио для скрипки, виолончели и фортепиано № 2, ор.67, 1-я часть</b>	С.145-146. Во втором такте цифры мелькает В.-Лобос-аккордика, в следующем такте цифры -Ш.-аккордика обозначает начало вар.1, где лад народной песни смодулировал в Ш.-аккордику. С шестого такта ц.4 - просветление гармонии (говорящая гармония). Затакт к ц.5 - консонирующе-говорящая гармония. С ц.11 -вар.5, поскольку у фортепиано устанавливается низкий трельно-бурдонный аккомпанемент, а у скрипки начинается <i>шнитковская</i> Т1. За два такта перед ц.13 и, далее, после вар.4 ' - вар.5 на имитациях у всех инструментов Т3. Сонатно-фигурованная точка части (смешанность формы). Здесь очень резкое, дерзкое звучание, являющее контраст с начальной фольклорной рускостью и консонантностью вертикали. С ц.14 - вар.6 с просветлёнными имитациями на новую Т4 и общим просветлением звучания. Однако к концу цифры 14 просветление сменяется внезапной напряжённостью и сменой настроения в сторону пограничного с ужасом, катастрофой
<b>2-я часть</b>	С.168-170, ц.45-48-средний раздел части, наигрыш. Граница ц.48 и далее -испанизованное допевание английской мелодии
<b>3-я часть</b>	С.176-178. Шестой аккорд темы- интересно, необычно звучащий. Седьмой, восьмой аккорды темы-церковного звучания. Манера Шостаковича здесь брать аккорды разных ладов вполне говорящая и сходна с манерой Мусоргского. Пятый такт цифры - В.-Лобос-аккордика. За два такта перед ц.62 - В.-Лобос-аккордика. За такт перед ц. 63 –простота звучания
<b>4-я часть</b>	С.185-186, ц.72 в ответ -«наплыв-нахлест» - Т4 идёт Т5, пританцовывание перед гибелью, тень идиш-фольклора, Ц.73 - Шёнберг-звучание (стало быть,ц энтробожная тональность). С.189-190, в ц.79 - нагнетание кульминационного остинатного кошмара части. Еврейский танцевальный гомофонный аккомпанемент фортепиано, знак жертвенности; на его фоне почти речевые молитвенные повторы сегмента -Т6-струнных. С.191-192. Ц.83 - контрапункт остиinato Т1 фортепиано в трёхдольном размере, стоновых мусоргизмов виолончели и более крупных стонов <i>martellato</i> скрипки. С.194-196. Ц.89-кульминация-апофеоз Т5, как бы самой о себе изначально «обращённой», отчего её вариант в обращении выглядит «восстановленным». Гетерофоническое плетение струнных на идиш-аккомпанементе фортепиано. Ц.90-кульминация-апофеоз Т 5 в обращении с испанизированной каденцией. С.196-204. За пять тактов перед ц.96 - В.-Лобос-аккордика. С.204-208. Ц.101 - вскрик-врезка Т2 струнных под идиш-сопровождение фортепиано
<b>Концерт для скрипки с оркестром № 1, ор.77, 1-я часть</b>	С.3. Ц.4-В.-Лобос-звучание. Ц.5, т.4 - Ш.-звучание, т.5-простое созвучие. С.6-7. Ц.13 очень интересна: у скрипки (под аккомпанемент баса) необычная восточная импровизация. С.8-9. Ц.18, с т.2 и до конца цифры - опять простая гармония. Возможно, она здесь «мелькает» как лейтаккорд. С.10-11, т.5 ц.20- В.-Лобос-аккордика. Т.3 ц.21- «Римско-Корсаковское» звучание, и далее – движение тонов по искусственному ладу
<b>2-я часть</b>	Одно из самых интересных скерцо Шостаковича с явственным «Стравинским» акцентом, политональными и полимодальными сочетаниями.Динамический центр концерта. Музыка, богатая славянизмами. С.18-19. Ц.34, с т.6-остродиссонантные взмахи

	всего оркестра под ритм скрипки. С.20-21, ц.37-Т5 - фольклорно-стравинская двойными (секстами) скрипки в контрапункте с вариантом Т1 на две четверти двойными секстами деревянных духов оркестра . Полиладовый эффект: скрипка в мнимофольклорном ладу-как бы пентатоника, на самом деле-частично вертикальный вариант Т1
<b>3-я часть</b>	С.42-49. В ц.70 в вар.1 добавляется хоральная Т3 деревянных духовых. Т.2 ц.70 - траурный аккорд, т3-малеровский, т.4 ц.70 и далее -церковные аккорды. Т.10 ц.70 - созвучие со второй низкой. Ц.71-вар.2, у скрипки - красивая Т4 в контрапункте с Т1 и Т3. Русскость мелодии скрипки. Т.8-9 ц.71 - В.-Лобос-аккордика. Т.11-12 ц.71 - В.-Лобос-аккордика
<b>4-я часть</b>	С.55-75. В ц.87 - у скрипки Т2 ладово-фольклорная. Ц.94-вариант ладовофольклорности у оркестра (вся часть - полька)
<b>Струнный квартет № 1, ор.49, 1-я часть</b>	С.1. За два такта перед ц.1 - Т1 аккорд-рефрен. С.2, за 10 т. перед ц.1 - Т1 в аккорде-рефрене. С.2. Ц.1 - В.Лобос-ход. С.2-3, т.3 Ц.1 - вар Т-аккорда 1, Ш.-аккордика, испанизирование. С.2-3. Ц.3 - В.-Лобос-аккордика . Пассакальнообразный бас параллельными квинтами у виолончели. Граница ц.6- диссонантная вертикаль, кажется,контрапунктического происхождения. Ц.8 - восстановление «мычания» виолончели. С.4-5, ц.9 - четвёртый раздел, середина-связка в четырёхдольном размере, Ш.-аккордика, В.-Лобос-аккордика . Ц.10,т.1,4- В.-Лобос-аккордика. Граница ц.10-тьень востока и пятый раздел-реприза части на четыре четверти... Ц.12 - 6-й раздел формы, мусоргизмы у первой скрипки в контрапункте с Т3-«мычанием» у второй скрипки, альт чуть позже вступает с Т2-репетицией
<b>Струнный квартет № 2, ор. 68, 1-я часть</b>	С.28-29. Т.4-3 перед ц.5 - ладовость. В ц.5- Т2(побочная) с мелодикой первой скрипки и пронзительной аккордикой остальных инструментов.) С.30-31, за три такта перед ц.8 - пустые звучания
<b>2-я часть</b>	С.39-44. В ц.32-аккордовый театрализованный хорал, Ш.-ладовость местами, вторая низкая в испанизации, на границе ц.33-еврейский лад. В ц.33-оперный хорал, потом испанизация, Ш.-лад. Ц.34-театрализованный хорал. В ц.37 мозаика-т.2-В.-Лобос-лад, т.3-4-Ш.-лад и контрапункт. За 3 т. Перед ц.38-параллельные 6-аккорды. В т.3 ц.39- испанизация. С т.4 ц.40-В.-Лобос-аккордика и сразу Шнитке-аккордика с кластерной линейностью-гетерофония всех струнных с секундовыми интервалами в вертикали. За 2 такта перед ц.41-мусоргизмы виолончели. За 3 такта перед ц.44 и т.2 ц.44- шнитковизмы. С ц.45- предыкт к репризе речитатива.С т.3 ц.44 - В.-Лобос-аккордика. За 2 такта перед ц.46 оперный Д2. В ц.46-реприза, речитатив-монолог со словесно-декламационной штриховкой. В ц.48- параллельные 6-аккорды, С т.3 цифры -шнитковизмы. Последний такт кодовой ц.49- мажорное окончание минорной музыки
<b>3-я часть</b>	С.45-59, ц.50 с т.3 и далее - Т1 с мелодией виолончели в специфической Ш.- ладовости. Т.2 ц.54- ладовость специфического звучания. За 3 такта перед ц.58-В.-Лобос-аккордика. С т. 4 ц. 74-прокофьевский вальс. В ц.75-русскость. В ц.89- консонирование
<b>4-я часть</b>	С.60-77, ц.90-антифон, заканчивается испанизированным монологом первой скрипки. Т.10 цифры 92 - 2-я низкая ступень. Ц.95-вар.2 с Т1 у первой скрипки, с ладовым подголоском альтя. В ц.105,с т.3 и далее вплоть с ц.106 -шнитковизмы в вар.7. Они тут становятся всё свободнее. За 4 такта перед ц.107 - народная тема. Ц.128-хорально-бриттеновская с дорийским оттенком кода на мотивах Т1, с антифоном монолога первой скрипки и аккордами струнных
<b>Струнный квартет № 3, ор.73, 1-я часть</b>	С.78-88. Т.7-8 ц.2- Т2, еврейский лад. В начале ц.4-странный лад очень «модерного» типа. Граница ц.10-В - Лобос-лад и Т4. В т.3-4 ц.22-Т2,еврейский лад
<b>2-я часть</b>	С.89-96. За 3 т.перед ц.30,граница ц.32,за 3 т.перед ц.34-еврейский лад. За 3 т.перед ц.35-специфическая ладовость. В ц.35-странный лад. Т.5-6 ц.35 - В.-Лобос-аккордика . Т.8-9 цифры



	35 -интересная аккордика. Т.5 ц.36 - еврейский лад. Ц.49-В.-Лобос-звучание на Т1 виолончели
<b>3-я часть</b>	С.97-107. Т.5 ц.51-характерная гармония. Т.2 ц.67-шнитковизмы на Т2. В ц.68-Т2 с русским наклоном. Ц.69 - Т1 с русским наклоном
<b>4-я часть</b>	С.108-111, ц.74 - Т1 в народно-унисонном суровом духе у трёх нижних инструментов, в ц.75 подголоском вступает первая скрипка. С т.5 цифры - В.-Лобос-звучание у альты. За 2 т.перед ц.80 - В.-Лобос-аккордика. Граница ц.80-цыганская нота к началу вар.3 с Т1 у первой скрипки, которой вторит виолончель с началом Т1 с т.5 ц.80. Граница ц.82 - В.-Лобос-аккордика, тень Т1 у первой скрипки и виолончели в имитации
<b>5-я часть</b>	С.112-128. Граница ц.88, за 3 т.перед ц.89 - еврейский лад. За 2 т.перед ц.90- русскость мелодики, специфическая гармония. За 2 т.перед ц.94 - еврейский лад. Граница ц.97 - В.-Лобос-аккордика и граница начала в ц.97 Т2(побочная). Т.3 цифры 98,т.2 ц.99, т.6 ц.100, т.7 ц.101-еврейский лад. Ц.111-кодообразная Т2 в миноре у первой скрипки с еврейским оттенком. Т.2 ц.113,т 3 ц.115-еврейский лад. В ц.115-контрапункт линий и острая гармония. За 2 т.перед ц.116-шнитковизмы. Т.3 ц.118-Т1 у первой скрипки в улетающих мотивах, с паузированием, второй и четвёртой низкими ступенями
<b>Струнный квартет № 4, оп. 83, 1-я часть</b>	С.129-134. Т.3 цифры 0, т.3 ц.1,з а 3 т.перед ц.2, с ц.2,ц.3, за 2 т.перед ц.4, с ц.4 и далее - Ш.-звучание. В последнем случае - с мусоргизмами. Граница ц.6 и далее - Ш.-аккордика и мусоргизмы. За 5 т.перед ц 9, в ц.9 до т.9-В. - Лобос-аккордика. За несколько тактов перед ц.11-народный наигрыш, хорал. За 3 т.перед ц.14 - В.-Лобос-аккордика . Т.6 цифры 15 - В.-Лобос-аккордика . За 6 т.перед концом ц.16 -кодовый наигрыш первой скрипки с дорийской ноткой
<b>2-я часть</b>	С.135-139. За 5 т.перед ц.18-В. - Лобос-аккордика . В ц.19 - вторая низкая, просветление. Граница ц.22-В.-Лобос-аккордика. Перед ц.24 и до т. Ц.26 - Ш.-катарсис. Далее - В.-Лобос-аккордика. В ц.27 первые 2 т. - В.-Лобос-аккордика, следующие 3 т. - Ш.-аккордика, далее с границей ц.28 - В.-Лобос-аккордика. Т.6 ц.30 - В.-Лобос-аккордика. Граница ц.33 - В.-Лобос-аккордика. С т.3 цифры 33 - В.-Лобос-аккордика. В т.2 ц.35 - В.-Лобос, далее - народный хорал
<b>3-я часть</b>	С.140-148. ц.36- былинная Т1 виолончели несколько прокофьевского склада. Ц.39-былинная Т2, как у слепых калик перебожих. Граница ц.43-четвёртая низкая ступень. Граница ц.49-гетерофонически-ладовая интересность на Т1 у первой скрипки
<b>4-я часть</b>	С 149-164, ц.55 -речитатив альты. Просветлённость сменяется аккордика ударов. После этого речитатив альты приобретает еврейские ноты. За 3 т.перед ц.58-в ударах аккордов-явная «Калинка» (отголоски «Райка», сочинённого в 1948 году...). Эти удары становятся началом -сигналом к танцу под плетью: «Евреи, танцуйте!..» Ц.58-Т2 - танец евреев у первой скрипки на длинной ноте второй скрипки и танцевальный аккомпанемент альты и виолончели. В т.3 ц.59 вторая скрипка прерывает бурдон и подпевает подголосок первой скрипке, после чего еврейские ноты становятся всё пронзительнее. В ц.60-гетерофоническая фактура скрипок параллельными квартами, наподобие коды финала второго трио. После этого - идиш-танец со включением мотива насилия. В ц.61-акценты на четвёртой высокой ступени, в т.8 цифры - на четвёртой низкой. За 2 т.перед ц.60 - со второй низкой ступенью некая цитата из финала цикла «Из еврейской народной поэзии». В ц.63-новое сочетание в финале: контрапункт русской танцевальной в колыбельно-утешительном метре у первой скрипки - и еврейском танце-крике на верхах у второй скрипки. В ц.64 от этого становится страшно... За 7 т.перед ц.69-контрапункт говорящего невербального слова утешения и протяжного русского подголоска второй скрипки. Ц.73-В.-Лобос-звучание и контрапункт линий. За 4 т.перед ц.74-еврейский лад в отчаянном остинато. С т.3 ц.76-

	народный плач у первой скрипки, сменяемый опять ударами, и следом-птичьего еврейского мотива. Ход к кульминации. Кошмар непрекращающего танца-смертного шествия. В ц.79-остinato еврейского танца, акцент на второй низкой. Ц.80-непрекращающееся остinato. Ц.87-церковный аккорд, далее - В.-Лобос-звучание. В ц.88-89-еврейская тема. В ц.90-контрапункт сострадания смешан из русской и еврейской тем. В ц.92- у альта еврейская тема, далее у первой скрипки еврейский речитатив. В ц.93-речитатив -крик первой скрипки. В ц.95 у альты еврейский речитатив. В ц.96-у скрипок параллельные кварты, как было ранее
<b>Струнный квартет № 5, ор.92, 1-я часть</b>	С.3-24. В ц.3-Т5 былинная у скрипок всё на том же пробеге низких струнных. В т.5 ц.4 - острый диссонанс в гетерофонии. За 3 т.перед ц.6-Ш.-звучание. С т.3 ц.6 и далее - Ш.-звучание. В ц.25 что-то вроде канона на Т5 былинную у скрипок -и остinato в уменьшении на Т5 у низких струнных
<b>2-я часть</b>	С. 25-31. Т.2 ц.59,т.6 и 8 ц.60, граница ц.63 - В.-Лобос-аккордика. С т.4 цифры 59, т.3 ц.60 -пустые созвучия. С т.4 ц.61 - былинный мотив виолончели. Т.3 ц.71-пустые лейтсозвучия. Ц.72-73 - Т2 виолончели,просветлённая, испанизованная. Т.6 ц.76-В.-Лобос-аккордика
<b>3-я часть</b>	С.32-50. За 5 т.перед ц.114 - контрапункт линий, рычание виолончели. В ц.114- бурдон скрипок и «рычание» низких струнных. В ц.115-Ш. - слово на былинообразной хроматизированной Т. За 2 т.перед ц.116- «рычание» низких струнных. В ц 121- у первой скрипки фольклорность песни
<b>Струнный квартет № 6, ор.101, 1-я часть</b>	С.51-64. Ц.0 - Т1 гетерофонии скрипок очень светлая, с Ш.-ходжанасрединоскими ходами с шестой низкой ступенью. Т.8-12 ц.4 - В.-Лобос-звучание. Т 7 ц.6 - В.-Лобос-аккордика. За 2 т.перед ц.9 - В.-Лобос-аккордика. С т.5 ц.10 - В.-Лобос-аккордика. За 2 т.перед ц.11 - мусоргизм. За 6 т.перед ц.12-малеризмы на Т1. За 5 т.перед ц.20 - необычное звучание. В ц.25,т.1, 4, 7, 9 -В.-Лобос-аккордика на Т3 побочной. В ц.33-волыночная идиллия. В ц.34, т.3,с седьмого и далее -еврейский лад
<b>2-я часть</b>	С.65-74. С середины ц.41 и до конца цифры - острое сходство с прелюдией Des-dur ор.87. Ц.42-Т2 у первой скрипки в неожиданным для Шостаковича восточно-«шехеразадном» ладу (семантика римско-корсаковского традиционного российский-сказочного превращения, как в 1-й части 1-го скрипичного концерта). В ц.44 - В.-Лобос-аккордика . В ц.45- Т2 восточная. В ц.46-реприза, испанизованная музыка с контрапунктом линий и пиццикатным гитарным Т1-мелодическим сопровождением виолончели (парадоксальная функциональная переменность фактуры)
<b>3-я часть</b>	С.75-78. Т.7 ц.57 - В.-Лобос-аккордика Т.4 ц.58 и далее - интересное последование Ш.-аккордики, В.-Лобос-аккордики, затем барочных и даже ренессансных оттенков
<b>4-я часть</b>	С.79-92. За 3 т.перед ц.68 - пустоты в вертикали. В ц.79-В.-Лобос-аккордика . С т.2 ц 83 и до конца цифры -шнитковизмы. Т.8-12 цифры 89- шнитковизмы. Граница ц.91- В.-Лобос-аккордика
<b>Струнный квартет № 7, ор.108, 1-я часть</b>	С.93-102, т.1-3 ц.8-хоральная мозаика, церковное звучание, В.-Лобос-хорал (и Ш.-хорал. Переход к репризе
<b>2-я часть</b>	С.103-106. В конце ц.20, такта за 2- армянское звучание
<b>3-я часть</b>	С.107-116 - fuga. Ц.23 - яростное зарождение темы у первой скрипки на шнитковизмах с виолончелью и второй скрипкой. С т.6 ц.31- шнитковизмы в повторе-варианте. В ц.33 у первой скрипки - бурдон-крик до диез третьей октавы. У второй скрипки - иступлённая былина в метроритме до диеза первой скрипки и ненамного ниже её по регистру... У низких струнных в это время-остinato на первом сегменте Т. В ц.36-шнитковизмы; Т-движение виолончели контрапунктирует с ударами остальных струнных, выговаривающих былинообразный причет, схожий немного с



	линией второй скрипки из ц.33. Кульминация, растворение фуги в концертантности. В ц.37 Ш.-звучание. Здесь - «приговаривание»-остинато у низких струнных, смесь былины и Ш.-лада с низкими ступенями. За 4 т.перед ц.39 и далее - шнитковизмы. С т.5 ц.39-былинообразный унисон, некое невербальное слово
<b>3(а)-я часть</b>	С.116-122. С т.9 ц.43 и далее - странный лад в мелодии, чем-то напоминающий мелодику фантастического танца ор.1. Граница ц.46-странный лад у первой скрипки, цитата. В ц.49-странный лад в мелодии первой скрипки, изящный, с дебюссизмами. С т.12 ц.49 и далее - ещё более утончённый дебюссизм. С т.9 ц.51-контрапункт дебюссизмов первой скрипки и хора из ц.1-2
<b>Струнный квартет № 8, ор. 110, 1-я часть</b>	С. 123-126. Т.3-4 ц.0 - шнитковизмы в диафонии, С.123-126, Ц.1-мусоргизм (стенание демоса). 2-3 т.ц.1- увеличенное трезвучие с семантикой превращения. В ц.3-В.-Лобос-звучание и контрапункт –диафония Т1 виолончели и появившейся у первой скрипки в линейном схождении распева Т2-бывшей темы нашествия, здесь на Голгофу шествия с крестом имени своего-DSCN на бурдоне остальных струнных. В ц.4-контрапункт Т3-Т2 первой части пятой симфонии у первой скрипки, бурдона нижних струнных и остинато Т2 альты со стилевой мозаикой в линейном схождении : т.3- Испания, т.5-6- мусоргизм, т.7-8-Ш.-ходом . И всё это у альты сосредоточено в одном голосе-»полифоническая гармония». В ц.6-церковный хорал на Т1, с В.-Лобос-аккордикой в его каденции. В т.4 ц.(6.7?)-В.Лобос-аккордика, т.7-8 ц. 6,7-мусоргизмы. Т. 8.ц.8 - В.Лобос-аккордика
<b>2-я часть</b>	С.127-139. За 3 т.перед ц.16 и далее - шнитковизмы. С.9 ц.22-шнитковизмы. В ц.25-шнитковизмы
<b>3-я часть</b>	С. 140-150. За 7 т.перед ц.41 у первой скрипки в линейном схождении -вальс юности с дебюссизмами и чудесным стилем. За 7 т.перед ц.42- шнитковизмы в диафонии скрипок. Ц.44-46 - шнитковизмы контрапункта хроматического морока скрипок и Т9 у виолончели в высоком регистре, очень интересно в звучании
<b>4-я часть</b>	С.151-155. За 2 т.перед ц.56 - В.-Лобос-аккордика. В ц.57-вариант ц.53 с шнитковизмами с т.3 цифры. С т.8 цифры - В.-Лобос-аккордика
<b>5-я часть</b>	С.156-158. Т.3-4 цифры - В.-Лобос в диафонии. Граница ц.66 - шнитковизмы в диафонии и Т2-противосложение у виолончели. Т.6 ц.66 - В.-Лобос-аккордика. Т.3 ц.67-шнитковизмы. Т.6 ц.67-В.-Лобос-аккордика. Ц.68- шнитковизмы, затем-В.-Лобос-аккордика на Т1 у альты и Т2 у второй скрипки. Т.6 -консонанс, т. 8-9-В.-Лобос-аккордика. Последние 3 такта квартета –шнитковизмы, пуста

# ГЛАВА III а



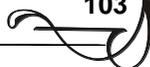
## РЕПРИЗА ● ор.87

Об ор. 87 написано несколько замечательных работ: это и книга А. Должанского [47], и фрагменты монографии В. Задерацкого [58], и публикации К. Южак [139], Т. Левоу [73] и другие прекрасные тексты.

Нам не кажется целесообразным на страницах этой книги дублировать аналитические этюды А. Должанского, в которых он подробнейшим образом описывает форму-конструкцию каждой из пьес ор. 87. В то же время позволим высказать здесь несколько соображений по поводу цикла прелюдий и фуг Шостаковича в русле нашего повествования, поставив ор. 87 на определённую ступень той лестницы, по которой, по нашей версии, совершала путь его полифония.

В последние десятилетия исследователи немало задумывались над тем, каково соотношение полифонического цикла Шостаковича с баховскими «темперированным» циклами; что общее и что различное в подходе к фуге двух мастеров, один из которых следовал образцам другого.

Хотим обратить внимание читателя на то, что авторы публикаций об ор. 87 неоднозначно оценивают стремление Шостаковича воспроизвести баховский образец. Н.Герасимова-Персидская склонна считать Шостакови-



ча прямым наследником великого мастера фуги [35; 36]; К. Южак говорит о том, что в целом бытие фуг ор. 87 уже своим временем создания полемизирует с эпохой Барокко [139].

Прибавим к этому, что для нас между ХТК Баха и ор. 87 Шостаковича имеется очень важное различие, которое связанное с «полифоническим миром» Шостаковича, где форма-конструкции фуги сама по себе далеко не всегда совпадает с «внутренней полифоничностью» произведения.

Иными словами, в ряде случаев «фуга, фугование» для Шостаковича скорее **знак** полифоничности, нежели способ её воплощения и достижения. И это никак не противоречит общему «полифоническому пути» Шостаковича, на котором фуга постепено удаляется от изначальной своей «импровизационности» раннего периода и приходит к жёсткой условности и намеренной «отчуждённости» полифонических форм позднего периода.



## Фуги ор. 87 как «переосмысление»

**Фуги ор. 87** на этом пути являют собой этап, который мы бы назвали **«ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ»**. Мы имеем в виду переосмысление роли темы в фуге Шостаковича в сравнении с фугой баховского образца.

С нашей точки зрения, тема фуги Баха и тема фуги Шостаковича ор. 87-это принципиально разные события в звуковом нарративе. Мы имеем в виду то, что:

1) **РИТОРИЧЕСКИЙ СМЫСЛ** фуги баховского типа – «доказательство темы-истины»; соответствующий смысл фуги ор. 87 – «доказательство контекста-истины»;

2) **ПРОВЕДЕНИЕ ТЕМЫ** в фуге баховского типа – «смысловой центр» построения; проведение темы в фуге ор. 87 – «указующий перст на смысловой центр»;

3) **КОМПОЗИЦИЯ ФУГИ** баховского типа более всего близка в общем виде композиции барочного концерта с темой-рефреном (модуляционное рондо; хотя, как известно, существует несколько модификаций форм фуги баховского типа); композиция фуги ор. 87 более близка вариациям с упором на их «метаморфические свойства»;

4) **В СМЫСЛЕ ЭСТЕТИКИ СРЕДСТВ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ** слушатель фуги Баха в равной степени наслаждается и созвучиями, и полифонической работой; слушатель фуги ор. 87, зная о полифонической работе и осознавая её, всё же более явственно воспринимает аффекты фуги и, главное, её метагармонию, парадигму созвучий;

5) **СОБЫТИЯ ФУГИ** Баха разворачиваются более **центростремительно**: точка отсчёта – тема, рождающая весь звуковой мир фуги так, как описано рождение мира в Книге Бытия; события фуги ор. 87 разворачиваются более **центробежно**: точка отсчёта, формально обозначенная темой, оказывается впоследствии формальным знаком; в действительности же точка отсчёта – это тот звуковой мир, который и

«вбирает» в себя, как в воронку, тему, демонстрируя её существование внутри самого себя.

## Классификация фуг ор. 87

Исходя из этих соображений, мы предлагаем читателю свою **КЛАССИФИКАЦИЮ ФУГ ОР. 87**, полагая, что ознакомление с этой классификацией может оказаться интересным слушателям, и исполнителям.

Итак, на наш взгляд, фуги ор. 87 имеют следующие виды (подробнее – в соответствующей таблице приложения к «ор. 87»):

1) **ФУГА-НАРРАТИВ** со стилевой драматургической **вариационностью** проведений;

2) **ФУГА-КОНТРАПУНКТ** с более или менее **силлабической вертикалью**;

3) **ФУГА-КОНСТРУКТ** с **ритуальным следованием** классической баховской **конструкции**;

4) **ФУГА-КРИСТАЛЛ** с **подчинением полифонической конструкции раскрытию лада**;

5) **ФУГА-ЦВЕТОК**: среднее между **нарративом и кристаллом**;

6) **ФУГА-МИКСТ** между **конструктом и нарративом**; или - **между конструктом и кристаллом**

(таким фугам бывает свойственна некоторая искусственность отдельных разделов).

## Стилевые константы

Обратившись к другим таблицам приложения к «ор. 87», читатель найдёт в них те же приёмы, свойства и явления, которые **СТАЛИ КОНСТАНТНЫМИ** в музыкальном языке Шостаковича:

– театр полифонической техники, шире – театр средств выразительности;

- театр инструментальный;
- оркестровая эскизность, черновиковость;
- фактурно-гармоническая мозаика;
- поливременность;
- контрапункт средств выразительности;
- барочная концертантность;
- линейное схождение тем;
- эллипсис, антифон;
- прерванная fuga;
- высотно уплощённая метрика, остинатность;
- бахизмы;
- призрак приёма;



- басовые партии среднего периода;
- былинность;
- бурдоны;
- линейрика, суховатая сонорика;
- линейрная форма;
- ростки темы фуги в прелюдии,
- тематическое взаимопроникновение частей миницикла;
- гетерофония, переменность фактуры;
- единичные и сквозные полифонические приёмы;
- полифонические формы-конструкции;
- разнотемный контрапункт;
- шифр, числовая символика;
- монолог;
- шостаковическая аккордика;
- шостаковизмы;
- этносоциологические краски, стилевые аллюзии;
- ладотональные двоения;
- интертекст;
- конструкт как эстетическое противоречие;
- мистика;
- хорал, церковность;
- катарсис;
- переменный размер как альтернатива высотной метрике;
- метаморфозы, варианты Ш.-вариации;
- невербальное слово, невербальная речь.

Хотим обратить особое внимание на те свойства ор. 87, которые представляются нам важными применительно к нашему разговору.



## Оркестровая эскизность

**Признаком оркестровой эскизности** нами названа потенциальная размноженность и, наоборот, линейная уменьшенность голосов, которую мы регистрируем в процессе аналитического рассмотрения тех или иных фуг. То, что определённый фрагмент написан так, как будто «не был рассчитан» на данное количество голосов, для нас становится косвенным доказательством того, что изначально этот фрагмент рождался применительно к иному музыкальному составу.

*О. Дигонская, напомним, свидетельствует о том, что fuga a-moll ор. 87 имеется в оркестровом виде в партитурных набросках 30-х годов (43).*

Как мы замечали ранее, по некоторым признакам возможно предположить (и находки архивистов этому ни в коей мере не противоречат), что ор. 87 в целом цикл, включающий в себя осуществление ряда эскизов 30-40-х годов. Во многих фрагментах цикла ор. 87 в полифонической технике имеются приметы оркестровой эскизности. Это те случаи, когда регистровое вступление голосов говорит о том, что изначально идея фуги предполагалась для оркестрового состава, а затем была «переложена» для фортепиано.

Косвенным доказательством «обработки эскизов» может служить и то, что в цикле имеются фуги, конечные разделы которых выполнены как «учебное задание», по инерции (см. таблицу **«КОНСТРУКТ КАК ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ПРОТИВОРЕЧИЕ»** в приложении к ор. 87). Кроме того, обращают на себя внимание эпизодические фрагменты – «здравницы», построенные откровенно «по конструкции и не более того», включающие в себя клишированные «славильные» мотивы, должно быть, поневоле удерживаемые памятью. Такие фрагменты имеются в изрядном количестве в фуге си мажор: это т. 83-84, т. 89-90, т. 90 (реприза фуги, формальная стретта «для глаза»). Однако же эти не слишком многочисленные детали не умаляют достоинств этих прелюдий и фуг.

Ор. 87-уникальный цикл. Повторим: не только и не столько техникой, сколько индивидуальными качествами Шостаковича – полифониста. Именно в ор. 87 ярко представлена былинность (см. таблицу), которая в некоторых случаях связана с некоей тайной «сказовой» темой, появляющейся в контрапунктах развивающихся частей.

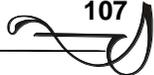
Кроме того, даже и само клиширование приёма во многих случаях становится здесь достоинством. Тот факт, что почти все изначальные соединения для фуг заготовлены с удержанными противосложениями, скорее свидетельствует о желании Шостаковича цементировать форму фуги; собственно, удержанные противосложения делают эту форму линейной, с повышенным тематическим значением каждого её линейного элемента.



## Ш.-аккордика цикла

Цикл ор. 87, подобно другим сочинениям среднего периода, отличается нередким использованием автографической аккордики (**Ш.-АККОРДИКИ**).

*Напомним, что это аккордика невербально словесных микрофункций, которые выражают отношение к местной тонике и одновременно аффектируют момент истины, момент прозрения. Ш.-аккордика поливременной линейной природы. Неаккордовый звук, составляющий её необходимую часть, трактован как «комета со следом», в двойственном временном положении. В Ш.-аккордике фиксируется, как на фотоснимке, микроперемещение во времени. Одновременно в силу своей музыкально-драматической функциональности Ш.-аккордика становится «посредником» между миром звуков в музыкальной драме и миром, эту драму породившим.*



## Цикл ор. 87 – картина мира

**ИГРА ВОСПРИЯТИЯ ЦИКЛА ОР. 87** строится на том, что сознание воспринимающего не может остановиться ни в том, ни в другом мире, а всё время курсирует «между». Шостакович не даёт сознанию успокоиться, он всё время будоражит его, что входит в общую «этику спасения» его музыки. Это спасение в ор. 87 таится в том, что раскрывается – с активными слуховыми ассоциациями, почти **ГЕОГРАФИЧЕСКИ – ЦЕЛЫЙ МИР**:

- библейские пророчества прелюдии соль мажор и миницикла ре минор. Античная игра ладами в прелюдии до мажор, с её «водной» вертикалью;
- «болеизбывающие» фрагменты прелюдии ля бемоль мажор, в которой т. 42, 43, 44, 50-51, 52-53, 54-58 – скрытые хроматические ламенто и точки полифонического прозревающего крещендо-как бы задевают болевую точку;
- ходжа-насредтиновская «чуть-чуть назидательность» эпизодов прелюдии ре бемоль мажор;
- мистически –»горская» fuga фа диез минор, с её «нетемперированным» прообразом темы;
- гениальный миницикл соль минор, один из лучших в ор. 87, с потрясающей, необыкновенно выразительной игрой хроматическими ладами в прелюдии и усталой обречённостью ритма;
- fuga ре бемоль мажор – яростно-отчаянный рывок к раннему стилю, с его мятущейся непредсказуемостью конструкций;
- и fuga фа диез мажор, где увеличенное трезвучие в диагонали фактуры тайный знак превращения (т. 128) и последующее просветление-»опрощение» вертикали словно предсказывает будущий переход в поздний стиль, откуда постепенно уйдёт авторская аккордика – и откроются двери в Вечность...

## ПРИЛОЖЕНИЯ-ТАБЛИЦЫ К ГЛАВЕ 3А

Таблица 1

### БАРОЧНАЯ КОНЦЕРТАНТНОСТЬ ОР. 87

<b>Фуга a-moll</b>	Грань между театральностью голосов—комедиантов и общей барочностью звучания Шостакович соблюдает неукоснительно, лишь время от времени позволяя себе еле заметные движения то в одну, то в другую сторону... С 32-го такта резко меняется гармонический стиль фуги: он становится отчётливо барочным и приобретает ярко драматические ноты. У среднего голоса во второй раз происходит воображаемая переоркестровка: последний звук темы звучит ещё в гротесковом контексте, а уже следующий звук—это мелодическая ступенька в настоящую патетику (т.31). Трагические ноты, прорвавшиеся сквозь фарс— вот драматургический смысл всего, что звучит начиная с 32-го такта... в фуге a-moll Шостакович мало склонен к рефлексии на вышеперечисленные темы. Скорее он готов к обыгрыванию ситуации. Трагические ноты, промелькнув, уступают место забавному фарсу и очередной игре в антифон: в 35-м такте оказывается, что мелодия верхнего голоса перехватывается средним, а сам верхний голос, по своему обыкновению, исчезает (в оркестровой версии так могли бы себя вести деревянные духовые). В гармонии эти полифонические шалости оборачиваются возвращением забавного неслияния голосов (т.т.35-36). Далее этот коротенький эпизод-интермедия вновь уступает место необыкновенно выразительному, насыщенному барочным драматизмом контрапункту (тема в верхнем голосе). Каждый исполнитель этой фуги знает, что именно на этот момент приходится её кульминация. По звучанию этот фрагмент вызывает ассоциации со струнным tutti (то есть— снова инструментальный антифон). Интонации здесь столь по-скрипичному благородны, что, казалось бы, фарсовым карнавальным безобразиям положен конец. Такты с 43-го по 47-й продлевают барочно-патетическую звуковую мысль (тема в нижнем голосе). Однако вертикаль гармонии заметно ужесточается (начиная с т. 45), а трагизм сменяется привычным абсурдом: в кукольном мире не место шекспировским страстям
<b>Прелюдия e-moll</b>	Т.1-тематическое зерно – трёхъярусный контрапункт с суровым длящимся басом, мусоргской серединой и верхним ламентом. Вид русской хоральной прелюдии. Русский протестантизм и связь через него с музыкай немецкой реформации-Пахельбель как один из возможных стилей контрапункта
<b>Фуга e-moll</b>	Т.1-Т в теноре, со скрытым контрапунктом Т прелюдии. Внутренняя рифмованность-соответствие. Звучание экспозиции фуги-пахельбелевско-мусоргское
<b>Фуга D-dur</b>	Т.125-интермедия 6.Внезапная драматизация, барочная секвенция-прорвавшийся сквозь лубочность аффект, внезапное обретение фактурного рисунка своего противоположного смысла
<b>Фуга h-moll</b>	Т.5-Т-2. Т.7-Т в теноре,1 -е удержанное противосложение в басу. Вертикаль сурового пахельбелевского звучания, усиливаемого 2-м сегментом Т
<b>Фуга H-dur</b>	Т.49-Т-эллипсис в интермедии в низком голосе двухголосного контура-высокий такой бас. Здесь Т интермедии упрямо приобретает концертантность, что вновь заставляет вспомнить о раннем стиле полифонической формы



<b>Фуга Fis-dur</b>	Т.6-условно вар.1, Т в теноре, 1-е удержанное противосложение в барионе. Парафраз на фугу ми-мажор II ХТК... Прозрачная строгая вертикаль общебарочно-хорального характера. Т.44- ренессансность звучания. Т.62-63-барочно-баховское голосоведение
<b>Фуга As-dur</b>	Т.11-Т в теноре, 1-е удержанное противосложение в альте, второе удержанное противосложение в сопрано. Удивительно, но в этом проведении-вариации на Т вертикаль пронизается проступившим ликующим светом барокко. Т.15-Т в басу, 1-е удержанное противосложение в теноре, 2-е удержанное противосложение в альте,3-е удержанное противосложение в сопрано. Светлая барочность от четырёхголосия ещё более усиливает своё излучение чуть ли не ХУII вековости - хотя по свидетельству друзей, Шостакович любил музыку с эпохи Просвещения.Однако здесь -Букстехуде...Прозрения в глубину веков полифонического стихийно- диахронного взгляда. Итак, вертикаль-барокко с нечастыми мягкими диссонансами. В ор. 87, этих свободных вариациях на полифоническую конструкцию-недаром Т.Левая говорит о сходстве отдельных разделов фуг (стретты в районе репризы и т.д.-фуга в ор. 87 уже не как призрак, а как данность прокрустова ложа...)
<b>Фуга c-moll</b>	Т.17-Т в басу,1-е удержанное противосложение в сопрано, 2-е удержанное противосложение в теноре, 3-е удержанное противосложение в альте. Ренессансное созвучие-от русской гетерофонии, след истории полифонии
<b>Фуга g-moll</b>	Фуга необычна в ор. 87 стреттностью не только репризы, но и середины, что нетипично для ор. 87. В этой детали-знак того,что эта фуга-не «ученическая» в шостаковическом смысле, как почти все другие, а посвящённая. Из удерживаемых противосложений-только первое, и то далеко не всегда.И сама тема необычна для ор. 87-она претерпевает метаморфозы. Звучание фуги-благородно-барочное,местами-баховское, с прорывающимися русскими нотками; стиль Шостаковича, в вертикали как бы скрытый, проявляется скорее в строении фразы. Т.20-после барочного поворота-Т в теноре, в остальных голосах-комплементарные противосложения. Т.30-после барочного переключения-середины фуги. Стретта. Т.48-барочность звучания. Т.52-Ш.-свет барокко (может, вообще это юношеская фуга?..) Т.101-Ш.барочные-секундовые плетения вертикали в катабазисе. Т.109-интермедия 8 с барочными секундовыми плетениями вертикали в нисхождении; в т.111-112-стилизация барочной импровизации

Таблица 2

**БАСОВЫЕ ПАРТИИ ОР. 87**

(ВЫБОРОЧНО:

С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО НАРРАТИВА ЛИНИИ)

<b>Прелюдия e-moll</b>	Т.1-тематическое зерно-трёхъярусный контрапункт с суровым дрящимся басом, мусоргской серединой и верхним ламенто. Вид русской хоральной прелюдии. Русский протестантизм и связь через него с музыкой немецкой реформации-Пахельбель как один из возможных стилей контрапункта. Фуга ми минор. Т.99-остинато на сегмент Т2 в басу со стенами наверху
<b>Прелюдия D-dur</b>	В т.1-2 сразу проявляется особый линейный колорит ворчащего баса с гуслиями аккордов арпеджиато и наступанием диссонанса на благозвучия-как колор этой прелюдии. С т.60-кода с прозрачной пейзажной аккордикой на выдержанном ре баса
<b>Прелюдия h-moll</b>	Т.48-Ш.-ход в басу
<b>Фуга h-moll</b>	Т.1-Т-1 в октавном удвоении баса. С т.111 в последний момент, так сказать, стреттой на грани, вступает Т-1 в теноре, её Т-2 мы находим после небольшой временной затяжки в т.116, где стреттой вступает полная Т в верхнем голосе, её конец-в т.122.) В басу- долгое си, (в среднем голосе Т-2 в вариантах повторяется остинато вплоть до т.123)
<b>Прелюдия</b>	Т.16-выразительнейший симфонизированный вариант Т в басу под

<b>A-dur</b>	торжественно-звонящие аккорды в верхнем пласте. С т.23-кодовое проведение Т в басу на успокаивающем тонико-доминантовом обороте аккордов верхнего пласта
<b>Фуга A-dur</b>	Т.54-57- линия баса напоминает Т. Кристалличность, небезбальное слово о единородном. Т.62-69(-предыкт к репризе на Т в тональности мажор-тоники, тональная вольность; 1-е удержанное противосложение в альте) бурдон ми большой октавы в басу
<b>Прелюдия fis-moll</b>	С т.30, потом в т.38-39 в нижнем голосе цитата Т 1 первой части 4-й симфонии!.. Фуга фа диэз минор. Т.124-предкодовая Т -первая её половина в значении остинато - в басу на гомофонизированной гетерофонии остальных голосов
<b>Фуга E-dur</b>	Т.59-60- Ш.-ход в нижнем голосе
<b>Прелюдия H-dur</b>	Т.1-главная партийка на волыночном бурдоне басов.Т.10-12-симпатичные альбертиевы басы, очень изящно, эскизно, тонко-и предполагает более реального звучания. Мастерски. В т.20 бемолями скрыт фа диэз минор, то есть тональность побочной темы раздваивается по альтерации.Бурдоны басов комически утверждают-комментируют это раздвоение-факт корреспондирования различных средств выразительности как языковой... Т.47-50- необыкновенно интересный танец Т1 на октавных басах-просто маленький шедевр!
<b>Фуга H-dur</b>	С т.83-предыкт к репризе, катарсическое восстановление си мажора с остинато на сегменте Т с частичным обращением в басу. Оркестрово-регистровое расхождение. Возможно, этот миницикл – эскиз неосуществлённой симфонии. Т.128- кода.А вот здесь интересно. Т в басу. Контрапункт с мотивами из прелюдии в верхнем ярусе. Т.132-кода-контрапункт варианта Т в увеличении в сопрано, гетерофонии альта и варианта Т1 прелюдии в увеличении в басу
<b>Прелюдия gis-moll</b>	Т.72-следующее событие нарратива: Т переходит в верхний голос. Невербальное слово о следствии причины. В нижнем голосе-пророческий октавный распев
<b>Фуга Fis-dur</b>	Т.95-95-Ш.-повтор в басу. Начало трагической кульминации. Т.100-хроматизированная Т в баритоне на бурдоне баса. Т.113-народное будущей колокольности-Т в уменьшении в басу. Т.124-Ш.-трагизм, Т в октаво дублировке у баса. Т.141(-начало условной вар.7-в стиле народной гетерофонии. Новая стретта: сегмент Т в уменьшении в баритоне как конец предыдущего раздела, Т в сопрано как начало следующей «вариации», Т в уменьшении в альте, Т в теноре, Т в уменьшении в баритоне.)В стретту не входит, но примыкает к ней Т в уменьшении в басу в т.146
<b>Прелюдия es-moll</b>	Т.27, 1 доля, Т.28,(2 доля, весь т.29 - Ш.-звучание. И здесь же)- знаменый речитатив в октавных басах
<b>Прелюдия b-moll</b>	С т.18 бас сурово вторит альту. Т.75-77- очень выразительные шестнадцатые в диагональном басу. С т.78-выразительный бас. Как бы возвращение профундо темы- игра музыкальными понятиями. Т.96-восстановленный ми бемоль мажор-зх-ма!- и окончательный уход в профундо баса... Здесь очень выразительный тембр низких звуков
<b>Фуга b-moll</b>	Т.14, с 3 доли баса-Ш.-речитатив с повторами
<b>Фуга As-dur</b>	Т.72-допевание Т в басу
<b>Прелюдия f-moll</b>	Т.1- Т.Т.10-13- вторая неаполитанская в гармонии, -застревающий бас
<b>Прелюдия Es-dur</b>	С т.116-Т2 в профундо-остинато
<b>Фуга c-moll</b>	Т.66-68-распев профундо
<b>Прелюдия g-moll</b>	С т.56-затемнение настроения, интересный ход в басу. Т.62-аффект надежды. Т.64-просветление...С т.67-кода, ворчание линейного баса. Аффект надежды
<b>Прелюдия F-dur</b>	Т.8-Ш.-линия баса
<b>Прелюдия d-</b>	Музыка грозная, как речь пророка. Драматургически подтверждает

<b>moll</b>	свою финальную роль в цикле, а психологически-это сжатые кулаки, поднятые к небу. Сарабанда с резкой вертикалью и намёком на пас-сакальную могучесть октавного баса .С т.31-2-й раздел на будущей Т фуги.Былина бородино-римско-корсаково звучащая. И здорово. Так их, дядя Мить... Т.65-Т будущей фуги в октавных басах и контрапункт с продолженной линией Ш.-повторов. .70-76-в басах продолжено оstinato на будущую Т фуги
<b>Фуга d-moll</b>	Т.197-героика в басах. т.208-211- Т в верхнем ярусе. Трагическая колокольная предыктовость, унисонность октав на колокольном бурдоне баса, грандиозная кульминация - и в т.219 - грозно ревущая реприза фуги с контрапунктом обеих тем... Т.256- Т1 в фригийском соль с едва уловимыми испанизмами, в гетерофонии басов с былинным подголоском среднего пласта.(Материал Т2 сначала - как продолженная линия, а потом в горизонтально-подвижном контрапункте с опозданием к Т1). С т.262-громогласная колокольная кода-остинато маэстозо на надрывном шостаковическом мажоре над побеждёнными. Т1 в октавных басах, Т2 в верхнем пласте

Таблица 3

**БАХИЗМЫ**

<b>Фуга e-moll</b>	Т.76,78-бахизм(кульминация). Т.91-бахизм
<b>Прелюдия D-dur</b>	Т.53-бахизм, драматизация. Фуга ре мажор. Т.25-бахизм
<b>Фуга D-dur</b>	Т.68-70-интересная секвенция со скрытыми фактурой бахизмами
<b>Прелюдия A-dur</b>	Прелюдия с изначально бахическим тезисом в т.1-2 на бурдоне баса и со скрытой полифонией в юбилейной верхней изящно-баховского голоса. Сразу-контрапункт стилей: Бах, его «призрак» - в верхнем ярусе, бурдон профундо сомопознания-внизу. Вот это-истинный Шостакович с разностилевыми пластами линий голосов. Т.17-изумительное Ш.-бахическое хроматизированное ламенто с мета-морфичностью обоих пластов
<b>Прелюдия cis-moll</b>	Неоклассицистское квази. Быстрый темп, исключаяющий мечтательность и темпо рубато, вроде бы изначально заложенное в медленном варианте текста.То ли- для клавиесина, то ли-для гитары...Условная Бах - Испания.. Коротковатые для Баха линии антифона для имитации... Т. 1-6 и далее- бахообразные переключки голосов в контуре
<b>Фуга cis-moll</b>	Т.22-25 (-мягкие Ш.-звучания, очень тонкие). Вертикаль пока совершенно мирная, консонантно-диатоническая, тонко-баховская. Т.25-интермедия 2 с выключенным сопрано, которое включается в т.33 с 1-м противосложением, а не с темой-некоторое отхождение от норм баховской фуги. т.62-69-кажется,тонально-модулирующий фрагмент с прибавлением к двухголосию третьего голоса.Баховски-прозрачное звучание контрапункта. Т.93-начало трагического кульминирования. Вот как он здесь отделяет баховский до диз минор от авторского ре минора. Т.158-интермедия 9, понижающая, очень красивая, бахиански-вила-лобосовская, объёмная.(на материале интермедии 1)
<b>Прелюдия H-dur</b>	Т.5-8-шуточные детские бахизмы в секвенции -переключке
<b>Фуга H-dur</b>	Т.8-Т в теноре, 1-е удержанное противосложение в сопрано.Очень симпатичный игровой материал баховского типа, прекрасно ложится под пальцы. Т.19-Ш.-звучание в бахообразном движении
<b>Фуга Fis-dur</b>	Т.62-63-барочно-баховское голосоведение
<b>Фуга es-moll</b>	Т.185,190-бахизм, убежище от кошмара бессмыслицы в Бахе
<b>Фуга b-moll</b>	Т.1-4-Т в сопрано, тихий деревянно-духовой наигрыш с импровизациями-фигурациями. Речитативность в наигрыше.Необычно для

	фуги. Призрак антифона в имитации, дудочки-рожки, перекликающие друг друга с поля... Души, перекликающие друг друга из профундо-таково здесь невербальное слово. Контрапункт с тишиной и антифон с профундо. Бахизмы-и народно-переменный размер. (Начавшаяся fuga, которая началась-невербальное слово о конечном сбывшемся пророчестве. Линейно-стилевая мозаика). Т.3-бахизмы. Звучание. Т.60-интермедия 5 с бахизмами в басу, в альте и сопрано в т.61. Эти бахизмы придают что-то мистическое своему контрапункту с неторопливым наигрышем
<b>Фуга As-dur</b>	Т.5-Т в альте, 1-е удержанное противосложение сопрано, с фольклоризмами-бахизмами. Т.9-интермедия 1-очаровательное говорливое двухголосие с шестнадцатым, также погружающими в прелестное бахообразие. Как очаровательно всё ложится под пальцы! Т.31-32-бахизмы и яркая русскость. Проснувшаяся колокольность. Прелюдиями бемоль мажор. Т.61-62-бахизм
<b>Фуга Es-dur</b>	В т.9-10-бахизмы. в т.15-16-бахизмы
<b>Фуга g-moll</b>	Гениальный миницикл (прелюдия и фуга), истинное приношение Баху- и от него же принятое общение. С.155-158, четырёхголосная, 128 тактов. Необычная в ор. 87 стреттностью не только репризы, но и середины, что нетипично для ор. 87. В этой детали-знак того, что эта фуга-не «ученическая» в шостаковическом смысле, как почти все другие, а посвящённая. Из удерживаемых противосложений-только первое, и то далеко не всегда. И сама тема необычна для ор. 87-она претерпевает метаморфозы. Звучание фуги - благородно-барочное, местами - баховское, с прорывающимися русскими нотками; стиль Шостаковича, в вертикали как бы скрытый, проявляется скорее в строении фразы. Т.113-баховская каденция. Т.123-бахизм.
<b>Прелюдия F-dur</b>	Т.1- Т1; имитация звука фа по регистрам. Признак оркестрового эскиза. Контрапункт линии баса и верхнего яруса. К концу такта проявляется средний голос как необычайно выразительный. По фактуре эта прелюдия близка разномелодике хоральных прелюдий Баха

## БУРДОНЫ

Таблица 4

<b>Фуга D-dur</b>	Т.139- двухголосная имитация 2-го сегмента Т на бурдоне альты... Ожидание некоего изменения, приоткрытия двери... невербальное слово о преддверии позднего стиля
<b>Прелюдия A-dur</b>	С.41-42, 28 тактов, с изначально бахическим тезисом в т.1-2 на бурдоне баса и со скрытой полифонией в юбилейной верхней изящно-баховского голоса. Сразу-контрапункт стилей: Бах, его призрак-вверх, бурдон профундо сомопознания-внизу. Вот это-настоящий Шостакович с разностилевыми пластинами линий голосов. В т.3-приятная шостаковическая ворчливая терпкость в двойном контрапункте пластово-фактурный автограф. В т.4-верхний голос-как в т.1, а в бурдоне баса-уже фа дизь. Поливременная гармония. Т.4-6-интересная медитация верхнего голоса на Т- на бурдоне нижнего. Т. 9-10-замечательная линейная Ш.-модуляция в верхнем голосе на бурдоне баса. Мелькают пониженные ступени. Вот это нарратив! Т.13-15 - потрясающая хроматическая медитация на Т в верхнем голосе -на бурдоне баса. Драматургия! Равновесие между заданно остинатностью темы и её импровизационным противовесом в линейной импровизации
<b>Фуга A-dur</b>	Т.62-69 (-предыкт к репризе на Т в тональности ля мажор-тонике, тональная вольность; 1-е удержанное противосложение в альте.) бурдон ми большой октавы в басу. В т.20 бемольями скрыт фа дизь минор, то есть тональность побочной темы раздваивается по альтерации. Бурдоны басов комически утверждают-комментируют это раздвоение - факт корреспондирования различных средств выразительности как языковой
<b>Прелюдия H-dur</b>	Т.1- миниатюрная «главная партия» на волеыночном бурдоне басов



<b>Фуга gis-moll</b>	Т.73-интермедия 7 на причетах сегмента Т в альте. Трагизм. Т.77- сопрано как бы театрализованно «умирает» в фактуре, изоляда из неё. Т в альте de profundo, призрак 1-го удержанного противосложения в теноре на бурдоне баса, который как бы-profundo. Полилог – несколько искусственный - средств выразительности
<b>Фуга Fis-dur</b>	Т.95-95-(Ш.-повтор в басу. Начало трагической кульминации.)Т.100-хроматизированная Т в баритоне на бурдоне баса.
<b>Прелюдия As-dur</b>	Т.56-58-монологический переход-связка к репризе на бурдоне верхнего звука. Передаётся состояние затаённой боли
<b>Фуга f-moll</b>	Т.169-страстно звучащая стретта (очень выразительный момент):на бурдоне баса Т в альте, следом в теноре со смещением доли, затем-в сопрано
<b>Фуга f-moll</b>	Т.208-211- в верхнем ярусе. Трагическая колокольная преддытковость, унисонность октав на колокольном бурдоне баса, грандиозная кульминация - и в т.219 - грозно ревущая реприза фуги с контрапунктом обеих тем

Таблица 5

**БЫЛИННОСТЬ**

<b>Прелюдия G-dur</b>	С.16-17, 48 т. Былинный антифон. Мистические-чуть-чуть искусственные-колокола. Но-искусственность букв написания, а не образа
<b>Фуга e-moll</b>	Т.79-Т2 в сопрано, первое удержанное противосложение в басу, выразительный гетерофонический былинный голос в среднем ярусе
<b>Фуга D-dur</b>	Т.40 - Т в басу, 1-е удержанное противосложение в альте, 2-е удержанное противосложение в сопрано.Былинная окраска этой темы-проведения
<b>Фуга h-moll</b>	С.36-40, четырёхголосная, 131 такт. Как и прелюдия, она былинно сурова и интересна по звучанию
<b>Прелюдия E-dur</b>	Т.46- Т 1 в трёхдольной былинности
<b>Фуга As-dur</b>	Т.29 -переход в дизезную сферу, что связано всегда с изменением аффекта в ор. 87 и не только там. Интермедия 3 с основным чудесным интермедийным материалом в верхних голосах; в теноре -интересная «эллипсообразная» (в нашем значении слова) тема наподобие былинной. Т.37-Т в басу, 1-е удержанное противосложение в верхнем голосе, 2-е удержанное противосложение в среднем голосе. Суровое по среднему регистру звучание, очень былинно и симпатично, светло,колокольно. Как бы проведения Т-переклички колоколов разной величины. Т.41-интермедия 4, былинный в дорийском ре и низком регистре вариант в перевороте интермедии 1, см.т.9-10
<b>Фуга f-moll</b>	В т.45 в теноре, кажется (бас выключается), рождается былинный мотив,-значимый контрапунктический голос, как бывает и в ор. 87, и в оркестровой музыке. Этот былинный контрапункт длится (есть смысл выделять его в басу) вплоть до т.55, где начинается середина фуги. Т.107-былинная Т в басу,1-е удержанное противосложение в верхнем голосе, 2-е удержанное противосложение в среднем голосе
<b>Прелюдия c-moll</b>	С.139-140,59 т. Т.1Т 1 с суровыми былинными дублировками
<b>Фуга c-moll</b>	Т.56-былинно-суровая Т в среднем голосе, (1-е удержанное противосложение в верхнем голосе, 2-е удержанное противосложение в нижнем голосе. Стилевая вариационность)
<b>Фуга d-moll</b>	Т.1-Тв басу, былинного типа. Т.51 -интермедия 3.С т.54-интересный момент контрапункта. В сопрано проводится почти что тема в её симфонизированном ходе, в теноре-выразительный интермедийный материал из интермедии 1, см.т.14-15.В определённом смысле это вид

	<p>полифонического эллипсиса - тему фуги здесь не ожидали, а она возникла в варианте. Контрапункт интермедии и проведения темы. Звучание в вертикали - былинное. Т.61- середина фуги на Т1. Т в сопрано в былинном миксолидийском фа. т.208-211- Мерцание мажоро-минора, отчаянный мажор, и вместе- былинная модальная светлая вертикаль-пророк. Т.256- Т1 в фригийском соль с едва уловимыми испанизмами, в гетерофонии басов с былинным подголоском среднего пласта.(Материал Т2 сначала-как продолженная линия, а потом в горизонтально-подвижном контрапункте с опозданием к Т1 вступает в т.?) Т.264- Т1 вверху,Т2 в середине,ре-внизу. Полистилистика пластов-страдания Т2 и былинности Т1контрапункт гармоний (Ю.Холопов). Т.270-канон в малую дециму на Т1 по краям регистров,Т2 в середине фактуры. Заметим, что гармонически после симфонизированной аккордики эта стретта звучит конструктивно-тяжеловато</p>
--	--

Таблица 6

**ВИДЫ ФУГ ОР. 87**

(описания дублируются по тематической необходимости)

**ФУГА-НАРРАТИВ**

<b>Фуга C-dur</b>	Т.40-середина фуги.Фольклорная драматизация.Черты вариационного нарратива. Т в теноре во фригийском ми. Т.48-Т в басу в локрийском си.Напряжённая фольклорность. Т. 58- Т в сопрано в эолийском ля.Тихий трагизм. Т.66-Т в альте в дорийском ре
<b>Фуга D-dur (*)</b>	Т.52-Т в альте в ре мажоре - фуга рондо? (1-е удержанное противосложение в сопрано). При вступлении проведения возникло ощущение мнимой перепутанности голосов а счёт сохранения пульсации восьмых на близкой высоте-признак оркестрового эскиза.Т.59-Т в басу, 1-е удержанное противосложение в альте, 2-е удержанное противосложение в сопрано.Нарядно-колокольные нотки с сохраняющейся точечной остродиссонантностью - фуга-нарратив
<b>Фуга h-moll (*)</b>	
<b>Прелюдия A-dur, так же проявляющая описываемые свойства (нарративность как черта этого инвенционного контрапункта)</b>	Т.6 с Т-юбилеями в нижнем голосе звучит за счёт интересной аккордики верхнего пласта очень по-шостаковически.В т.7-замечательно развивающийся нарратив аккордики верхнего пласта. Т.8-9-Т в верхнем голосе в доминантовом ми мажоре-след сонатности. Т. 9-10-замечательная линейная Ш.-модуляция в верхнем голосе на бурдоне баса. Мелькают пониженные ступени.Вот это нарратив! Т.13-15-потрясающая хроматическая медитация на Т в верхнем голосе -на бурдоне баса. Равновесие между заданно остинатностью темы и её импровизационным противове-сом в линейной импровизации
<b>Фуга cis-moll</b>	Т.33-середина фуги. Более экспрессивное, печальное настроение с усиливающейся скрипичной подобностью вертикали опять же по аффекту. Т.70- ми мажорная Т в сопрано, 1-е удержанное противосложение в альте, 2-е удержанное противосложение в теноре. С т.83-продолжение интермедии 5(а) с бемольной тональной модуляцией. Т.85-87 внезапное продолжительное автографическое Ш.-звучание. Как будто бы Шостакович снял маску и заговорил своим голосом. Некоторое подобие гармонических событий фуги фа дизь мажор ор. 87 (к вопросу о общей связности цикла ор. 87). Т.93-начало трагического кульминирования. Вот как он здесь отделяет баховский до дизь минор от авторского ре минора. Т.108-Т.в сопрано, начавшаяся с пустотной вертикали, что здесь как раз очень выразительно звучит,1-е удержанное противосложение в теноре, 2-е удержанное противосложение в альте. Получается, что в этой



	<p>фуге имеется, как в фа диз мажорной, гармонические вариационные фазы: баховская, фольклорная, казаческая, шостаковичская, колокольная... С т.135-следующая, колокольная-трагическая в высоком регистре стретта с красивой вертикалью.Т в оstinato - линейном схождении- ответе самой себе в доминанте в теноре (корреспондирование средств выразительности; ассоциация-колокол-остинато и передача образа от вертикали в горизонтальную линию) и следом в альте. С т. Т.147-Т в басу, 1-е удержанное противосложение в альте, 2-е удержанное противосложение в теноре.В среднем голосе интермедии-Ш.-мусоргизмы, которые с т.143 передаются в сопрано-очень выразительно</p>
<b>Фуга es-moll</b>	<p>С т.98-диззные знаки сменяют бемольные-превращение, аналогично появлению увеличенного тревучия, которого здесь нет... Семантическая взаимозаменяемость средств выразительности (черты нарратива в фуге-контрапункте)</p>
<b>Фуга Des-dur</b>	См. раздел «полифонические приёмы»
<b>Фуга c-moll</b>	Фуга с чертами нарратива, см. в разделе Фуга- контрапункт
<b>Фуга B-dur</b>	Фуга с чертами нарратива, см. в разделе Фуга-контрапункт
<b>Фуга F-dur (*)</b>	Т.73-фольклорная драматизация. Признак нарративной фуги. Т.83-успокоение в нарративе. Т.92-необычные Ш.-хроматизмы в повторах и раскачке. Т.97- предрепризная симфонизация
<b>Фуга d-moll</b>	<p>С.168-175, четырёхголосная, на две темы с отдельной экспозицией.</p> <p>Самая мусоргинская и тем привлекательная для исполнителей.В т.44-неожиданный сброс сопрано октавой ниже. Возможно, оркестровый набросок, если вспомнить футуроцитату из конца фуги. Т.44- Т в теноре во фригийском ля,как в т. 1-е удержанное противосложение в сопрано, 2-е удержанное противосложение в альте. Вертикаль более жёсткая с отыгрыванием архаики. Т.51-интермедия 3.С т.54-интересный момент контрапункта. В сопрано проводится почти что тема в её симфонизированном ходе, в теноре-выразительный интермедийный материал из интермедии 1, см.т.14-15.В определённом смысле это вид полифонического эллипсиса-тему фуги здесь не ожидали, а она возникла в варианте. Контрапункт интермедии и проведения темы. Звучание в вертикали-былинное. Т.67-тональный ответ в теноре.1-е удержанное противосложение в сопрано, 2-е удержанное противосложение в альте.Колокольное звучание.Стилевая вариантность. Т.100-переклечение в диззность.Каденция -заключительная партия . Т.112-экспозиция Т2 в сопрано в контрапункте с альтом с линией укрупнённого анабазиса по винту-продолжающийся вариант «Батюшки» в укрупнении. Мусоргизмы. Ламенто. Т.135-симфонизация.Мусоргизация. Душераздирающие гармонии. Фактура дефигурируется. Т2 в басу, остальные голоса собираются в гармонизованное первое удержанное противосложение -2. Темп убыстряется, что усиливает симфонизацию.Т.Солирование-плач верхнего пласта.</p> <p>141-Ш.-кадансирование.Второй раздел фуги с Т2-это в пределе один огромный полифонизированный каданс с мерной плачевой метроритмикой. Т.168- вариант Т2 в басу, первое удержанное противосложение -2 в аккордике верхних голосов. Фортиссимо. Стиль вертикали-щемящая кадансовая Ш.-консонантность. Т.175-Т2 вверху, первое удержанное противосложение -2 -внизу. Стиль-колокольная просветлённость. Стилевая вариационность упрямо говорит об оркестровке. Т.181-новая волна фортиссимо. Т2 наверху, первое удержанное противосложение -2 в гетерофонии верхних голосов.Кадансовость и мусоргизмы. Т.185-Т2 вверху, первое удержанное противосложение -2 в гетерофонии внизу. т.208-211- Т (?)» в верхнем ярусе. Трагическая колокольная предрытоность, уни-</p>

сонность октав на колокольном бурдоне баса, грандиозная кульминация - и в т.219 - грозно ревущая реприза фуги с контрапунктом обеих тем. Шостаковичский вариант великанской фуги и великанской стретты. Т.232- интермедия три-восемь, симфонизация предыдущей фактуры. Мелодия верхов тематически выразительна. Т.236-Т1 в верхнем голосе, Т2-в среднем. А в басу- линейный катарсический синтез-разрядка-семантически значимая, говорящая

Тема на второстепенном материале. Он произрос из противосложений и интермедий, потом одногласно звучал в т.108-109 в связке двух разнотемных разделов фуги, а сейчас-громоподобно проявился как кантус фирмус в басу. Стало быть, невербальное слово о гигантском, которое кажется на расстоянии крошечным -как звезда или бездна. Вертикаль подкрепляет семантику-здесь просветление сказовости -Ш.-вот так-то... Т.264- Т1 вверху, Т2 в середине, ре-внизу. Полистилистика пластов-страдания Т2 и былинности Т1контрапункт гармоний (Ю. Холопов)

**ФУГА-КОНТРАПУНКТ**

<b>Фуга es-moll</b>	Фугу хорошо распеть в классе хорового сольфеджио или полифонии: образцово-консонантная, ну с самой малостью шостаковической нотки. Однако же тут стиль и лад простирает в быстром проигрыше, как и в соль диез минорной фуге цикла.... Т.71-Т в верхнем голосе, 1-е удержанное противосложение-в среднем голосе, 2-е удержанное противосложение-в нижнем голосе. Вертикаль по-прежнему консонантная. С т.98-диезные знаки сменяют бемольные-превращение, аналогично появлению увеличенного тревучия, которого здесь нет... Семантическая взаимозаменяемость средств выразительности (черты нарратива)
<b>Фуга f-moll</b>	Фольклорная, диатоническая, с неопределёнными границами, тема. Спокойная, консонантно-мягкодиссонантная вертикаль, которая ближе к репризе несколько драматизируется. Фуга-контрапункт . В т.45 в теноре, кажется (бас выключается), рождается быллинный мотив, -значимый контрапунктический голос, как бывает и в ор. 87, и в оркестровой музыке. Этот быллинный контрапункт длится (есть смысл выделять его в басу) вплоть до т.55, где начинается середина фуги. Т.107-былинная Т в басу, 1-е удержанное противосложение в верхнем голосе, 2-е удержанное противосложение в среднем голосе. Т.140-реприза фуги. Стретта: Т в басу и следом в верхнем голосе двухголосия. Известная конструктивность звучания, но не до того, чтобы по классификации её в микст помещать.... Т.150-интермедия 6. С т.158-четырёхголосная стретта-тенор-бас-альт-сопрано. Т.169-страстно звучащая стретта (прекрасно звучит):на бурдоне баса Т в альте, следом в теноре со смещением доли, затем-в сопрано
<b>Фуга c-moll</b>	Фуга на Т1 прелюдии-признак линейной формы. Гайдновски спокойный замечательный контрапункт, где все стилиевые вставки органичны, а стретты в репризе звучат очень музыкально. Т.40-новый, верхне-светлый и очень красивый раздел фуги. Т.54-резкая стилиевая смена вертикали, Ш.-аккордика. М.б., черты нарратива? Т.56-былинно-суровая Т в среднем голосе, 1-е удержанное противосложение в верхнем голосе, 2-е удержанное противосложение в нижнем голосе. Стилиевая вариационность

**ФУГА-КОНСТРУКТ**

<b>Фуга G-dur</b>	Техничная, на оригинальной теме с пробегами, виртуозная. Конструктивность, демонстративная мерность метроритма здесь-не враждебна по образу и органична по стилю
<b>Фуга E-dur</b>	В целом - конструкт-инвенция, с интересно звучащими проведениями Т в обращении, но и с некоторыми явно «всего лишь техническими и не более того» моментами. . Т.19-малоинтересный унисон вертикали - издержки конструкта как ограничителя техники. Т.29-неинтересный унисон вертикали. Т.31-красиво. Т.33-34-повторно-эффект малоголосия, как в т. 14. Т.37-интермедия 4 с секвенциями. Т.39-малоинтересный унисон вертикали. Т.42-43 - малоинтересный в отношении красоты формы переход к репризе. Стретта. В т.44-малоинтересный диссонанс вертикали. Т.46-стретта. . Т.56-неудачное начало. Стретта
<b>Фуга B-dur (*)</b>	Жанр быстрого трёхдольного походного марша. Опять нарочитая квадратность, как бы исключая своей дискретностью форму фуги; но-фуга существует. Т.178-179-Ш.-тема насилия. Буквальное невербальное слово о насилии упрощения. В этой фуге-гармоническая драматургия.Т.180-11-Ш.-пародийность «маленького человечка» в ничтожном состоянии. Черты нарратива, но не «легковесные», а высокие
<b>Фуга g-moll</b>	Необычная в ор. 87 стреттностью не только репризы, но и середины,

(*)	<p>что нетипично для ор. 87. В этой детали-знак того, что эта fuga-не «ученическая» в шостаковическом смысле, как почти все другие, а посвящённая. Из удерживаемых противосложений-только первое, и то далеко не всегда. И сама тема необычна для ор. 87-она претерпевает метаморфозы. Звучание fugи - благородно-барочное, местами - баховское, с прорывающимися русскими нотками; стиль Шостаковича, в вертикали как бы скрытый, проявляется скорее в строении фразы. Т.20-после барочного поворота-Т в теноре, в остальных голосах-комплементарные противосложения. Т.30-после барочного переключения-середина fugи. Стретта. Т в басу, следом в альте. В сопрано темоподобный, имитационно, как бы в стретте, подголосок. Т.35-стретта. Т в теноре, следом в альте, у сопрано -вновь подголосок (или подразумевалось, что голоса были оркестрово-эскизно размножены, и расклад по голосам в прошлом проведении был несколько иной). Т.39-интермедия 3, с усилением бемольности, пассионно-секвенционная. (далее -выборочно) Т.44-свет мистики. Стретта. Т в басу и следом в теноре. Т.49- Ш.-ре бемоль мажор, стретта. Т в сопрано, следом в теноре -и затем в альте. Т.52-Ш.-свет барокко (может быть, это юношеская fuga?..) Т.63-катарсическое восстановление Т в полном объёме (в значительности невербального слова; это получалось у Шостаковича помимо воли; например, в миницикле ми минор ор. 87 этого не случилось, хотя вся аккордика и патетика к этому располагала...). Т.68-просветление, Т в нижнем голосе.Т.72-интермедия 5, катабазис с мягкими секундовыми плетениями вертикали; здесь они встречаются неоднократно, и, кажется, зародились ещё в прелюдии, в её хроматизмах..... (далее см. подробности в описании, единичных приёмах, барокко, метаморфозах)</p>
-----	--

**ФУГА-КРИСТАЛЛ**

<b>Фуга A-dur</b>	Фуга, на тему детского пионерского горна. Цветок? Кристалл? Т.1-4-Т в сопрано . Т.5-Т в альте, 1-е удержанное противосложение в сопрано. Т.9-интермедия 1.Т.противосложение и интермедии весьма однородны друг с другом. Поэтому-фуга кристалл, поворачивающий разными гранями аккорд... В данном случае это-трезвучия. Т.11-Т в басу... Т.33- Т в нижнем голосе - здесь альт- в ля мажоре-фуга-рондо?
<b>Фуга H-dur</b>	Т.1-7-Т в сопрано с отчётливыми мотивами прелюдии. Мотивная мозаика полифонически-синтетически -собирательного в линию генезиса. Т.1-вариант в обращении т.1-2 прелюдии, её главной темы.Т.2-вариант т.3 прелюдии, её главной темы.Т.3-7-игриво-паузированный вариант катабазиса главной темы прелюдии-как бы на цыпочках -крадучись - вприпрыжку-шепотком... Т.7-вариант начальных тактов главной темы прелюдии. То есть-вариантный троекратный мотивный повтор. Тема-кристалл, вращающийся в показе-повторе граней. В т.69-Т-эллипсис интермедии в басу. Катарсис в фа диез миноре-(выдерживается тональный план прелюдии, где также си мажору главной темы противопоставляется минорная доминанта)
<b>Фуга Es-dur</b>	Парафраз метроритмики то ли на шопеновскую, то ли на скрябинскую прелюдию на пять четвертей. Свободнотональная конструкция.Гениальная фуга.Бешено меняются воображаемые аккорды-лады по несколько раз в такт. Комплементарно-имитационная ткань везде, в том числе и в интермедиях. Подробнее см. в описании, ладовых двоениях, тональных выражах и ладах. Т.55- ми бемоль минор, ре бемоль мажор. Т.56-ре бемоль мажор, ля бемоль минор, Ш.-двойное соскальзывание. Итак, Ш.-характерности проступают здесь опять ближе к последнему разделу фуги. Она так концентрированно напоена Ш.-аккордикой, что её различаешь более в репризе, области большего тонального разрежения.Фугированная конструкция здесь впрямую служит проявлению кристалла фуги. Чуть ли не в каждом такте кристаллически крутится аккордика. Уж это по смыслу никак не Бах, а ближе Мусоргскому, Рахманинову

**ФУГА-ЦВЕТOK**

<b>Фуга A-dur</b> (* )	Фуга на тему детского пионерского горна. Цветок? Кристалл?
<b>Фуга fis-moll</b>	Образ четвертитонового строя, Армянские мотивы Двоение лада фа диез минор и ре мажор со второй низкой ступенью. Симфонизированное фугированное адажио со странно-несчастно-устрашающим образом-словно некий одинокий жалобный зверь ворочается в норе... Фольклорно-восточная сложная ладовая стилизация. Т.21-27-двоение соль.Т.28-фа диез-ре. Медленно поворачивается кристалл двутональности. Философия слуха Шостаковича: в ранние годы-поворот кристалла фуги, в зрелые-кристалла тональности
<b>Прелюдия Fis-dur, так же проявляющая свойства, описываемые в этой таблице</b>	Цветочная драматургия раскрытия: в прелюдии-пружины начального мотива, в фуге-смены гармонических министилей в условных свободных вариациях фуги
<b>Фуга Fis-dur</b>	Фуга-цветок с полифоническим нарративом, разворачивающимся в некоем подобию свободных вариаций. Диалогизирующие гармонические стили.Т.39-середина фуги с выключенным басом и ещё каким-то голосом, кажется, сопрано. Условное трёхголосие со скрытым

	<p>подразумеванием оркестровки. (выяснится), и - вар.2 с активизацией гармонической действенной семантики. Т.67-очень красивое по своему звучанию. Отсюда же - условная вар.3, (с активизацией автографов-Ш.-аккордики). С т.78-условная вар.4, возможно кульминационная. «Бекарная». Т.85-условная вар.5 «бемольная», со спуском вниз-корреспондирование регистров со знаками альтерации. Т.95-95-Ш.-повтор в басу. Начало трагической кульминации. Т.100-хроматизированная Т в баритоне на бурдоне баса. Т.108-реприза фуги. Восстановление пятиголосия. Условная вар.6-хорально-колокольная, сначала -просто хоральная.Т в гетерофонии верхних голосов без удержанных противосложений. Т.141-начало условной вар.7-в стиле народной гетерофонии. Новая стретта: сегмент Т в уменьшении в баритоне как конец предыдущего раздела, Т в сопрано как начало следующей «вариации», Т в уменьшении в альте, Т в теноре, Т в уменьшении в баритоне.В стретту не входит, но примыкает к ней Т в уменьшении в басу в т.146. Т.161-162-164, последние в фуге- намёк на некое крещ-движение -символ сворачивания цветка фуги</p>
--	--

### ФУГА-МИКСТ

<p><b>Фуга a-moll</b></p>	<p>Черты нарратива. Перед нами-- пример слияния полифонического театра Шостаковича со строгой, по образцам Баха, фугой-композицией. Т. Левая говорит о “ моменте лукавого” заигрывания “ с классической моделью, типичном для Шостаковича”. В этом, если угодно, полифоническом нарративе есть своя драматургия, своё ролевое поведение каждого из голосов... Фуга a-moll открывается проведением темы в нижнем голосе и построена на мотиве баховского типа: восходящая фигура из двух шестнадцатых и восьмой, которая затем как бы окружается широкими скачками наподобие маятника (см. тему фуги). Немедленно завязывается крайне конфликтный диалог стилей Баха и Шостаковича. Этот диалог ведётся на уровне мотивной символики обоих мастеров, которая, при внешнем сходстве, разительно контрастна. У Баха фигура такого типа связана с образами “бега времени”:наиболее точны были бы слова “быстротечность”, “круговорот”, “неизменность”. У Шостаковича мотив такого рисунка всегда сопутствует иному, совершенно особому и как раз абсолютно “ антивременному” состоянию воображаемого персонажа. Словесно мы бы определили это состояние как « неведение» (см.многочисленные примеры из 4-й симфонии, оперы... В этом диалоге стилей скрыт драматический смысл. С одной стороны, “баховская” тема фуги Шостаковича энергична и заряжена барочным светом. Но в то же самое время этот мотив представляет собой, пользуясь музыкаловедским словарём, ядро (т.т.1-2) без развёртывания. Вместо развёртывания—секвенция, контурный повтор (т.т.3-4), то есть такие приёмы, которые заранее лишают тему природно присущей ей активности</p>
<p><b>Фуга e-moll</b></p>	<p>Концентрированные проведения Т2 и обилие интермедий в фуге. Черты нарратива</p>
<p><b>Фуга H-dur</b></p>	<p>Фуга с чертами кристалла.Т.1-7-Т в сопрано с отчётливыми мотивами прелюдии. Мотивная мозаика полифонически-синтетически -собираательного в линию генезиса. Т.1-вариант в обращении т.1-2 прелюдии, её главной темы.Т.2-вариант т.3 прелюдии, её главной темы.Т.3-7-игриво-паузированный вариант катабазиса главной темы прелюдии-как бы на цыпочках -крадучись -вприпрыжку-шепотком...Т.7-вариант начальных тактов главной темы прелюдии. То есть-вариантный троекратный</p>



	<p>мотивный повтор. Тема-кристалл, вращающийся в показе-повторе граней. В т.69-Т-эллипсис интермедии в басу. Катарсис в фа диез миноре-(выдерживается тональный план прелюдии, где также си мажору главной темы противопоставлялась минорная доминанта). Т.90-реприза фуги. Стретта Т в басу, сопрано в т.91 и альте в т.93; признаться, эта стретта весьма схематична. Т.97- стретта : Т в басу и альте. Неровный такт: сначала-Ш.-ход, затем-пустотка в т.98.Т.100- несколько неуклюжий гармонический ход.Т. 101-мензуральный канон в ми мажоре с Т в увеличении в басу и Т в альте. В т.106 сюда присоединяется Т в сопрано. Длится Т в увеличении в басу. Увы, ощущение таково, что все построения здесь - для глаза. На Т вступает в т.109 Т в альте тоже в ми мажоре и в т.112 Т в сопрано, затем в т. 114 Т в альте. Т.110-откровенная гармоническая грязь.В т.111-114 допевании Т в увеличении в басу звучит нехорошо. Т.117- формально прикреплённая Т в гетерофонной дублировке Т альта -и дублирующего голоса сопрано. С т.119- не слишком искусные ходы четвертями в басу</p>
<p><b>Фуга gis-moll</b></p>	<p>Фуга между кристаллом и конструктом.Т. 1-5-фольклорная Т у альта с фокусом-русская протяжная в стремительном темпе. Совпадение начального и конечного мотивов. Вдобавок ещё и середина такова же! Мотивный перлетуум мобиле, блестящие реализуемый в исполнении Рихтером.Философия линейарки здесь: неизменный элемент-мотив отточивает изменяющийся путь линии. Получается очень любопытная философско-полифоническая картинка: изнутри имитационной фактуры-формы, которая здесь фигурирует как данность, а не как результат (очень редко у Шостаковича и всегда с причиной) фактура-форма становится не движком мысли, а статикой. Для Шостаковича такая ситуация парадоксальна по изначальному импульсу. Импульсом в этом случае по логике будет не фугированная форма, а- мелодические модуляции внутри темы, а форма фуги будет не динамизировать, а тормозить, что и происходило бы, будь Шостакович мастером иного класса. Об этом противоречии В.Задерацкий пишет в своей книги. Его мысль такова, что нормативное тональное движение классической фуги становится той условностью, которая иногда (не всегда) притормаживает движение в фуге. А мы скажем здесь:на помощь имитационности приходит подпора концертантности как спутник полифонической формы... Контраст между видимым (тема протяжной-и непротяжный темп). Сама тема предполагает, что и осуществляется, подголосочность в имитационности. Это и есть изюминка этой пьесы в обличье фуги; Рихтер играет её гениально. Имитационность здесь сознательно плюсуется Шостаковичем как некая условность</p>
<p><b>Фуга b-moll</b></p>	<p>Т.1-4-Т в сопрано, тихий деревянно-духовой наигрыш с импровизациями-фигурациями. Речитативность в наигрыше.Необычно для фуги. Призрак антифона в имитации, дудочки-рожки, перекликающие друг друга с поля...Души, перекликающие друг друга из профундо-таково здесь невербальное слово? Контрапункт с тишиной и антифон с профундо.. Бахизмы-и народно-переменный размер. Неначавшаяся фуга, которая началась невербальное слово о конечно сбывшемся пророчестве. Линейарно-стилевая мозаика. Т.20-середина фуги. Т в нижнем голосе, 1-е удержанное противосложение в верхнем голосе, 2-е удержанное противосложение в среднем голосе. Возможно, это как раз тот самый случай, о котором говорил В.Задерацкий:формально-фугированное, ярко техническое проведение. Шостакович как полифонист способен значительно на большее. Впрочем, в повествовании это влетает в общую</p>

	<p>канву. Т.24- Т в верхнем голосе двухголосия (в сопрано). В нижнем голосе двухголосия-1-е удержанное противосложение. Такое же формализованное проведение. Т.28- интермедия 3. Диатоническое головатое двухголосие. Оно статичнее, чем экспозиция. В т.32 Т вторгается в контрапункт «безобразной» пустотной квинтой. Скучноватое проведение темы, к сожалению, оттеняет неровность этой фуги по исполнению. Т.36-связка в один такт. Звучит малоинтересно. Т.37-Ш.-ход в альте со второй низкой, но несколько ослабленный. Т.41-интермедия 4. Т.46-предыктовое к репризе проведение сегмента Т профундо в басу, но тоже не слишком удачное. В двухголосии с порядочно уже «наскучившим» 1-м удержанным противосложением среднего голоса. Т.50-реприза фуги. Стретта Т сопрано и альта, малопривлекательная по звучанию. Т.56-стретта Т баса и в т.57-сопрано с сегментами Т в альте. Ну тут вроде звучание чуть-чуть получало... В т.59- музыка обретает привлекательность...60-интермедия 5 с бахизмами в басу, в альте и сопрано в т.61. Эти бахизмы придают что-то мистическое своему контрапункту с неторопливым наигрышем. В т.63- симпатичная диатоническая нисходящая каноническиобразная двухголосная свободная секвенция. Т.64-65-тоже очень миленький двухголосный контрапункт с мотивами 1-го удержанного противосложения. Т.66-кода в мажорном си бемоле.. Т-сегмент -остинато в басу, 1-е удержанное противосложение в сопрано, 2-е удержанное противосложение в альте</p>
<p><b>Фуга As-dur</b> (описание дублируется ч «полифоническими приёмами» по тематической необходимости)</p>	<p>Может быть, вначале это и самая чудесная fuga во всём ор. 87. Однако в репризном разделе имеется ряд неудачных фрагментов. Т.1-Т в сопрано, наигрыш, как бы флейтовый или рожковый, на пять четвертей. Вспомним также fuga ми бемоль мажор и соль диэз минор с тем же фольклорным размером. Т.5-Т в альте, 1-е удержанное противосложение сопрано, с фольклоризмами-бахизмами. Т.9-интермедия 1-очаровательное говорливое двухголосие с шестнадцатым, также погружающими в прелестное бахообразие. Как всё ложится под пальцы! Т.11-Т в теноре, 1-е удержанное противосложение в альте, второе удержанное противосложение в сопрано. Удивительно, но в этом проведении-вариации на Т вертикаль пронизается проступившим ликующим светом барокко. Т.15-Т в басу, 1-е удержанное противосложение в теноре, 2-е удержанное противосложение в альте, 3-е удержанное противосложение в сопрано. Светлая барочность от четырёхголосия ещё более усиливает своё излучение чуть ли не XVII вековости - хотя по свидетельству друзей, Шостакович любил музыку с эпохи Просвещения. Однако здесь – «Букстехуде»...Прозрения в глубину веков полифонического стихийно-диакронного взгляда. Вертикаль-барокко с нечастыми мягкими диссонансами. В ор. 87, этих свободных вариациях на полифоническую конструкцию-недаром Т.Левая говорит о сходстве отдельных разделов fug (стретты в районе репризы и т.д.-fuga в ор. 87 уже не как призрак, а как данность прокрустова ложа...) Т.19-интермедия 2 на материале интермедии 1 с двумя добавленными до четырёхголосия голосами. Вертикаль по характеру та же, с явственным звучанием русских ноток в контрапункте. Т.21-середина fuga. Т в альте, 1-е удержанное противосложение в теноре, 2-е удержанное противосложение в басу. Русскость вертикали с увеличением количеством ладовых аккордов и сменой лада-фа минор-создаёт стиливую вариантную драматургию проведенный в fuga, с чем мы уже встречались. И не стиливая ли это черта fuga-нарратива в ор. 87?.. Т.25-Т в сопрано, 1-е удержанное противосложение в альте, 2-е удержанное противосложение в теноре, 3-е удержанное противосложение</p>



	<p>ние в басу. Новая степень драматизации фольклорного лада, ещё большая русскость. Т.29-переход в диезную сферу, что связано всегда с изменением аффекта в ор. 87 и не только там. Интермедия 3 с основным чудесным интермедийным материалом в верхних голосах; в теноре -интересная эллипсообразная тема наподобие былинной. Т.33-Т в сопрано, 1-е удержанное противосложение в среднем голосе, 3-е удержанное противосложение -в нижнем голосе. Яркая пронзительная диезная колокольность. Чуть-чуть ещё диссонируется вертикаль. Проведение началось с пустоинтервального созвучия-см.т.33, что говорит об изменении характера вертикали. . Т.43- проведение Т в низком регистре. Т в альте, 1-е удержанное противосложение в теноре,3-е удержанное противосложение в басу, линейные эллипсис - бахизмы в сопрано. Некоторая искусственность звучания, законструировывание. Т.47-эллипсис -интермедия 5. Увы, музыка наполнена здесь «здравницами»... Т.49-предрепризный морок, лучше выглядящий на бумаге, нежели в звучании. Т начинается в нижнем голосе, и вертикаль в т.49 неблагоприятна. Здесь в линии искажена логика голосоведения...В т.50 идёт обращение -признак оркестрового эскиза. Скорее всего, это собранные воедино наброски контрапунктов-стиль предыдущего такта меняется на «появившуюся неизвестно откуда» сказочную колокольную римско-корсаковость... .... В т.51 Т продолжена, а на неё стреттой накладывается симфонизированный вариант Т в альте, далее в т.54-55-Т в задумчивой гомофонии, опять же логически не вытекающей не из чего, кроме как из желания выйти на прямую репризы... Т.56-интермедия 6, копия интермедии 1Т.58-реприза, Т в теноре, 1-е удержанное противосложение в альте, 2-е удержанное противосложение в сопрано. Несколько застывшая колокольность-ранее в фуге она была интереснее в нарративе, а здесь пока нарратива нет, ни о чём не повествуется... И опять-здравницы, как в репризе си мажорной фуги ор. 87. Возможно, в сознании всплывало уже нечто другое... Т.62- Т в линию (признак оркестровой эскизности) фактического голоса, по-видимому, у баса в мензуральном каноне с Т в альте в увеличении. 2-е удержанное противосложение в среднем голосе.Чистый конструктор с инсценированной ладовой «неумейкой». Начало т.63 и четвёртая доля т.64- странные неуклюжести вертикали. Т.66-Т в увеличении в басу, допевание Т в верхнем голосе. Стретта-фокус. Здесь звучание становится интереснее, но за счёт неудачности и нелогичности предыдущего фрагмента (с т.47) -впечатление несколько теряется. 4-я доля т.67-фальшь. Т.68-Т в сопрано, допевание Т в увеличении в басу.Откровенная «школярская гармонизация» Т, и в середине т.70 Ш.-аккордика глядит простой случайностью. 3-я доля т.68-фальшь в функции. Т.72-допевание Т в басу. Т.74-интермедия 7, слегка подгармонизированный -подзвученный-вариант тезиса интермедии1; один такт здесь просто варьированно-фольклорно повторяет другой. Т.76-кодовое гомофонизированное проведение Т в подголосках, тоже с фольклорными повторами, пере-хваченными из прошедшей интермедии</p>
--	--

Значком \* в этой таблице отмечены фуги, имеющие черты нескольких видов.

Таблица 7

### ВЫСОТНО ВОПЛОЩЁННАЯ МЕТРИКА ОР. 87

Фуга G-dur	Техничная, на оригинальной теме с пробегами, виртуозная. Конструктивность, демонстративная мерность метроритма здесь-не вра-
------------	--

	ждебна по образу и органична по стилю
<b>Прелюдия D-dur</b>	T.23-середина, вар.1. T1 в нижнем ярусе, парящее адажио-подголосок-в сопрано.Красиво и балетно. Контрапункт стиливых ритмов-вот в чём прелесть этой прелюдии! В мелодии метроритм централизуется, в арпеджиато-децентрализуется
<b>Прелюдия h-moll</b>	Трагическая театральность. Гармонии среднего периода. Остинатный ненадоедающий ритм
<b>Фуга h-moll</b>	Как и прелюдия, фуга былинно сурова и интересна по звучанию. 2-й сегмент T вговаривается-втолковывается слуху, и это не надоедает, так же как и остинато ритма прелюдии (связь пьес миницикла здесь не интонационная, а- по ритмоприёму остинато). С т.111 в последний момент, так сказать, стреттой на грани, вступает T-1 в теноре, её T-2 мы находим после небольшой временной затяжки в т.116, где стреттой вступает полная T в верхнем голосе, её конец-в т.122. В басу- долгое си, в среднем голосе T-2 в вариантах повторяется остинато вплоть до т.123
<b>Фуга A-dur</b>	T.66-67 (-Ш.-сопоставления тональностей в аккордах. Но контрапункт по-прежнему – почти «эвфонический».) Вообще Ш.-стиль здесь в ладовом темпоритме, а не в вертикали.Невербальное слово- доказательство тайны стиля
<b>Прелюдия cis-moll</b>	Неоклассицистское квази. Быстрый темп, исключаяющий мечтательность и темпо рубато, вроде бы изначально заложенном в медленном варианте текста.То ли- для клавиесина, то ли-для гитары...Условная Бах-Испания.. Как бы коротковатые для Баха линии антифона для имитации
<b>Фуга cis-moll</b>	С т.135-следующая,колокольню-трагическая в высоком регистре стретта с красивой вертикалью.T в остинато -линейном схождении-ответе самой себе в доминанте в теноре (корреспондирование средств выразительности; ассоциации-колокол-остинато и передача образа от вертикали в горизонтальную линию) и следом в альте
<b>Фуга H-dur</b>	С т.16-эллиптическая тема интермедии, столь же значительная, как и тема, появляющаяся в «проходном» эпизоде. Тематический театр.Эта тема как «воображаемый подголосок» тематического движения, комплементарный на расстоянии метроритмотив
<b>Фуга Des-dur</b>	Тема фуги — изломанная судьба, гармонии фуги— пёстрая смесь аккордов победы и отчаяния, а ритм смены этих аккордов— жестоко и нарочито моторный, как бы на вязанный извне. Эта шостаковическая “чуть-чуть раждебность” темпоритма музыки другим её параметрам (мелодии, гармонии) резко выделяет мастера среди других его великих современников-композиторов и становится не только стиливой приметой, но и одним из трагических смыслов его музыки: в мире, где худшие инстинкты человека как вида берут верх над лучшими, ритм из жизненного тока музыки превращается в удары бича и стук забиваемых гвоздей
<b>Прелюдия B-dur</b>	Моторная, перпетуум мобиле, пьеса. После вступления в т.2-T-рефрен. Какое-то ощущение времени, которое как бы меряется разными мерками, и это,как ни странно, сказывается в квадратности раз: это квадраты разные, объединяющие разные маленькие фрагменты. Парадоксальность разномерки переходит в мерность фуги. T.21-22- модуляция в иной тип фактуры-парадокс моторного метроритма и мозаической фактуры и гармонии. T.42-43-яркое баловство с мерками
<b>Фуга B-dur</b> (описание дублируется по тематической необходимости)	Жанр быстрого трёхдольного походного марша. Опять нарочитая квадратность, как бы исключаяющая своей дискретностью форму фуги; но-фуга существует. С т.182-остинато на T
<b>Прелюдия g-</b>	Потрясающая фуга, с необыкновенно выразительной игрой хрома-

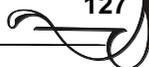
<b>moll</b>	тических ладов.Лады здесь - и создают индивидуальные Ш.-аффекты, и прочерчивают драматическую линию. Невербальное слово о своей музыке. Ритм здесь -не враждебность, а, скорее, обречённость... Мистика, протрация, оглушённость-и надежда облекаются в конкретные созвучия-слова. Шедевр среднего Шостаковича. Поучительно было бы узнать, в какой момент жизни он сочинял этот миницикл
<b>Фуга F-dur</b>	Кодовые Т-остинато повторы сегмента в басу.
<b>Прелюдия d-moll</b>	В т.68-69-деление в сопрано трёх четвертей пополам в фигуре, как в т.8,58. То есть, эта метроритмика тоже приобретает характер темы. Намёк на многотемность и, таким образом, на жизнь в душе раннего стиля. В т.т,70-76-в басах продолжено остинато на будущую Т фуги
<b>Фуга d-moll</b>	Т.285-заключительное кодовое остинато на контрапункте неаполитански мажорного сегмента Т1 в нижнем пласте и криков Т2 в верхнем пласте с испанскими нотками

Таблица 8

**ГЕТЕРОФОНИЯ, ПЕРЕМЕННОСТЬ ФАКТУРЫ, КОМПЛЕМЕНТАРНОСТЬ ГОЛОСОВ В ОР. 87**

<b>Прелюдия C-dur</b>	Т.11-Т2 в гетерофонии баса и баритона. Т.13-Ш.-ми бемоль мажор. Т2 в гетерофонии сопрано и альты. Фуга до мажор. Т.48-Т в басу в локрийском си.Напряжённая фольклорность.1-е удержанное противосложение в теноре, 2-е удержанное противосложение в гетерофонии сопрано и альты
<b>Прелюдия G-dur</b>	Т.15-Т3, дальний вариант Т1 в гетерофонии фактуры, с т.17-как бы в увеличении.Суровая гетерофония октавных удвоений, намёк на двоения тональностей, модальность мусоргянского звучания. Фуга соль мажор. Т.59-60- предпринимая симфонизация-демонстративное расширение восхождения . Т.94- кодовая гетерофония на сегменте карнавальная Т в свободном начальном увеличении-праздник жизни
<b>Фуга e-moll</b>	Т.79-Т2 в сопрано,первое удержанное противосложение в басу, выразительный гетерофонический былинный голос в среднем ярусе. Т.92-стретта Т2 в басу и альте в контрапункте с Т1 в гетерофонии верхнего яруса. Т.119-Ш.-аккордика. Кодовая Т1 в басу, новая тема-эллипсис в гетерофонии верхнего яруса
<b>Фуга h-moll</b>	С т.124-просветлённая гомофонно-гетерофоническая Т, провозглашённая с таянием конечного звука в тихих синкопах... Фуга фа диз минор. Т.124-предкодовая Т -первая её половина в значении остинато - в басу на гомофонизированной гетерофонии остальных голосов.
<b>Фуга cis-moll</b>	Т.121-122 - Ш.-просветление и до конца интермедии-очень красивое Ш.-гетерофоническое звучание
<b>Фуга H-dur</b>	Т.29-33- «тоскливая», характерно по-шостаковически, гетерофония верхних голосов. Т.117- формально присоединённая Т в гетерофонной дублировке Т альты -и дублирующего голоса сопрано. С т.119- неуклюжие ходы четвертями в басу. Т.132-кода-контрапункт варианта Т в увеличении в сопрано, гетерофонии альты и варианта Т1 прелюдии в увеличении в басу
<b>Прелюдия gis-moll</b>	Т.1-Т. 1 голос в октавной дублировке.Т.13-вар.1.2 голоса,не считая дублировки. Суровая диатоническая гетерофония - семантика жёсткости бытия. Т.59-Ш.-гетерофония
<b>Фуга gis-moll</b>	Т.21-начало середины фуги.Т в альте с гетерофонией баса и 1-го удержанного противосложения в сопрано. Откровенный полимелодический вариант Темы фуги. Т.47-Т в альте, 1-е удержанное противосложение в теноре (или басу, чего точно нельзя сказать на-

	верняка из-за оркестровой эскизности фрагмента), 2-е удержанное противосложение в сопрано. Т.60, 3 доля-Ш.-фольклорная гетерофония. Т.69-кульминация фуги.Т в сопрано в драматизированной гетерофонии с альтом,1-е удержанное противосложение в теноре в драматизированной гетерофонии с басом. Т.83,2 доля-Ш.-гетерофония
<b>Фуга Fis-dur</b>	Т.25-интермедия 2. Т.29-Т в басу,1-е удержанное противосложение в теноре, 2-е удержанное противосложение в баритоне, гетерофонические противосложения -в верхних голосах. . Т.108-реприза фуги.Восстановление пятиголосия. Условная вар.6-хорально-колокольная, сначала -просто хоральная.Т в гетерофонии верхних голосов без удержанных противосложений. Т.128 ... и ещё одна стретта:Т в гетерофонии верхних голосов, Т в уменьшении в баритоне, сегмент Т в линейном схождении в басу,Т в уменьшении в теноре. Т.154- профундо-ход в басу, начало последней условной вар.8-мистической, новая стретта : Т в гетерофонии-дублировке верхних голосов, т. 156- Т в теноре, т.158-Т в баритоне
<b>Прелюдия es-moll</b>	Т.10 - тремоло переходит в верхи, в октавных басах - речитатив на еврейский лад со второй низкой ступенью в т.11, там же- намёком на кристаллизацию темы будущей фуги, Ш.-ходом на границе т.11-12, Ш.-звучанием . Т.38 -Ш.-гетерофония. В репризе усиливаются колокольные ноты
<b>Фуга es-moll</b>	Т.33 -Т в басу, 1-е удержанное противосложение в среднем голосе, 2-е удержанное противосложение в верхнем голосе. Портретирование народно-сельской гетерофонии
<b>Прелюдия b-moll</b>	Т.15-17-народная гетерофония
<b>Фуга b-moll</b>	Т.5-Т в среднем голосе, 1-е удержанное противосложение в сопрано. В фактуре комплементарность как реализуемая идея имитации-антифона-гетерофонии подголосков в едином
<b>Прелюдия As-dur</b>	Реприза Т1 с очень интересными фактурно-хроматическими дублировками и перечениями тонов в альтерации с натуральными тонами в верхнем регистре. Дублировки с хроматизмами «ненароком»-контрапунктически-фактурный театр Вид некоего хораля в гармонической фигурации
<b>Фуга c-moll</b>	Т.113- суровая Т в унисоне крайних контуров
<b>Фуга B-dur</b>	Т.41-Т в сопрано, 1-е удержанное противосложение в альте, 2-е удержанное противосложение в басу. Консонантно-гетерофоническая вертикаль
<b>Фуга g-moll</b>	Т.42-Ш.-гетерофония
<b>Фуга F-dur</b>	Т.1-Т в сопрано.Т.8-Т в альте,1 -е удержанное противосложение в сопрано. Фольклорная гетерофония
<b>Фуга d-moll</b>	Т.149-Т2 в среднем голосе, первое удержанное противосложение - 2 в басу, вариант второго удержанного противосложения-2-восходящие ламенто Шостаковича-в гетерофонии верхнего яруса. Т.155 -Т2 в сопрано, первое удержанное противосложение -2-в аккордах остальных голосов.Всё проведение сплошь-Ш.-диссонантная гетерофония. Т.161- вариант- сегмент Т2 вниз,вариант первого удержанного противосложения -2- в октавном удвоении верхнего яруса.Щемящая верхнерегистровая оркестровость. Т.181 -новая волна фортиссимо. Т2 наверху, первое удержанное противосложение -2 в гетерофонии верхних голосов (кадансовость и мусоргизмы). Т.185-Т2 вверху, первое удержанное противосложение -2 в гетерофонии внизу. С т.204-Ш.-мистическая гетерофония. т.208-211- Т1 в гетерофонии басов в первой октаве, Т2-в гетерофонии верхов. Т.225- Т1 в гетерофонии верхов,Т2-в гетерофонии басов в первой октаве. Т.243-Т2 внизу, первое удержанное противосложение -2 в гетерофонии верхов. Т.256- Т1 в фригийском соль с едва уловимыми испанизмами, в гетерофонии



	басов с былинным подголоском среднего пласта. Материал Т2 сначала как продолженная линия, а потом в горизонтально-подвижном контрапункте с опозданием к Т1
--	--

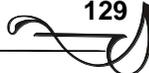
Таблица 9

**ЕДИНИЧНЫЕ И СКВОЗНЫЕ ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ПРИЁМЫ ОР. 87  
(ВЫБОРОЧНО)**

*(описания дублируются по тематической необходимости)*

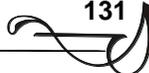
<b>Прелюдия C-dur</b>	Музыка небесного спокойствия. Элегия успокоения, поднятия над бедой. Сарабанда с двойственной фактурой: контрапунктические линии в аккордике - наблюдение И. Николайчук (из беседы). Число 5 как ключ: 5 голосов, 5 ритмодолей в двутакте-тематически-структурной мерке прелюдии
<b>Фуга C-dur</b>	Т.79- колокольность. Стретта ad minimam Т сопрано альты в контрапункте с хоралом-эллипсисом в удвоенных низких голосах. Т.87-стретта Т в низких голосах в лидийском фа, а в верхних-продолжение предыдущих линий; вид полифонического эллипсиса. Т.98-кодовая Т в басу лидийского фа, в стретте с вариантом Т сопрано
<b>Фуга a-moll</b>	... В фуге a-moll Шостакович мало склонен к рефлексии... Скорее он готов к обыгрыванию ситуации. Трагические ноты, промелькнув, уступают место забавному фарсу и очередной игре в антифон: в 35-м такте оказывается, что мелодия верхнего голоса перехватывается средним, а сам верхний голос, по своему обыновению, исчезает (в оркестровой версии так могли бы себя вести деревянные духовые). В гармонии эти полифонические шалости оборачиваются возвращением забавного неслияния голосов (т.т.35-36). Далее этот коротенький эпизод-интермедия вновь уступает место необыкновенно выразительному, насыщенному барочным драматизмом контрапункту (тема в верхнем голосе). Каждый исполнитель этой фуги знает, что именно на этот момент приходится её кульминация. По звучанию этот фрагмент вызывает ассоциации со струнным tutti (то есть-- снова инструментальный антифон)... ..Такты с 43-го по 47-й продлевают барочно-патетическую звуковую мысль (тема в нижнем голосе). Однако вертикаль гармонии заметно ужесточается (начиная с т. 45), а трагизм сменяется привычным абсурдом: в кукольном мире не место шекспировским страстям. Затянувшаяся трагедия, как бы она ни была грандиозна, окажется здесь так же неуместна, как величественный слон в маленькой посудной лавке. Ведь трагедия в этой фуге— всего лишь тень, явственно различимая, но лишь на минуту мелькнувшая. Забавный фарс снова (и теперь уже до конца фуги) вступает в свои права. Голоса –персонажи водворяют на место привычные маски и принимаются шалить. При элементарном разборе, какой из них куда ушёл, выясняется, что верхний голос по своему обыновению закапризничал и выключился, а нижний... поднялся в верхний регистр, “притворившись” верхним голосом (т.47) ! Что может быть более красноречивым подтверждением того, что действие “перевернулось”, “превратилось”. Говорить о какой-либо произвольности ведения голосовых линий здесь не приходится. Линеарную логику Шостакович соблюдает очень жёстко, не желая нарушать кодекс полифонических правил, в которых логичное ведение мелодической линии стоит во главе угла. Тем более, что музыкальное приношение Баху, каковым является шостаковичский цикл прелюдий и фуг, просто не допускает иного отношения к голосовым линиям. И если Шостакович иногда позволяет голосам оставаться на некоторое время в “перепутанном” состоянии (как это происходит в фуге G-dur,

	в момент предыкта к репризе) ради лёгкости фактуры на пару тактов оставляя железную логику голосоведения, - то к фуге a-moll это ни в коей мере не относится
<b>Прелюдия G-dur</b>	T.12-T2 внизу, аккорды-T2-1 -вверху. Соединение назовём его двойной контрапункт известного-инструментального- рода. T.34-36-Ш.-ход. T.37-43- мощное Ш.-звучание, реприза прелюдии, интересно звучащий фрагмент- контрапункт T1 в мощных аккордах верхнего яруса -и T2 в октавных удвоениях тоже мощного нижнего яруса. Повтор с изменением последних звуков повторенного материала. Грозное пророчество.
<b>Фуга G-dur</b>	T.22- середина фуги. T в басу, 1-е удержанное противосложение в сопрано, 2-е удержанное противосложение в альте.Интересно и причудливо в повторах 3-го сегмента T в противосложении. T.61-реприза. Стретта. T в сопрано, следом в басу. 1-е удержанное противосложение-вариант - в альте. T.65-продолжение стреттных проведений-T в басу и сопрано- с признаками оркестровой множественности голосов, в альте по-прежнему материал 1-го удержанного противосложения. Колокольность... T.75-диссонансная стретта. T также в крайних голосах. T.79- оркестрово-эскизно перепутанная стретта:T в нижнем голосе звучит выше, чем в среднем, по логике продолженной мелодической линии.Это подчеркнута остродиссонантным звучанием т.78-79. Перепутанность сохраняется по такт 87... T.88-кода. Диссонантная триумфальная трёхголосная лестничная стретта с нижней ступени (хиндемитизмы)
<b>Прелюдия e-moll</b>	T.1-тематическое зерно, трёхъярусный контрапункт с суровым дрящимся басом, мусоргской серединой и верхним ламенто. Вид русской хоральной прелюдии. Русский протестантизм и связь через него с музыкой немецкой реформации-Пахельбель как один из возможных стилей контрапункта. T. 3-4, 15, 28 кластерные сочетания линий. Линия баса в условиях контрапунктирования здесь даёт двоеение тональности
<b>Фуга e-moll</b>	T.1-T в теноре, со скрытым контрапунктом T прелюдии. Внутренняя рифмованность-соответствие. Звучание экспозиции фуги-пахельбелевско-мусоргианское. T.40 и ранее - свободная каноническая секвенция 1-го разряда по голоса с сочетанием ректум и контрариум-интермедия 4 с т.40. 45-интермедия 5, канонически секвенционное свободное движение. T.54-интермедия 1-6, короткая, канонически секвенционная. T.59-T2 в басу, первое удержанное противосложение-вариант - в сопрано, второе удержанное противосложение в альте, выразительный подголосок в теноре. T.62-интермедия 2-7, канонически секвенционная. T.66-Ш.- соль мажор. T2в теноре, первое удержанное противосложение в сопрано, второе удержанное противосложение в альте. Концентрированные проведений T2 и обилие интермедий в фуге. T.76- T2 в басу, в верхних голосах подобие бесконечного канона на сегмент первого удержанного противосложения. T.84-интермедия 4-9 с анабазисом секвенции-восхождение. Симфонизация чуть-чуть подавляет здесь полифонию,эмоции чуть -чуть излишне приоткрыты, поэтому ре минорный миницикл ор. 87- в котором тоже двойная мусоргианская фуга- звучит значительно. T.88-реприза фуги с совместным кульминационно-пассионным симфонизированным проведением тем. T.92-стретта T2 в басу и альте в контрапункте с T1 в гетерофонии верхнего яруса. T.96-интермедия 10 на бесконечно- каноническом страдательном движении. T.103 канонически-секвенционный анабазис по голосам на T2. T.107-стретта на T2 в теноре и сопрано на кантусе фирмусе T1 в басу.T.111-двойная стретта сплетения двух парных контрапунктов T1-T2 в пароголосном сочетании альт-сопрано и бас-тенор. T.119-Ш.-аккордика. КодоваяT1 в басу, новая тема-эллипис в гетерофонии верхнего яруса. T.123-катабазис-таяние четырёхголосной



	стретты на T2 в лестничном движении сверху. T.127-каденция на сегменте T2 в увеличении
<b>Фуга D-dur</b>	T.1-T в альте. T.8-T в сопрано, 1-е удержанное противосложение в альте. Остродиссонантное малононовое сочетание первых звуков темы и первого противосложения. T.16-короткая интермедия 1.Вертикаль-не слишком сложная, но с оттенком жестковатой диссонантности. T.33-середина фуги. T в сопрано, 1-е удержанное противосложение в альте, 2-е удержанное противосложение в басу. Нотки минорно драматизированного фольклора - и сохранившаяся остродиссонантная, неудобная точка сопряжения начала контрапункта. T.52-T в альте в ре мажоре - может быть, это фуга рондо? 1-е удержанное противосложение в сопрано. При вступлении проведения возникло ощущение мнимой перепутанности голосов а счёт сохранения пульсации восьмых на близкой высоте-признак оркестрового эскиза. T.99 - T в сопрано, редуцированная на один возврат репетиции в мелодии; намёк на 1-е удержанное противосложение в басу с терцовым, кажется, подвижным контрапунктом к теме, и интересным ровный подголосок-эллипсис в альте. T.98- предыкт к репризе фуги. Оstinato на сегмент T от ля- обманный-рефрен в басу, 1-е удержанное противосложение в сопрано, 2-е удержанное противосложение в альте. Театрализация обмана в полифоническом приёме. T.107 и далее- реприза фуги. Стретта. Мнимое одноголосие. Игра в признак оркестрового эскиза. T в сопрано, следом в альте, затем в басу. Эффект имитаций вкрадчиво-лёгких звуков-стуков. С т.117-так же трёхголосная стретта со вступлением T сверху к нижнему голосу. Это красиво. т.128-возвращение лубка на круги своя; ещё одна трёхголосная стретта с тем же порядком вступления голосов, но уже с сокращением тем-скрытая симфонизация. Чередование времени театрального и симфонического. T.139- двухголосная имитация 2-го сегмента T на бурдоне алта... Ожидание некоего изменения, приоткрытия двери... невербальное слово о преддверии позднего стиля T
<b>Фуга h-moll</b>	Как и прелюдия, фуга былинно сурова и интересна по звучанию. 2-й сегмент T вговаривается-втолковывается слуху, и это не надоедает, так же как и остинато ритма прелюдии (связь пьес миницикла здесь не интонационная, а- по ритмоприёму остинато). Тема изложена антифоном двух контрастных сегментов в линейном схождении; невербальное слово о ТЕМЕ... Она- как бы тема «не для фуги»; далее она как бы складывается по вертикали, поскольку 1-е удержанное противосложение строится на 2-м сегменте T в частичном обращении. В репризе-стретты с активным контрапунктированием этого 2-го сегмента. Вся фуга-это цепь непрерывных имитаций на этот лейтсегмент. T.5-T-2. T.7-T в теноре, 1-е удержанное противосложение в басу. Вертикаль сурового пахельбелевского звучания, усиливаемого 2-м сегментом T. T.26-интермедия 1, свободная двухголосная восходящая каноническая секвенция 1-го разряда на материале T-2 сегмента. С т.99- скрытая оркестровка, скрытое возможное размножение голосов. T окончательно разделилась на T-1 и T-2, которые контрапунктируют между собой в стреттах. T.99- T-1 в верхнем голосе, T-2-в нижнем. В т.100 -конец T-1 в верхнем голосе, начало T-1 с редуцированной 1-й долей-в среднем голосе. В т.101 T-1 как бы заново в бесконечном каноне остинато вступает в верхнем голосе, образуя стретту со средним голосом. Возможно, имеется в виду ещё какой-либо голос оркестрового эскиза. T-2в это время прилежно выпевается внизу. . T.107-T в верхнем голосе, 1-е удержанное противосложение (кажется, вариант) в среднем голосе, T-1 в т.108 в нижнем голосе, образуя стретту. Некоторый намёк на

	двойную фугу с совместной экспозицией тем в линейном схождении... С т.111 в последний момент, так сказать, стреттой на грани, вступает Т-1 в теноре, её Т-2 мы находим после небольшой временной задержки в т.116, где стреттой вступает полная Т в верхнем голосе, её конец-в т.122. В басу- долгое си, в среднем голосе Т-2 в вариантах повторяется остинато вплоть до т.123
<b>Прелюдия A-dur</b>	Прелюдия с изначально бахическим тезисом в т.1-2 на бурдоне баса и со скрытой полифонией в юбилеем верхнего изящно-баховского голоса. Сразу-контрапункт стилей: Бах, его призрак-вверху, бурдон профундо сомопознания-внизу. Вот это-настоящий Шостакович с разностилевыми пластинами линий голо-сов. В т.3 приятная шостаковическая ворчливая терпкость в двойном контрапункте пластов-фактурный автограф.В т.4-верхний голос-как в т.1, а в бурдоне баса-уже фа-диез. Поливременная гармония. Т.4-6-интересная медитация верхнего голоса на Т-на бурдоне нижнего. Т.11-вариант Т в басу на аккордах в верхнем пласте. Контрапунктичность высокого порядка этой прелюдии даст сто очков некоторым моментам его фуг, потому что здесь контрапункт живёт в симбиозе с импровизацией как изначальным качеством Шостаковича-полифониста
<b>Фуга A-dur</b>	Фуга на тему детского пионерского горна.Т.1-4-Т в сопрано . Т.5-Т в альте, 1-е удержанное противосложение в сопрано. Т.9-интермедия 1.Т,противосложение и интермедии весьма однородны друг с другом. Поэтому-фуга кристалл, поворачивающий разными гранями аккорд... В данном случае это трезвучия.Т.11-Т в басу, 1-е удержанное противосложение в альте, 2-е удержанное противосложение в сопрано... Т.15-20- интермедия 2, в 1-м её разделе-чудесные хрупкие переливы секвенций. Т.21- середина фуги. Т в мягкопечальном фа-диез миноре (предвосхищение следующей по циклу фуги, скрытый макросюжет цикла!) Т.54-57-линия баса напоминает Т. Кристалличность, невербальное слово о однородном. Т. 58-61-симфонизированное продолжение интермедии 5 -восходящая двухголосовая каноническая секвенция на Т- 1-го разряда, с малотерцовым шагом. Некий признак оркестрового эскиза, намёк. Т.70-реприза фуги. Трёхголосная стретта в альте, следом в басу, затем-в сопрано. Т.79-Т с верхним подходом в сопрано (в этой фуге иногда, кажется, встречались такие проведения). Т.83-интермедия 6 на остинато сегмента Т в альте, а с т.86-сегмент Т обыгрывается в сопрано, с т.90- в басу. Т.96-кодвое проведение Т в сопрано.В последнем аккорде ля мажора-некая незавершённость: как бы поклон актёра-аккорда в гармоническом театре...Стильная, детский-мистическая, необычная по консонантности для Шостаковича, фуга
<b>Прелюдия fis-moll</b>	Т.24-Ш.-наплывы, обострившийся контурный контрапункт. С т.30, потом в т.38-39 в нижнем голосе цитата Т 1 первой части 4-й симфонии!
<b>Фуга fis-moll</b>	Образ четвертитонового строя, горские мотивы . Двоение лада фа-диез минор и ре мажор со второй низкой ступенью. Симфонизированное фугированное адажио со странно-несчастно-устрашающим образом: словно некий одинокий жалобный зверь ворочается в норе... Фольклорно-восточная сложная ладовая стилизация. Т.20-связка 1-продолжение, как во всех интермедиях здесь, хвоста Т. Т.86- реприза. Диссонантно-колокольная стретта. Т в альте и следом в сопрано в симфонизированном варианте. Т.97-стретта. Т в сопрано, следом-в басу. Горизонтально-подвижной контрапункт в сравнении со стреттой из т.86. В альте-материал 1-го удержанного противосложения. Т.109-стретта в двойне-подвижном контрапункте -см. Т.т.86 и 97.Т в сопрано и сразу в альте. Кульминация. Колокольность. Буквальный показ политонального двоения в пластах фактуры. Очень выразительный фрагмент. Т.128-кодвая Т в низком сопрано с 4-й теперь уже



	низкой ступенью на опосредованно-симфонизированно вариантно-контрапункте предыдущего материала- 1-е удержанное противосложение в басу, 2-е противосложение в альте
<b>Фуга E-dur</b>	В целом-конструкт-инвенция, с интересно звучащими проведениями Т в обращении, но и с некоторыми явно «всего лишь техническими и не более того» моментами. Т.14-Т в верхнем голосе, эффект малоголосия при сопоставлении проведенных. Т.21-Т в обращении в верхнем голосе и удержанное противосложение в обращении в нижнем голосе. Интересно звучит и очень пошостаковически. Т.33-34-повторно-эффект малоголосия, как в т. 14.(Т.39-малоинтересный унисон вертикали.) Т.42-43 - малоинтересный в отношении красоты формы переход к репризе. Стретта. В т.44-малоинтересный диссонанс вертикали. Т.46-стретта. Т.53-интересное проведение Т в обращении в верхнем голосе в стретте с Т в нижнем голосе. Т.56-неудачное начало. Стретта. Т.63 – проведение участка темы в унисон-игра-ирония о «так и неначавшейся фуги по причине малого количества голосов и неудачных унисонов», если бы фуга могла говорить
<b>Прелюдия cis-moll</b>	Неоклассицистское квази. Быстрый темп, исключая мечтательность и темпо рубато, вроде бы изначально заложенном в медленном варианте текста. То ли для клавирина, то ли для гитары...Условная Бах-Испания.. Коротковатые для Баха линии антифона для имитации. Т. 1-6 и далее- бахообразные переключки голосов в контуре. Т.7-Ш.-антифонный свободный коротко «бесконечно-конечный» канон (философия полифонии). Т.19-22 -интересный политонально звучащий имитационный Ш.-антифон в секвенциообразных повторах. 34-35-тонкий прозрачный имитационный антифон в контурах. С т.42-контрапункт Т и хорала с модуляционными линейными околуполитональными эффектами. В т.46-49 Т в увеличении в контрапункте с хоралом закругляет музыку в тоническую каденцию. Т.49-лидийский эффект в нижнем голосе контура
<b>Фуга cis-moll</b>	«Хвост» темы - т.5-6 - несколько банален. Т.11-интермедия 1, двухголосная-призрак нисходящей канонической секвенции 1-го разряда. Т.17-красивое скрипкообразное сочетание вертикали. Т.22-25 (-мягкие Ш.-звучания, очень тонкие). Вертикаль пока совершенно мирная, консонантно-диатоническая, тонко-баховская. Т.25-интермедия 2 с выключенным сопрано, которое включается в т.33 с 1-м противосложением, а не с темой-некоторое отхождение от норм баховской фуги. Интермедия 2-довольно хитрая секвенция. В теноре продолжен материал 3-го противосложения. На него, как на стержень, в т.25-28 наизывается призрак секвенции, подобный интермедии 1, но ещё проще. Одновременно верхний голос контрапункта в т.26-28 создаёт также некое подобие канонической секвенции 1-го разряда из полутора звеньев с линией среднего голоса. Далее, в т.29-31 возникает подобие расходящейся секвенции между верхним и нижним голосом. Т.28-29-красивый контрапункт. Т.43-48-интермедия 3, вариант интермедии 2. Вариант перестановки - АСВ. т.62-69-кажется,тонально-модулирующий фрагмент с прибавлением к двухголосию третьего голоса.Баховски-прозрачное звучание контрапункта. Т.75-интермедия 5,с т.76- вариант ВСА интермедии 2 с т.26.(Вертикаль с мягкими фольклорными диссонансами). С Т.80- вариант ВАС с т.30. Т.93-начало трагического кульминирования. Вот как он здесь отделяет баховский до диес минор от авторского ре минора.Т-тональный ответ в сопрано, 1-е удержанное противосложение в басу, 2-е удержанное противосложение в теноре, 3-е удержанное противосложение (вариант)-в альте. Вертикаль отчётливо авторски-экспрессивна, напоминает моменты фуги ре минор ор. 87.

	<p>T.97-декламационно-пророческая вертикаль. T.98-107-интермедия 6, вариант CBA интермедии 2 плюс ещё один такт. С т.98 отчётливо усиливается близость среднего голоса этой интермедии-теме.(Сильная сторона Шостаковича-обнаруживать в движении тайные связи тем). T.112- прозрачно улетающая мистическая на два пиано Т-тональный ответ в альте... С т.117-интермедия 7, вариант BAC интермедии 2. T.129-реприза.Стретта. Т в теноре и следом-в сопрано. С т.135-следующая,колокольню-трагическая в высоком регистре стретта с красивой вертикалью.Т в остинато - линейном схождении- ответе самой себе в доминанте в теноре (корреспондирование средств выразительности; ассоциации-колокол-остинато и передача образа от вертикали в горизонтальную линию) и следом в альте.С т. T.147-Т в басу, 1-е удержанное противосложение в альте, 2-е удержанное противосложение в теноре.В среднем голосе интермедии-Ш.-мусоргизмы, которые с т.143 передаются в сопрано-очень выразительно. T.152(-спад регистра и экспрессии звучания.3-я доля т.152-испанизированная гармония.) Стретта.Т в теноре и следом в сопрано.Возвращение колокольности. T.171-кода.Трагическая, невербальное слово о возвращении в исток. Стретта. Т в сопрано и следом в теноре. Очень высокая степень мастерства и качество музыки</p>
<b>Прелюдия H-dur</b>	<p>С т.61- альтерационно-гротесковое, контрапунктически раздваивающее аффект -напряжение</p>
<b>Фуга H-dur</b>	<p>T.1-7-Т в сопрано с отчётливыми мотивами прелюдии. Мотивная мозаика полифонически-синтетически -собирающего в линию генезиса. T.34-середина фуги. Двухголосие.Т в сопрано, 1- е удержанное противосложение в среднем голосе. Некоторая здесь модуляция полифонической формы из фуги- как бы в инвенционность.Это подкрепляется контурной гармонизацией соль диэз минорной темы как бы из до диэз минора в т.34. Сильная сторона шостаковической полифонической интриги, примета раннего стиля. T.49-Т-эллипсис в интермедии в низком голосе двухголосного контура-высокий такой бас. Здесь Т интермедии упрямо приобретает концертантность, что вновь заставляет вспоминать о раннем стиле полифонической формы. T.54-Т в альте, 1- е удержанное противосложение в сопрано, 2- е удержанное противосложение в басу. До-диэз минорная предкульминационная драматизация. T.61-Т в сопрано, 1- е удержанное противосложение в альте,кажется. Фа диэз минорная звенящая драматизация в вехнерегистровом двухголосии. T.90-реприза фуги. Стретта Т в басу, сопрано в т.91 и альте в т.93. T.97- стретта : Т в басу и альте. T.97- стретта : Т в басу и альте. Неровный такт: сначала-Ш.-ход, затем- пустотка в т.98.T.100- неуклюжий гармонический ход. T. 101-мензуральный канон в ми мажоре с Т в увеличении в басу и Т в альте. В т.106 сюда присоединяется Т в сопрано. Длится Т в увеличении в басу,Всё это для глаза. На Т вступает в т.109 Т в альте тоже в ми мажоре и в т.112 Т в сопрано, затем в т. 114 Т в альте. T.110-откровенная гармоническая грязь.В т.111-114 допевании Т в увеличении в басу звучит малопривлекательно. T.128-кода.А вот здесь интересно. Т в басу. Контрапункт с мотивами из прелюдии в верхнем ярусе. T.132-кода-контрапункт варианта Т в увеличении в сопрано, гетерофонии альта и варианта Т1 прелюдии в увеличении в басу</p>
<b>Прелюдия gis-moll</b>	<p>T.37-вар.3, 4 реальных голоса . T.49-фактура оркеструется, делится на пласти.Счёт на пласти, а не на голоса. В верхнем голосе-распев-речитатив с мусоргизмами.T.94-вар.8, канон на Т у баса и среднего голоса. Истончение фактуры, как в предковом разделе будущей фуги (при необходимости уточнить утверждение).T.107-мостик в фугу, зарождение зерна будущей её темы в перекличках контурного двухголосия. Невербальное слово о том,</p>



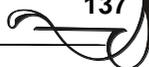
	что-из земли вышло, в землю и придет... Здесь тема очень настойчиво складывается-формируется в верхнем сумрачно-нижнем голосе, и в последних прелюдийных т. 118-119 мостиком звучит... Мастера Ренессанса часто играли с ключами. Шостакович наследует это из общей логики полифонии
Фуга gis-moll	<p>Т. 1-5-фольклорная Т у альты с фокусом-русская протяжная в стремительном темпе. Совпадение начального и конечного мотивов. Вдобавок ещё и середина такова! Мотивный перпетуум мобиле, блестяще реализуемый в исполнении Рихтером. Философия линейрики здесь: неизменный элемент-мотив отточивает изменяющийся путь линии. Получается очень либобытная философско-полифоническая картинка: изнутри имитационной фактуры-формы, которая здесь фигурирует как данность, а не как результат (очень редко у Шостаковича и всегда с причиной) фактура-форма становится не движком мысли, а статикой. Для Шостаковича такая ситуация парадоксальна по изначальному импульсу. Импульсом в этом случае по логике будет не фугированная форма, а- мелодические модуляции внутри темы, а форма фуги будет не динамизировать, а тормозить, что и происходило бы, будь Шостакович мастером иного класса. Об этом противоречии пишет В. Задерацкий. Его мысль такова, что нормативное тональное движение классической фуги становится той условностью, которая иногда (не всегда) притормаживает движение в фуге. А мы скажем здесь: на помощь имитационности приходит подпора концертантности как спутник полифонической формы... Контраст между видимым (тема протяжной-и непротяжный темп). Сама тема предполагает, что и осуществляется, подголосочность в имитационности. Это и есть изюминка этой пьесы в обличье фуги; Рихтер играет её гениально. Имитационность здесь сознательно плюсуется Шостаковичем как некая условность. Т. 21-начало середины фуги. Т в альте с гетерофонией баса и 1-го удержанного противосложения в сопрано. Оно- откровенный полимелодический вариант Темы фуги. Т. 39-интермедия 4 с мотивами 1-го противосложения в сопрано и 2-го удержанного противосложения в теноре. Интересно: контрапункт противосложений без темповольному воля, полифонический театр парадокса. . Т. 47-Т в альте, 1-е удержанное противосложение в теноре (или басу). С т. 61-интермедия 6. Фактура становится гомофонно-разнотемной. Повторяется идея «самостийных противосложений без темы» полифонического абсурда. В басах линейные вариации на 1-е удержанное противосложение с призрачной тенью пассакальи, в средних голосах- явственное 2-е удержанное противосложение, в верхнем ярусе- парафраз на Т. Кульминационный симфонизированный портрет-код этой фуги в её скомканной разнотемности. Имитационность оборачивается разноголосицей, упорядоченность центробежными силами к бессмыслице). Т. 79-перехват темы из альты-тенором. Т. 81-интермедия 8 на сегменте Т в альте, басу. В т. 84 Т в верхнем голосе возвращается как ни в чём не бывало: <i>deux ex machina</i> . Она даже выныривает из фактуры в т. 85-86 («...я туточки») из 2-й части будущей тринадцатой симфонии). Конечно, в т. 87 оказывается, что верхний голос был не сопрано а ... даже не альт, как можно было бы подумать по регистру, а ...тенор («а пудель был сбежавший... « как в опере «Нос»). Т. 87-Т альты как бы в стретте с... Но это у тенора уже не Т, а... вариант 1-го противосложения в линейном схождении (несколько успешном) . Шостаковическая игра во «всё по правилам». Т. 90-стретта Т в басу и сопрано. Т. 95-стреттаТ у баса и тенора. Т. 99-Т в теноре. Т. 102-Т в басу. Т. 105-стретта Т в сопрано и теноре. Т. 108-интермедия 10 на интонационном материале фуги</p>

<b>Фуга Fis-dur</b>	Т.39-середина фуги с выключенным басом и ещё каким-то голосом, кажется, сопрано. Условное трёхголосие со скрытым подражанием оркестровки. Вар.2 с активизацией гармонической действенной семантики. Т.95-95-Ш.-повтор в басу. Начало трагической кульминации. Т.100- хроматизированная Т в баритоне на бурдоне баса. . Т.108-реприза фуги.Восстановление пятиголосия. Условная вар.6-хорально-колокольная, сначала -просто хоральная.Т в гетерофонии верхних голосов без удержанных противосложений. . С т.117-124 - стретта: Т в басу, Т в уменьшении в теноре, Т в баритоне, Т в уменьшении в альте, Т в уменьшении в сопрано. Т.128, диагональ фактуры- увеличенное трезвучие-тайный знак превращения (кажется,здесь -в народный стиль из индивидуального,ухода их гармонии Ш.-аккордики, пророчество о собственном позднем стиле, откуда Ш.-аккордика также уходит...) и ещё одна стретта:Т в гетерофонии верхних голосов, Т в уменьшении в баритоне, сегмент Т в линейном схождении в басу,Т в уменьшении в теноре. . Т.141-начало условной вар.7-в стиле народной гетерофонии. Новая стретта: сегмент Т в уменьшении в баритоне как конец предыдущего раздела, Т в сопрано как начало следующей «вариации», Т в уменьшении в альте, Т в теноре, Т в уменьшении в баритоне.В стретту не входит, но примыкает к ней Т в уменьшении в басу в т.146. Т.154- профундо-ход в басу, начало последней условной вар.8-мистической, новая стретта : Т в гетерофонии-дублировке верхних голосов, т.156- Т в теноре,т.158-Т в баритоне
<b>Прелюдия es-moll</b>	С т.22- аллюзия знаменного распева в речитативе на контурном двухголосии верхов, подражающих церковным столбам
<b>Фуга es-moll</b>	Т.102-контурное двухголосие. Оркестровая игра регистров. Т-в среднем голосе регистра первой октавы. 1-е удержанное противосложение-в верхнем голосе. Т.141- незакончившаяся Т в басу, обвисшая на органном пункте. Т.155-156-реприза, стретта Т в басу и верхнем голосе. Т.178-179-стретта Т в сопрано и басу
<b>Фуга Des-dur</b>	“Расщепление” ансамбля голосов мы находим в т.т.71 (3-я доля, два нижних против верхнего), 73(3-я доля, 1+1+10, 80 (1-я доля, 1+1+1), 82 (2-я доля, 1+1+1), 86 (3-я доля, 1+1+10, 88 (2-я и 3-я доли, два нижних против верхнего). Остротрагический смысл этого нагнетания расщепления и превращения очевиден: сейчас “что-то произойдёт”, и так оно и есть: с 90-го такта в полной мере реализуются все враждебные потенции, все “заряженные ружья” полифонического нарратива этой фуги. Во- первых, начиная с этого момента резко активизируется и как-то агрессивно концентрируется полифонический приём как таковой: раздел начинается с канона в увеличении с фактурными дублировками (т.т. 90-95), и канон в увеличении повторяется ещё дважды: в виде своего же мнимого “перевёртыша” (т.т. 96-101; поскольку Index verticalis здесь составляет в сумме две октавы, а расстояние между значимыми голосами только дециму, в реальности высотной перестановки голосов не происходит, и это единственная весёлая забава, которую Шостакович позволяет себе в этой фуге), а после—с темой в увеличении в виде жуткого cantus'a firmus'a (т.т. 102-115). Создаётся впечатление, что этот приём направлен “против” повествования, так же как сам склад фактуры: из контрапунктической она сразу становится резко аккордовой и ещё более утрированно токатной, чем ранее. Ещё одна драматургически “кошмарная” подробностьполифонической работы здесь: в верхнем голосе третьего канона тема начинает ритмически спрямляться, лишаясь своего изначального пританцовывания (т. 102—106, верх ний голос). Никаких внутренних причин спрямляться у неё нет—она и так хорошо прозвучала бы в каноне, тем более что нижний голос ведёт её, хоть и в увеличении, но в точной мен-



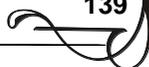
	<p>зуре. Что-то извне насильно “спрямляет” тему фуги. Реприза фуги (начало со 116-го такта), пестрящая этими “шостаковизмами”, представляет собой вторжение темы прелюдии в фугу и постепненное распадение самой фугированной формы. Если в репризе ещё активно продолжается полифоническая работа, хотя и на фоне “контролирующих” теперь фугу прелюдийных ритмоаккордов (с т. 118—двухголосный канон в септиму; с т. 126 - двухголосный канон в ундециму; со 144 т. – просто тема фуги с контрапунктом аккордов; с т. 150 — двухголосный канон с риспостой в увеличении в уменьшённую октаву), то в коде (начало с т. 162) тема фуги проводится уже жёстко в одноголосном виде, с дублировкой в октаву — она словно начисто лишается своей полифонической сущности и становится неким подголоском к теме прелюдии, заместившим свою нарочито “недалёкую” предшествующую (ср.: прелюдию Des-dur op. 87, начиная с т. 4 в нижнем голосе – и коду фуги, с т. 161). А может быть, это тема прелюдии, “отняв жизнь” у темы фуги и буквально “растоптав” последнюю и “забрав” у неё даже её время, заменив его собственным бездушным антивременным остинато), вытанцовывает свой жестокий танец в отнятом облике (в четырёхзвучных одноголосных фрагментах коды, явственно походящих на будущую монограмму D-S-C-H,-- возможно ли не уловить эхо выкриков: “Шо-ста-ко виц! Шо-ста-ко-виц!”—см. т. т. 172—175). Особо следует сказать о приёме, который дал название статье. “Канон в увеличении в уменьшённую октаву”—замысловатый полифонический приём, применённый здесь в предыдущем к коде (благодаря этой замысловатости создаётся впечатление, что сама полифония лихо, по-матросски, “ругается”) . Однако эта бравада соответствует самому страшному драматургическому моменту фуги: неистовая колокольность звучания, ревуший нижний голос—тема в увеличении—всё недвусмысленно говорит о конце</p>
<b>Прелюдия b-moll</b>	В т.33-34 имитирование т.31-32 по диагональному дрейфованию линии
<b>Фуга b-moll</b>	<p>Т.1-4-Т в сопрано, тихий деревянно-духовой наигрыш с импровизациями-фигурациями. Речитативность в наигрыше. Необычно для фуги. Призрак антифона в имитации, дудочки-рожки, перекликающие друг друга с поля.. Души, перекликающие друг друга из профундо-таково здесь невербальное слово? Контрапункт с тишиной и антифон с профундо?.. Бахизмы-и народно-переменный размер. Неначавшаяся фуга, которая началась - невербальное слово о конечно сбывшемся пророчестве. Линейно-стилевая мозаика. Т.5 - Т в среднем голосе, 1-е удержанное противосложение в сопрано. В фактуре комплементарность как реализуемая идея имитации-антифона-гетерофонии подголосков в едином. Т.20-середина фуги. Т в нижнем голосе, 1-е удержанное противосложение в верхнем голосе, 2-е удержанное противосложение в среднем голосе. Мне кажется, это как раз тот самый случай, о котором говорил В.Задерацкий: формально-фугированное, ярко техническое проведение. Шостакович как полифонист способен значительно на большее. Впрочем, в повествовании это влетает в общую канву. Т.24- Т в верхнем голосе двухголосия (в сопрано). В нижнем голосе двухголосия-1-е удержанное противосложение. Такое же формализованное проведение. Т.28- интермедия 3. Диатоническое головатое двухголосие. Оно статичнее, чем экспозиция. Т.41-интермедия 4 с несколько искусственными перестановками. Т.46-предыктовое к репризе проведение сегмента Т профундо в басу, но тоже не слишком удачное, в двухголосии с порядочно уже наскучившим 1-м удержанным противосложением среднего голоса. Т.50-реприза фуги.</p>

	Стретта Т сопрано и альты, малоудачная. Т.56-стретта Т баса и в т.57-сопрано с сегментами Т в альте. Здесь звучание улучшается. Т.60-интермедия 5 с бахизмами в басу, в альте и сопрано в т.61. Эти бахизмы придают что-то мистическое своему контрапункту с неторопливым наигрышем. В т.63- симпатичная диатоническая нисходящая канонообразная двухголосная свободная секвенция.Т.64-65-тоже очень миленький двухголосный контрапункт с мотивами 1-го удержанного противосложения. Т.66-кода в мажорном си бемоле.. Т -сегмент -остинато в басу, 1-е удержанное противосложение в сопрано, 2-е удержанное противосложение в альте. В общем говоря, с этой фугой получилось так, что -задача была поставлена строго технологическая-повернуть контрапункты. Кроме диатоники, никаких других тонально- ладовых красок здесь не предполагалось, кроме одного шостаковизма в т.13.
<b>Прелюдия As-dur</b>	Т.40-55-Раздел на Т3-считалочке, скрыто надрывной-еврейский лад (скрытый реквием). Контурное двухголосие и скрыто драматическая линейность, тайная полифоничность. Фактура, чреватая контрапунктом. Философия полифонии: познание скрыто в любой, самой незамысловатой песенке... Т.42,43,44,50-51,52-53,54-58-скрытые хроматические ламенто и точки полифонического прозревающего крещендо- словно задевается болевая точка...Музыкальная терапия.
<b>Фуга As-dur</b> (описание дублируется в «полифонических приёмах» по тематической необходимости)	Т.5-Т в альте, 1-е удержанное противосложение сопрано, с фольклоризмами-бахизмами. Т.9-интермедия 1-очаровательное говорливое двухголосие с шестнадцатым, также погружающими в прелестное бахообразие.Как очаровательно всё ложится под пальцы! Т.11-Т в теноре, 1-е удержанное противосложение в альте, второе удержанное противосложение в сопрано. Удивительно, но в этом проведении-вариации на Т вертикаль пронизается проступившим ликующим светом барокко. Т.15-Т в басу, 1-е удержанное противосложение в теноре, 2-е удержанное противосложение в альте, 3-е удержанное противосложение в сопрано. Светлая барочность от четырёхголосия ещё более усиливает своё излучение чуть ли не XVII-вековости. Прозрения в глубину веков полифонического стихийно- диахронного взгляда. Вертикаль-барокко с нечастыми мягкими диссонансами. В ор. 87, этих свободных вариациях на полифоническую конструкцию-недаром Т.Левая говорит о сходстве отдельных разделов фуг (стретты в районе репризы и т.д.-фуга в ор. 87 уже не как призрак, а как данность прокрустова ложа...) Т.19-интермедия 2 на материале интермедии 1 с двумя добавленными до четырёхголосия голосами. Вертикаль по характеру та же, с явственным звучанием русских ноток в контрапункте. Т.41-интермедия 4, былинный в дорийском ре и низком регистре вариант в перевороте интермедии 1, см.т.9-10. . Т.43- проведение Т в низком регистре. Т в альте, 1-е удержанное противосложение в теноре, 3-е удержанное противосложение в басу,линейные эллипсис - бахизмы в сопрано. Некоторая искусственность звучания, законструковывание,выезжание на баховской традиции. Т.47-эллипсис -интермедия 5, на новом, не слишком удачном материале, вдобавок, -в басах.Т.49-предрепризный морок,лучше выглядящий на бумаге, нежели в звучании. Т начинается в нижнем голосе, и вертикаль в т.49 неблагоприятна, как у неумелого студента. Здесь в линии нарушена логика голосоведения. В т.50 идёт как бы обращении -признак оркестрового эскиза. Скорее всего, это собранные наброски контрапунктов-стиль предыдущего такта меняется на появившуюся «неизвестно откуда» сказочную колокольную римско-корсаковость... В т.51 Т продолжена, а на неё стреттой накладывается симфонизированный вариант Т в альте, далее в т.54-



	<p>55-Т в задумчивой гомофонии, опять же логически не вытекающей не из чего, кроме как из желания выйти на прямую репризы... Т.58-реприза, Т в теноре, 1-е удержанное противосложение в альте, 2-е удержанное противосложение в сопрано. Несколько застывшая колокольность-ранее в фуге она была интереснее в нарративе, а здесь пока нарратива нет, ни о чём не повествуется. И опять-здравицы, как в репризе си мажорной фуги ор. 87. Т.62- Т в линию (признак оркестровой эскизности) фактического голоса, по-видимому, у баса в мензуральном каноне с Т в альте в увеличении. 2-е удержанное противосложение в среднем голосе. Чистый конструкт с инсценированной ладовой «неумейкой». Начало т.63 и четвёртая доля т.64- странные неуклюжести вертикали. Т.66-Т в увеличении в басу, допевание Т в верхнем голосе. Стретта-фокус. Здесь звучание становится интереснее, но за счёт неудачности и нелогичности предыдущего фрагмента (с т.47) - впечатление несколько теряется. 4-я доля т.67-фальшь. Т.68-Т в сопрано, допевание Т в увеличении в басу. Откровенная «школярская» гармонизация Т, и в середине т.70 Ш.-аккордика глядит простой случайностью. То есть Шостакович, как заправский аниматор, переставляет эскизы... 3-я доля т.68-фальшь в функции. Т.72-допевание Т в басу. Не слишком-то интересный фрагмент. Т.74-интермедия 7, слегка подгармонизованный -подзвученный вариант тезиса интермедии1: один такт здесь просто варьированно-фольклорно повторяет другой. Т.76-кодированное гомофонизированное проведение Т в подголосках, тоже с фольклорными повторами, перехваченными из прошлой интермедии</p>
<p><b>Прелюдия f-moll</b></p>	<p>Здесь и балансирование в т.43-45 между тоникой и второй неаполитанской, и расходящееся по контуру крайнегоголосие в т.46-47, и двоение фа минор-и мажора в т.48-50</p>
<p><b>Фуга f-moll</b></p>	<p>Фольклорная, диатоническая фуга, с неопределёнными границами, тема. Спокойная, консонантно-мягкодиссонантная вертикаль, которая ближе к репризе несколько драматизируется. Фуга-контрапункт. В т 45 в теноре (бас выключается), рождается былинный мотив, -значимый контрапунктический голос, как бывает и в ор. 87, и в оркестровой музыке. Этот былинный контрапункт длится (есть смысл выделять его в басу) вплоть до т.55, где начинается середина фуги. Т.107-былинная Т в басу, 1-е удержанное противосложение в верхнем голосе, 2-е удержанное противосложение в среднем голосе. Т.140-реприза фуги. Стретта: Т в басу и следом в верхнем голосе двухголосия. Известная конструктивность звучания. Т.150-интермедия 6. С т.158-четырёхголосная стретта-тенор-бас-альт-сопрано. Т.169-страстно и замечательно звучащая стретта :на бурдоне баса Т в альте, следом в теноре со смещением доли, затем-в сопрано</p>
<p><b>Фуга Es-dur</b></p>	<p>Парафраз метроритмики то ли на шопеновскую, то ли на скрябинскую прелюдию на пять четвертей. Свободнотональная конструкция. Гениальная фуга. Бешено меняются воображаемые аккорды-лады по несколько раз в такт. Комплементарно-имитационная ткань везде, в том числе и в интермедиях. Т.7-интермедия 1. В среднем голосе-ритмосегмент Т в обращении. Т.14-интермедия 2, подвижный вариант интермедии 1 с третьим голосом. Сегмент Т в обращении -в басу, там же в т.15-16-бахизмы. Второй голос интермедии-в среднем голосе, добавленный третий- в сопрано. Т.25-интермедия 3. Сегмент Т в обращении -в среднем голосе, 2-й голос в басу, 3-й голос-в сопрано. Т.43- интермедия 5, контрапункт на другой основе, чем предыдущие интермедии. Т.46-реприза фуги. Стретта Т в басу - и следом в среднем голосе. Т.49-интермедия 6, удалённый вариант трёхголосной интермедии 2 с перекидыванием сегментов по голосам. Т.49-сегмент Т в обращении в басу, 2-й голос-в сопрано, 3-й голос-в сере-</p>

	дине. В т.50 сегмент Т в обращении перекидывается в сопрано, 3-й голос-в бас. Здесь приращивается к середине т.51. В т.55-56 в басу выразительная тематически приравненная фраза. Т.57-стретта. Т.в сопрано и следом в середине. Т.61-Т в басу, комплементарный контрапункт в остальных голосах
<b>Прелюдия c-moll</b>	Т.12-Ш.-скрытая полифония, наподобие одного из антitezисов главной партии первой части седьмой симфонии
<b>Фуга c-moll</b>	На Т1 прелюдии-признак линейарной формы. Гайдновски спокойный замечательный контрапункт, где все стилиевые вставки органичны, а стретты в репризе звучат очень музыкально. Т 10,12-Т интермедии, которая будет позднее так же в контрапунктической работе. Т.17-Т в басу,1-е удержанное противосложение в сопрано, 2-е удержанное противосложение в теноре, 3-е удержанное противосложение в альте. Ренессансное созвучие-от русской гетерофонии, след истории полифонии. Т.34-интермедия 3 с Т интермедии в неких имитациях. Т.82-реприза. Контрапункт мензурального канона на Т-Т в сопрано,Т в увеличении в среднем голосе, - и Т интермедии в нижнем голосе. Т.94-диссонанс вертикали и светлая стретта: Т в теноре и следом в сопрано. Т.103-Т в нижнем голосе и контрапункт её с сегментом остинато Т в увеличении в среднем голосе
<b>Фуга B-dur</b>	Жанр быстрого трёхдольного походного марша. Опять нарочита квадратность, как бы исключаяющая своей дискретностью форму фуги; но-фуга существует. Т.49-увеличенное созвучие, аккорд превращения: превращается в данном случае интермедия. А именно: с т.53-вариант свободной канонической секвенции 1-го разряда в обращении. Т.66-Т в басу, 1-е удержанное противосложение в альте. Т.74-интермедия 4, вариант интермедии 3.Перестановки голосов в секвенции, драматизация звучания. Конструктивность не только репризы, но и середины, что создающая его. Т.100-интермедия 5, вариант интермедий 3,4. Причудливая, шепотком. Т.136-победная реприза фуги, стретта.Т в басу и сопрано. С т.141-контрапунктом вступает 1-е противосложение. Т.145-интермедия 7, контрапункт остинато сегмента Т и материала интермедии. Т.148-стретта, аналогичная стретте из т.136. Т.166- в резком регистровом сопоставлении с предыдущим тактом-трёхголосная стретта, местами резко диссонантная, что даже её украшает... Т.183-185-полуповтор, истощное Ш.-автографическое звучание. Т.186-победномаршевый колор (марш по головам) симфонизированная двухголосно-пластовая остро-диссонантная стретта
<b>Фуга g-moll</b>	Гениальный миницикл прелюдия-фуга, истинное приношение Баху- и от него же принятое общение. ... С т.33-средний раздел прелюдии с двойным контрапунктом фактуры.Необычная в ор. 87 стреттностью не только репризы, но и середины, что нетипично для ор. 87. В этой детали-знак того,что эта фуга-не «ученическая» в шостаковическом смысле, как почти все другие, а посвящённая. Из удерживаемых противосложений-только первое, и то далеко не всегда.И сама тема необычна для ор. 87-она претерпевает метаморфозы. Звучание фуги-барочно-барочное,местами-баховское, с прорывающимися русскими нотками; стиль Шостаковича, в вертикали как бы скрытый, проявляется скорее в строении фразы. Т.20-после барочного поворота-Т в теноре, в остальных голосах-комплементарные противосложения. Т.30-после барочного переключения-середина фуги. Стретта. Т в басу, следом в альте. В сопрано темоподобный, имитационно, как бы в стретте, подголосок. Т.35-стретта. Т в теноре, следом в альте, у сопрано -вновь подголосок (или подразумевалось, что голоса были оркестрово-эскизно размножены, и расклад по голосам в прошлом проведении был несколько иной). Т.44-свет мистики. Стретта. Т в басу и следом в теноре. Т.49- Ш.-ре бемоль мажор, стретта. Т в сопрано, следом в теноре -и затем в альте.



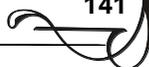
	<p>T.52-Ш.-свет барокко (может быть, это юношеская fuga?...). T.60-T в сопрано в метаморфозе сокращения, с имитацией в альте. T.63-катарсическое восстановление T в полном объёме (в значительности невербального слова; это получалось у Шостаковича помимо воли; например, в миницикле ми минор ор. 87 этого не случилось, хотя вся аккордика и патетика к этому располагала...) T.68-просветление, T в нижнем голосе. T.72-интермедия 5, катабазис с мягкими секундовыми плетениями вертикали; здесь они встречаются неоднократно, и, кажется, зародились ещё в прелюдии, в её хроматизмах...(надо проверять)... T.78-реприза фуги. Стретта. T в вариантах-в альте, басу, сопрано в уровень альта - признак оркестрового эскиза -и теноре. T.88-просветление.Стретта. T в вариантах (вариантность T Как признак симфонизации) в басу, альте, сопрано, теноре. T.104-стретта. T в басу, теноре</p>
<b>Прелюдия F-dur</b>	<p>T.1- T1;имитация звука фа по регистрам. Признак оркестрового эскиза.Контрапункт линии баса и верхнего яруса. К концу такта проявляется средний голос как необычайно выразительный. По фактуре эта прелюдия близка разномелодике хоральных прелюдий Баха.T.2-Ш.-2-я низкая. Потрясающий средний голос. . T.5-6-свободная имитация мотивов верхнего голоса по регистрам в линию. Вид Ш.-скрытой полифонии. T.14-15-средний голос выделен в колокольности, напоминающей 2-ю часть 7-й сонаты Прокофьева.В т.19 средний голос имитирует мотив верхнего голоса из т.18</p>
<b>Фуга F-dur</b>	<p>T.50-51-(Ш.-оркестровая эскизность), имитирование мотива-нрзб., (при необходимости уточнить). T.102-реприза.Стретта. Несколько конструктивно. T в басу и следом в альте. В сопрано не слишком выразительный подголосок. Просадка качества из-за прямого использования конструкта-несоответствие конструкта шостаковической эстетике. T.109- стретта.T в сопрано и следом в альте; подголосок в басу. T.121-красиво-обречённо. Стретта. T в басу и следом в сопрано</p>
<b>Прелюдия d-moll</b>	<p>T.65-T будущей фуги в октавных басах и контрапункт с продолженной линией Ш.-повторов</p>
<b>Фуга d-moll</b>	<p>Самая мусоргянская и тем привлекательная для исполнителей fuga.T.14-интермедия 1. Намёк на звено для канонической секвенции 1-го разряда. T.30-интермедия 2 с начальной имитацией трёхзвучного анабазиса по трём верхним голосам, затем небольшой имитацией катабазиса... T.38-дополнительное проведение T в альте.1-е удержанное противосложение в теноре, 2-е удержанное противосложение в сопрано.(Переключение из ре золийского в фа ионийский). T.51-интермедия 3.С т.54-интересный момент контрапункта. В сопрано проводится почти что тема в её симфонизированном ходе, в теноре-выразительный интермедийный материал из интермедии 1, см.т.14-15.В определённом смысле это вид полифонического эллипсиса-тему фуги здесь не ожидали, а она возникла в варианте. Контрапункт интермедии и проведения темы. Звучание в вертикали-былинное. T.61- середина фуги на T1. T в сопрано в былинном миксолидийском фа. T.74-интермедия 4 со свободным нисходящим секвенционным движением по голосам с имитированием канонической имитации. С т.81- в теноре, хитрым образом начавшаяся с ноты баса: мнимая замена первого звука темы. T.87- T в альте, 1-е противосложение в басу, 2-е удержанное противосложение в теноре, 3-е удержанное противосложение в сопрано. (Звучание в целом светлосветлобемольное, вертикаль мягко-диссонантная). T.94-интермедия 5, также на трёхзвучных ходах и свободнойимитационном движении. T.112-экспозиция T2 в сопрано в контрапункте с альтом с линией</p>

	<p>укрупнённого анабазиса по винту-продолжающийся вариант «Батюшки» в укрупнении. Мусоргизмы. Ламенто. Т.135-симфонизация.Мусоргизация. Душераздирающие гармонии. Фактура дефугируется. Т2 в басу, остальные голоса собираются в гармонизованное первое удержанное противосложение -2.Темп убыстряется, что усиливает симфонизацию.Т.Солирование-плач верхнего пласта. 141-Ш.-кадансирование.Второй раздел фуги с Т2-это в пределе один огромный полифонизированный каданс с мерной плечевой метроритмикой. Т.149-Т2 в среднем голосе, первое удержанное противосложение -2 в басу, вариант второго удержанного противосложения-2-восходящие ламенто Шостаковича-в гетерофонии верхнего яруса. Т.155-Т2 в сопрано, первое удержанное противосложение -2-в аккордах остальных голосов (всё проведение сплошь-Ш.-диссонантная гетерофония). Т.161-вариант- сегмент Т2 внизу,вариант первого удержанного противосложения -2- в октавном удвоении верхнего яруса.Щемящая верхнерегистровая оркестровость. В т.166-167-регистровый октавный взлёт-намёк на оркестровую эскизность.Т.166-167-связка на перевороте предыдущего контрапункта. т.208-211- Т в верхнем ярусе. Трагическая колокольная предыктовость, унисонность октав на колокольном бурдоне баса, грандиозная кульминация - и в т.219 - грозно ревушая реприза фуги с контрапунктом обеих тем. Шостаковический вариант великанской фуги и великанской стретты.</p> <p>Т.232- интермедия три-восемь, симфонизация предыдущей фактуры.Мелодия верхов тематически выразительна.Т.236 - Т1 в верхнем голосе,Т2-в среднем.А в басу- линейный катарсический синтез-разрядка-семантически значимая, говорящая Тема на второстепенном материале. Он произрос из противосложений и интермедий, потом одногласно звучал в т.108-109 в связке двух разнотемных разделов фуги, а сейчас-громоподобно проявился как кантус фирмус в басу. Стало быть, невербальное слово о гигантском, которое кажется на расстоянии крошечным -как звезда или бездна. Вертикаль подкрепляет семантику-здесь просветление сказовости -Ш.- «вот так-то» ... Т.256- Т1 в фригийском соль с едва уловимыми испанизмами, в гетерофонии басов с былинным подголоском среднего пласта. Материал Т2 сначала-как продолженная линия, а потом в горизонтально-подвижном контрапункте с опозданием к Т1 вступает в т.? Т.270-канон в малую дециму на Т1 по краям регистров,Т2 в середине фактуры. Честно говоря,гармонически после симфонизированной аккордки эта стретта звучит конструктивно-тяжеловато. Т.277-канон в большую дециму с сохранением регистрового местоположения тем. Т.285-заключительное кодовое остинато на контрапункте неаполитански мажорного сегмента Т1 в нижнем пласте и криков Т2 в верхнем пласте с испанскими нотками</p>
--	---

Таблица 10

**ИНТЕРТЕКСТ, ФУТУРОЦИТАТЫ,  
СТИЛЕВЫЕ АЛЛЮЗИИ ОР. 87**

<p><b>Фура a-moll</b></p>	<p>«Среди неопознанных черновиков Шостаковича,хранящихся в ГЦММК имени М.И. Глинки,-пишет в своей статье О.Дигонская, исследователь архива Шостаковича,- был обнаружен одинарный лист нотной бумаги...на которой рукой Шостаковича выписан фрагмент партитуры в 122 такта для Fl.picc.,Fl.,Cor. ing. In F,Cl.picc.In Es.Cl. In B, Cl. basso,Fag.,Arpe, V-ni I,II, V-le, Celli, Bassi с вокальной партией для высокого женского голоса с указанием имени солистки - Елена....автографы,написанные на однотипной бумаге, за редкими исключениями, относятся примерно к одному временному периоду, что дает</p>
---------------------------	--



	косвенные основания для их датировки. На бумаге со знаком изготовителя»Supova»№17-36 zeilig» Шостаковичем были написаны только произведения, относящиеся только к 1930-м годам (5,с.48) . Данное обстоятельство позволяет ориентировочно отнести и найденный автограф к указанному периоду - к 1930-м годам. Музыкальный текст автографа уникален по своей неожиданности: он представляет собой контаминацию - парадоксальное соединение двух известнейших сочинений Шостаковича. ...Первые 82 такта музыки (с учётом двух зачёркнутых) - это, по сути, переложение для солирующих духовых инструментов (Cor. ing. In F,Cl.picc.In Es,Cl. In B,Fag.) фортепианной фуги №2 из полифонического цикла «Двадцать четыре прелюдии и фуги» op. 87...(5,с.49)
<b>Прелюдия e-moll</b>	T.31-32- малеровский безоблачно-нереальный хорал
<b>Прелюдия A-dur</b>	T.21-22- церковно-адмиралтейский хорал Петербурга с сопоставлением двух звучностей-пустотной и большетерцово-консонантной ли у Шостаковича. Ох, большая терция у него часто психологически диссонантна в противовес формальной акустической благозвучности: всп. Прелюдию ре бемоль мажор, её каденции op. 87, начало второй части тринадцатой симфонии
<b>Прелюдия fis-moll</b>	Возможно, эта прелюдия была в эскизах 30-х годов; см. 4-ю симфонию. С т.30, потом в т.38-39 в нижнем голосе цитата Т 1 первой части 4-й симфонии!.. Т.33-34, 40-41, 46-49,53-54,56-57-повторы
<b>Фуга cis-moll</b>	T.66-68- подозрительный ход сопрано, явственно напоминающий песню «По Дону гуляет... казак молодой». т.81-83-в сопрано опять какой-то неясно-прозрачный намёк на гарного козака молодого... Т.85-87 внезапное продолжительное автографическое Ш.-звучание. Как будто бы мастер «снял маску». Некоторое подобие гармонических событий фуги фа диэз мажор op. 87. Т.93-начало трагического кульминирования. Вот как он здесь отделяет баховский до диэз минор от авторского ре минора. Т-тональный ответ в сопрано, 1-е удержанное противосложение в басу, 2-е удержанное противосложение в теноре, 3-е удержанное противосложение (вариант)-в альте. Вертикаль отчётливо авторски-экспрессивна, напоминает моменты фуги ре минор op. 87...Получается, что в этой фуге имеется, как в фа диэз мажорной, гармонические вариационные фазы: баховская, фольклорная, казаческая, шостаковическая, колокольная... Т.158-интермедия 9, поникающая, очень красивая, бахиянски-вила-лобосовская, объёмная, на материале интермедии 1
<b>Прелюдия H-dur</b>	T.13-унисоны и похожесть на связующую тему первой части девятой симфонии. Возможно, сочинено в это же время
<b>Фуга H-dur</b>	T.48-интермедия 3. Музыка привлекательно напоминает фа диэз минорную прелюдию op. 87. Т.128-131-Ш.-аллюзия фрагмента четвёртой симфонии (уточнить-круговое нисхождение диссонансами)
<b>Фуга gis-moll</b>	T.56, а также т.т.57 и 60, после будущей интермедии 6-увеличенное трезвучие как сигнал превращения: так же как в Des-dur,превращаться будет фактура-из имитационной в театрально-симфонизированную. ...) .Т.79-перехват темы из альт-тенором.Т.81-интермедия 8 на сегменте Т в альте, басу. В т.84 Т в верхнем голосе возвращается как ни в чём не бывало deux ex machina (проверить правописание в предлоге и существительном).Она даже выныривает из фактуры в т.85-86 («...я туточки» из 2-й части будущей тринадцатой симфонии). Конечно, в т.87 оказывается, что верхний голос был не сопрано а ...даже не альт, как можно было бы подумать по регистру, а ...тенор («...а пудель был сбегавший... « как в опере «Нос»)
<b>Фуга Fis-dur</b>	T.6-условно var.1, Т в теноре, 1-е удержанное противосложение в баритоне. Парафраз на фугу ми-мажор II ХТК... Прозрачная строгая вертикаль общепарочно-хорального характера
<b>Прелюдия es-moll</b>	С т.19 - любопытная футурицистата в речитативе: ход предвосхищает будущий заметный тональный изгиб линии в главной партии первой

	части десятой симфонии
<b>Фуга es-moll</b>	Т.14 -ответ в среднем голосе, в верхнем -1-е удержанное противосложение на мотив «Ой ты, царь наш батюшка». Т.45-интермедия 2. Примечателен т.55: в нём футурочитата из кульминации главной партии репризы первой части десятой симфонии! Сравним с т.19-20 прелюдии и скажем о том, что цикл ми бемоль минор ор. 87-тайный футуродонор первой части десятой симфонии.И тонально намёк ошутим: здесь -ми бемоль минор, там-просто ми минор. Намёк не рассудка, а слуха. Там-всё-таки немного тонально просветлело... В это время Шостакович симфоний не писал. У него были звуковые ощущения, может быть, эскизы. Возможно, этот миницикл-один и таких эскизов, проясняющий народность настроения как этой полифонии, так и десятой симфонии. Т.89-90-в верхнем голосе аллюзия Т2 первой части пятой симфонии - это вообще шостаковический лейтмотив. Т.128-интонации могучей кучки, Бородина, кажется.Кульминирование в этой фуге очень сдержанное, напоминающее тяжкий вздох с пониканием
<b>Фуга Des-dur</b>	...Поскольку романтический музыкальный словарь к середине XX века был для широкой публики хорошо освоенным языком, он неплохо поддается и вербальному переводу. Словесные ассоциации, разумеется, не в силах передать в точности звукового смысла музыкального происходящего. Тем не менее: Чистая квинта—“пустота”; Чистая кварта—“предопределение”; Тритон—“искажение”; Октава—“свершение”; Секундовое задержание—“приход, приближение волевым усилием”; Малая секста—“безысходность”; Мажорное трезвучие—“торжество”; Минорное трезвучие—“отчаяние”; Мажорный квартсекстаккорд—“победа”; Минорный квартсекстаккорд—“поражение”; Уменьшённый септаккорд—“обессиливание”; Малый уменьшённый септаккорд—“исступление”; Увеличенное трезвучие—“превращение”; Малый минорный терцквартаккорд—“надежда”; Минорный секстаккорд—“уныние”; Мажорный секстаккорд—“последнее усилие”; Малый мажорный секундаккорд—“преодоление”.
<b>Прелюдия b-moll</b>	С т.59-вар.3 с шестнадцатыми в фигурации.Метель и рассвет на Москве-реке в одно и то же время
<b>Фуга b-moll</b>	Т.12-просветлённо-пророческий соль бемоль мажор, как бы из прелюдии.Звнящий регистр на верхах, как из третьей части седьмой симфонии. Части миницикла связаны здесь пуповиной говорящих тональностей-функций
<b>Фуга As-dur</b>	В т.50 идёт в обращении - признак оркестрового эскиза. Скорее всего, это собранные воедино наброски контрапунктов; стиль предыдущего такта меняется на внезапно возникшую сказочную колокольную «римско-корсаковость»
<b>Прелюдия Es-dur</b>	Т.1-4-парафраз на тему ларго апассионато из 2-й сонаты Бетховена. Т.80-81,98-102- сходство с моментами прелюдии ре бемоль мажор ор. 87. С т.127-кристаллизация Т как будто ре минорной фуги
<b>Фуга Es-dur</b>	Парафраз метроритмики то ли на шопеновскую, то ли на скрябинскую прелюдию на пять четвертей. Свободнотональная конструкция.Гениальная фуга.Бешено меняются воображаемые аккорды-лады по несколько раз в такт. Комплементарно-имитационная ткань везде, в том числе и в интермедиях
<b>Прелюдия c-moll</b>	Т.8-Т2, мистический деревянно-духовой речитатив интересного звучания. Обе темы в сопоставлении рождают аллюзию-парафраз «Двух евреев» Мусоргского. Т.12-Ш.-скрытая полифония, наподобие одного

	из антитезисов главной партии первой части седьмой симфонии. Т.21-переклечение в сферу диезов и Ш.-пустотность интересного звучания. Футуроаллюзия. Напоминает по образу начало первой части будущей одиннадцатой симфонии. Т.39-40-аллюзия Dies irae
<b>Фуга B-dur</b>	Т.216-218-прилечатывающая каденция, подобно каденции фуги Des-dur op. 87-да и смыслы похожи
<b>Прелюдия F-dur</b>	Т.14-15-средний голос выделен в колокольности, напоминающей 2-ю часть 7-й сонаты Прокофьева. В т.19 средний голос имитирует мотив верхнего голоса из т.18
<b>Прелюдия d-moll</b>	С т.21-усиливающая колокольность, некоторые даже рахманизмы. ... С т.31-2-й раздел на будущей Т фуги. Былина бородино-римско-корсаково звучащая. Т.59-60-явственная цитата «Прогулки» Мусоргского с неким намёком о сходных намерениях «пройтись по галерее жизни»
<b>Фуга d-moll</b>	С т.108-одногласная связка речитативно-молитвенной пророческой семантики-прямая цитата «Ой ты, царь наш батюшка». Т.112-экспозиция Т2 в сопрано в контрапункте с альтом с линией укрупнённого анабазиса по вину-продолжающийся вариант Батюшки в укрупнении. Мусоргизмы. Ламенто. Т.199-большая интермедия два-семь на симфонизации предыдущего расклада фактуры. Прямо-таки растворённая в воздухе и, кажется, мелькнувшая впрямую цитата из Мусоргского «Хлеба, хлеба дай голодным». Т.199-203 -Ш.-звучание, футуроцитата из кульминации главной партии первой части десятой симфонии

Таблица 11

**КАТАРСИС ОР. 87**

<b>Прелюдия C-dur</b>	Т.33-Ш.-поливременная аккордика и катарсис. Т.49-50-Ш.-катарсис
<b>Фуга fis-moll</b>	Т.50-51-диссонантно-катарсический переход в Ш.-ре бемоль мажор. Т.104-Ш.-катарсический аккорд. Двоение до минора и си минора. Гармонические threni. Т.113-114-Ш.-катарсис, двоение фа минора и соль минора. Т.115-116-катарсический повторенный ми бемоль мажор с оглушённой 6-й низкой ступенью
<b>Фуга H-dur</b>	В т.69-Т-эллипсис интермедии в басу. Катарсис в фа диэз миноре-выдерживается тональный план прелюдии, где также си мажору главной темы противопоставляется минорная доминанта. С т.83-предыкт к репризе, катарсическое восстановление си мажора с остинато на сегменте Т с частичным обращением в басу
<b>Прелюдия g-moll</b>	С т.38 по т.44-катарсическая драматизация, очень выразительный фрагмент
<b>Фуга g-moll</b>	С т.59-Ш.-катарсис в звучании. Т.63-катарсическое восстановление Т в полном объёме (в значительности невербального слова; это получалось у Шостаковича помимо воли; например, в миницикле ми минор op. 87 этого не случилось, хотя вся аккордика и патетика к этому располагала...)
<b>Фуга d-moll</b>	Т.232- интермедия три-восемь, симфонизация предыдущей фактуры. Мелодия верхов тематически выразительна. Т.236-Т1 в верхнем голосе, Т2-в среднем. А в басу- линейный катарсический синтез-разрядка-семантически значимая, говорящая Тема на второстепенном материале

Таблица 12

**КОНСТРУКТ КАК ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ПРОТИВОРЕЧИЕ ОР. 87;  
УСТАЛОСТЬ СТИЛЯ**  
(описания дублируются по тематической необходимости)

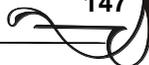
<b>Прелюдия G-dur</b>	Былинный антифон. Мистические-чуть-чуть искусственные-колокола. Но-искусственность букв написания, а не образа
<b>Фуга e-moll</b>	Т.29-не очень удачная вертикаль. Т.84-интермедия 4-9 с анабазисом секвенции-восхождение. Симфонизация чуть-чуть подавляет здесь полифонию, эмоции чуть - чуть излишне приоткрыты, поэтому ре минорный миницикл ор. 87- в котором тоже двойная мусоргианская фуга-звучит значительно
<b>Фуга D-dur</b>	Конец т.97- неудачный аккордовый шов
<b>Прелюдия E-dur</b>	Антифон двух диатонических тем: Т 1-распева и Т2-высоких колоколов. Двухоктавные регистровые эффекты. Однако темы не самые интересные из тех, что встречаются в ор. 87
<b>Фуга E-dur</b>	В целом - конструкт-инвенция, с интересно звучащими проведениями Т в обращении, но и с некоторыми явно «всего лишь техническими и не более того» моментами. Т.19-малоинтересный унисон вертикали - издержки конструкта как ограничителя техники. Т.29-неинтересный унисон вертикали. Т.39-малоинтересный унисон вертикали. Т.42-43 - малоинтересный в отношении красоты формы переход к репризе. Стретта. В т.44-малоинтересный диссонанс вертикали. . Т.56-неудачное начало. Стретта. Т.63-проведение участка темы в унисон-игра-ирония о «так и неначавшейся фуги по причине малого количества голосов и неудачных унисонов», если бы фуга могла говорить... ирония по поводу «неудачи»)
<b>Фуга cis-moll</b>	Т.1-Т в теноре . Хвост темы -т.5-6 – ассоциирован с «банальными фольклоризмами». Т.25-интермедия 2 с выключенным сопрано, которое включается в т.33 с 1-м противосложением, а не с темой - некоторое отхождение от норм баховской фуги. Интермедия 2-довольно хитрая секвенция. В теноре продолжен материал 3-го противосложения. На него, как на стержень, в т.25-28 нанизывается призрак секвенции, подобный интермедии 1, но ещё проще. Одновременно верхний голос контрапункта в т.26-28 создаёт также некое подобие канонической секвенции 1-го разряда из полутора звеньев с линией среднего голоса. Т.62-63-Ш.-»заря человечества»-аккордика (эпизодический банальный социологизм языка)
<b>Фуга H-dur</b>	Т.28, 3-я доля- пустотность в трёхголосии. Т.83-84- послевоенные «здравицы»... Жизнеутверждающе –»банально-социологическая» каденция в т.89-90.Т.90-реприза фуги. Т.90-реприза фуги. Стретта того же «банально_социологического Т.97- стретта : Т в басу и альте. Нервный такт: сначала-Ш.-ход, затем- пустотка в т.98.Т.100- неуклюжий гармонический ход. Т. 101-мензуральный канон в ми мажоре с Т в увеличении в басу и Т в альте. В т.106 сюда присоединяется Т в сопрано. Длится Т в увеличении в басу. Приём для глаза. На Т вступает в т.109 Т в альте тоже в ми мажоре и в т.112 Т в сопрано, затем в т. 114 Т в альте. Т.110-откровенная гармоническая «грязь». В т.111-114 допевании Т в увеличении в басу звучит отвратительно. Т.117- формально присочинённая Т в гетерофонной дублировке Т альта -и дублирующего голоса сопрано. С т.119- неуклюжие ходы четвертями в басу.
<b>Фуга gis-moll</b>	Т.73-интермедия 7 на причетах сегмента Т в альте.Трагизм. Т.77- сопрано как бы «театрализованно умирает» в фактуре, исходя из неё.Т в альте de profundo, призрак 1-го удержанного противосложения в теноре на бурдоне баса, который как бы-profundo. Полилог средств выразительности. Т.90-стретта Т в басу и сопрано
<b>Прелюдия es-moll</b>	С.93-94.Семь четвертей: напрашивается сравнение с пятью четвертями соль диес минорной фуги
<b>Фуга es-moll</b>	Фугу хорошо распеть в классе хорового сольфеджио или полифонии: образцово-консонантная, ну с самой малостью шостаковической нотки. Однако же тут стиль и лад проступает в быстром проигрыше, как и в соль диес минорной фуге цикла
<b>Прелюдия</b>	Т.1-Т в сопрано.. с суровой народнохоральной гармонизацией с лёгким



<b>b-moll</b>	оттенком искусственности. Столь же искусственно - «мужественный» сдвиг из исходной тональности в дорически могучий ре мажор, а в т.15-в ми бемоль мажор
<b>Фуга b-moll</b>	Т.20-середина фуги. Т в нижнем голосе, 1-е удержанное противосложение в верхнем голосе, 2-е удержанное противосложение в среднем голосе. Как раз тот самый случай, о котором говорил Задерацкий: формально-фугированное, ярко техническое проведение. Шостакович как полифонист способен значительно на большее. Впрочем, в повествовании это влетает в общую канву. .24- Т в верхнем голосе двухголосия (в сопрано). В нижнем голосе двухголосия-1-е удержанное противосложение. Такое же формализованное проведение. Т.28- интермедия 3. Диатоническое «пустоватое» двухголосие. Оно статичнее, чем экспозиция. В т.32 Т вторгается в контрапункт непривлекательной пустотной квинтой. Фуга не равна по стилю. Т.36-связка в один такт. Не слишком интересно звучит. Т.37-Ш.-ход в альте со второй низкой, но «ослабленный». Т.41-интермедия 4. Неинтересные перестановки. Т.46-предыктовое к репризе проведение сегмента Т профундо в басу, но тоже не слишком удачное. В двухголосии с порядочно наскучившим 1-м удержанным противосложением среднего голоса. Т.50-реприза фуги. Стретта Т сопрано и альта. Эта стретта столь плохо звучит, что хуже неё-только моё исполнение сего шедевра. Т.56-стретта Т баса и в т.57-сопрано с сегментами Т в альте. Здесь звучание становится интереснее
<b>Фуга As-dur</b>	См. в разделе «полифонические приёмы»
<b>Прелюдия Es-dur</b>	Т.8-13 - некоторая помпезность стиля
<b>Фуга F-dur</b>	Т.102-реприза. Стретта. Несколько конструктивно. Т в басу и следом в альте. В сопрано не слишком выразительный подголосок. Просадка качества из-за прямого использования конструкта - несоответствие конструкта шостаковической эстетике
<b>Фуга d-moll</b>	Т.270 - канон в малую дециму на Т1 по краям регистров, Т2 в середине фактуры. Честно говоря, гармонически после симфонизированной аккордики эта стретта звучит конструктивно и тяжеловато

**КОНТРАПУНКТ СРЕДСТВ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ,  
МОДУЛЯЦИЯ СРЕДСТВ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ**

<b>Фуга e-moll</b>	Т.84-интермедия 4-9 с анабазисом секвенции-восхождение. Симфонизация чуть-чуть подавляет здесь полифонию, эмоции чуть -чуть излишне приоткрыты, поэтому ре минорный миницикл ор. 87- в котором тоже двойная мусоргианская фуга- звучит значительнее
<b>Прелюдия D-dur</b>	Т.23-середина, вар.1. Т1 в нижнем ярусе, парящее адажио-подголосок-в сопрано.Красиво и балетно. Контрапункт стиливых ритмов-вот в чём прелесть этой прелюдии! В мелодии метроритм централизуется, в арпеджиато-децентрализуется. Во всей прелюдии ре мажор – контрапункт русского и испанского
<b>Фуга D-dur</b>	т.128-возвращение лубка на круги своя; ещё одна трёхголосная стретта с тем же порядком вступления голосов, но уже с сокращением тем-скрытая симфонизация. Чередование времени театрального и симфонического
<b>Фуга h-moll</b>	Т.89-интермедия 5, симфонизированная перед репризой с контрапунктом парафразом на призрак Т-1 внизу, и Т-2-в середине и вверху
<b>Прелюдия A-dur</b>	Прелюдия с изначально бахическим тезисом в т.1-2 на бурдоне баса и со скрытой полифонией в юбилейной верхней изащно-баховского голоса. Сразу-контрапункт стилей: Бах, его призрак - вверху, бурдон «профундо самопознания»-внизу. Вот это-настоящий Шостакович с разностилевыми пластами линий голосов. Т.8-9-Т в верхнем голосе в доминантовом ми мажоре-след сонатности. Т.11-вариант Т в басу на аккордах в верхнем пласте. Контрапунктичность высокого порядка этой прелюдии даст сто очков некоторым моментам его фуг, потому что здесь контрапункт живёт в симбиозе с импровизацией, как значительным качеством Шостаковича-полифониста. Т.16-выразительнейший симфонизированный вариант Т в басу под торжественно-звенящие аккорды в верхнем пласте
<b>Фуга A-dur</b>	Т.33- Т в нижнем голосе - здесь альт- в ля мажоре-фуга-рондо?.. Т. 58-61-симфонизированное продолжение интермедии 5 -восходящая двух-голосовая каноническая секвенция на Т- 1-го разряда, с малотерцовым шагом. Некий признак оркестрового эскиза, намёк
<b>Фуга fis-moll</b>	С.49-53, трёхголосная, 138 тактов.Образ четвертитонового строя. Горские мотивы. Двоение лада фа диэз минор и ре мажор со второй низкой ступенью. Симфонизированное фугированное адажио со странно-несчастно-ужасным образом-словно некий одинокий жалобный зверь ворочается в норе... Фольклорно-восточная сложная ладовая стилизация. . Т.86-кажется, реприза. Диссонантно-колокольная стретта. Т в альте и следом в сопрано в симфонизированном варианте. Т.91-92-Ш,-диссонанс. Корреспондирование тематики и гармонии в музыке. Т.128-кодовая Т в низком сопрано с 4-й теперь уже низкой ступенью на опосредованно-симфонизированно вариантном контрапункте предыдущего материала - 1-е удержанное противосложение в басу, 2-е противосложение в альте
<b>Фуга cis-moll</b>	С т.135-следующая,колокольню-трагическая в высоком регистре стретта с красивой вертикалью.Т в остинато -линейном схождении- ответе самой себе в доминанте в теноре (корреспондирование средств выразительности; ассоциации-колокол-остинато и передача образа от вертикали в горизонтальную линию) и следом в альте
<b>Прелюдия H-dur</b>	Прелюдия-в детской пьесочке с намеренно лёгкой фактуркой скрывается контурный набросочек симфонически-сонатного аллегро с интересными тональными эффектами-Д.Гойовы о «достижении тональности через балкон, когда есть лёгкий путь через дверь». Т.1-главная «партияка» на волыночном бурдоне басов. ... С т.18-побочная «партияка» с Ш.-звучанием-стилевой автограф- в тритонанте-не-тритонанте, но всё же <b>пятой низкой-фа</b> миноре. В т.20 бемолями скрыт фа диэз минор, то



	<p>есть тональность побочной темы раздваивается по альтерации. Бурдоны басов комически утверждают-комментируют это раздвоение: факт корреспондирования различных средств выразительности как языковой. В т.33-35-вместо разработки-миксолидийски ладовая связка. С т.36-реприза. Или второй раздел старосонатной формы с Т1 в тонике?... Монодия, главная тема как ненававшаяся fuga у басов. С т.40-затемнённый вариант секвенции из т.5-8. Очень похоже на старосонатность</p>
<b>Фуга H-dur</b>	<p>Т.34-середина фуги. Двухголосие. Т в сопрано, 1-е удержанное противосложение в среднем голосе. Некоторая здесь модуляция полифонической формы из фуги- как бы в инвенционность. Это подкрепляется контурной гармонизацией соль диес минорной темы как бы из до диес минора в т.34. Сильная сторона шостаковической полифонической интриги, примета раннего стиля. С т.83-предыкт к репризе, катарсическое восстановление си мажора с остинато на сегменте Т с частичным обращением в басу. Оркестрово-регистровое расхождение. Возможно, этот миницикл-эскиз неосуществлённой симфонии</p>
<b>Фуга gis-moll</b>	<p>Т.56, а также т.т.57 и 60, после будущей интермедии 6-увеличенное трезвучие как сигнал превращения: так же как в Des-dur, превращаться будет фактура-из имитационной в театрально-симфонизированную. С т.61-интермедия 6. Фактура становится гомофонно-разнотемной. Повторяется идея «самостийных противосложений без темы»-полифонического абсурда. В басах линейные вариации на 1-е удержанное противосложение с призрачной тенью пассакальи, в средних голосах- явственное 2-е удержанное противосложение, в верхнем ярусе- парафраз на Т. Кульминационный симфонизированный портрет-код этой фуги в её скомканной разнотемности. Имитационность оборачивается разноголосицей, упорядоченность-центробежными силами к бессмыслице. Т.73-интермедия 7 на причетах сегмента Т в альте. Трагизм. Т.77- сопрано как бы театрализованно умирает в фактуре, изойдя из неё. Т в альте de profundo, призрак 1-го удержанного противосложения в теноре на бурдоне баса, который как бы-profundo. Полилог средств выразительности с оттенком некоторой искусственности. Т.110-еврейский лад на 3 доле Ш.-аккордика, далее -увеличенное трезвучие; значит, будет превращение-теперь это преобразование фуги в призрак пассакальи, что скоро и произойдёт. Т.119-переключение темпа на анданте, каденция с призраком коды предыдущей пассакальи-прелюдии</p>
<b>Прелюдия Fis-dur</b>	<p>Т.1-имитация гитарного наигрыша испано-романтического наклонения. Она здесь откровенно-знак временной, отточивающий мгновение. Гармонии меняются здесь в связи с темой. Корреспондирование средств выразительности: партнёрство темы, гармонии и метроритма</p>
<b>Фуга es-moll</b>	<p>С т.98-диезные знаки сменяют бемольные-превращение, аналогично появлению увеличенного трезвучия, которого здесь нет... Семантическая взаимозаменяемость средств выразительности.</p>
<b>Фуга Des-dur</b>	<p>...Всмотримся (и послушаем!) в созвучия, проиграв фугу в 4-5 раз медленнее. И этом темповом "мелкоскопе" (пользуясь левсковским выражением из "Сказа о тувльском косом левше...") отчётливо проступают лапки полифонической блохи в гармонических подковках (имеется в виду то, что патетики и напряжённости гармонии 182-х тактовой фуги, уже самой по себе внушительного размера, хватило бы, скажем, для первой части квартета, то есть для несколько более крупномержного сочинения). Каждое из созвучий этой фуги по своим образным ассоциациям связано с каким-либо устойчивым состоянием души. Это не только яркий образ, но и временная структура, поскольку мгновенное впечатление момента, оперирование моментом как таковым - всё это уже само по себе предполагает развёртывание во времени. Объяснение этому могли бы дать некие очень непростые связи между</p>

	<p>ладом темы как таковой и её, если можно так выразиться, гармонизацией. Скорее всего, слух Шостаковича отбирал те высотные сочетания, в которых тема и её противосложения будут звучать с наибольшим отчаянием и болью.</p> <p>Этот временной отсчёт—способом нарочито токкатного движения - как будто бы рождает эффект некоего ложного <i>perpetuum mobile</i>: “вечное движение” там, где его “не должно быть”. Исполнители знают, насколько цикл <i>Des- dur</i> op. 87 отличается от остальных своей стилистикой. По нашей версии, Шостакович здесь “отыгрывает” свой ранний полифонический стиль, с его специфическими образами и фигурами, с абсолютным преобладанием языкового, “говорящего” смысла полифонии над формообразующим. Мастер говорит нечто о той жизненной точке, в которой он находится: тема фуги—изломанная судьба, гармонии фуги—пёстрая смесь аккордов победы и отчаяния, а ритм смены этих аккордов—жестoko и нарочито моторный, «навязанный извне»</p>
<b>Прелюдия B-dur</b>	T.21-22- модуляция в иной тип фактуры-парадокс моторного метроритма и мозаической фактуры и гармонии
<b>Фуга B-dur</b>	C.148-152, трёхголосная, 218 тактов. Жанр быстрого трёхдольного походного марша. Опять нарочитая квадратность, как бы исключающая своей дискретностью форму фуги; но-фуга существует. T.186-победномаршевый колор (марш «по головам») симфонизированная двухголосно-пластовая остродиссонантная стретта. T.194-интермедия 10, симфонизированная кода.
<b>Фуга g-moll</b>	T.88-проектирование. Стретта. T в вариантах (вариантность T Как признак симфонизации) в басу, альте, сопрано, теноре
<b>Фуга F-dur</b>	T.97- предпретризная симфонизация
<b>Прелюдия d-moll</b>	В т.68-69-деление в сопрано трёх четвертей попадает в фигуру, как в т.8,58. То есть, эта метроритмика тоже приобретает характер темы. Намёк на многотемность и, таким образом, на жизнь в душе раннего стиля
<b>Фуга d-moll</b>	T.51-интермедия 3.C т.54-интересный момент контрапункта. В сопрано проводится почти что тема в её симфонизированном ходе, в теноре - выразительный интермедийный материал из интермедии 1, см.т.14-15.В определённом смысле это вид полифонического эллипсиса-тему фуги здесь не ожидали, а она возникла в варианте. Контрапункт интермедии и проведения темы. Звучание в вертикали-былинное. T.100-переключение в диэзность. Каденция -заключительная партия . T.181-новая волна фортиссимо. T2 наверху, первое удержанное противосложение -2 в гетерофонии верхних голосов.Кадансовость и мусоргизмы. T.185-T2 вверху, первое удержанное противосложение - 2 в гетерофонии внизу. T.199-большая интермедия два-семь на симфонизации предыдущего расклада фактуры. Прямо-таки растворённая в воздухе и,кажется, мелькнувшая где-то впрямую цитата из Мусоргского «Хлеба, хлеба дай голодным».
	T.243-T2 внизу, первое удержанное противосложение -2 в гетерофонии верхов. Фортиссимо, хотя, в противоположность оттенку, возможно было бы сыграть пианиссимо. Далее -продолженная симфонизация. T.264- T1 вверху,T2 в середине, ре-внизу. Полистилистика пластов-страдания T2 и былинности T1контрапункт гармоний (В. Холопов)

Таблица 14

## ЛИНЕАРИКА ОП. 87

<b>Прелюдия D-dur</b>	В т.1-2 сразу проявляется особый линейный колорит ворчащего баса с гуслиями аккордов арпеджиато и наступанием диссонанса на благозвучия-как колор этой прелюдии. T.19-Ш.-линейный диссонанс. T.55, 3-я доля- линейный диссонанс
<b>Прелюдия A-dur</b>	T. 9-10-замечательная линейная Ш.-модуляция в верхнем голосе на бурдоне баса. Мелькают пониженные ступени. Вот это нарратив! T.13-



	15-потрясающая хроматическая медитация на Т в верхнем голосе -на бурдоне баса. Драматургия!.. Равновесие между заданно остинатностью темы и её импровизационным противовесом в линейной импровизации
<b>Фуга fis-moll</b>	Т.55-линейно ползущий, мелькнувший как тень,-Ш.- фа диес минор
<b>Прелюдия cis-moll</b>	Т.22-29-линейный хорал-речитатив.Т.33-очень интересный линейный модуляционный ход. Т.38-39-очень интересные линейные модуляционные ходы.Вообще эта прелюдия чудесно богата модуляционными событиями. Т.Т.41-42-потрясающе интересные линейные модуляционные ходы. С т.42-контрапункт Т и хорала с модуляционными линейными околополитональными эффектами
<b>Фуга gis-moll</b>	Т. 1-5-фольклорная Т у альты с фокусом-русская протяжная в стремительном темпе. Совпадение начального и конечного мотивов Вдобавок ещё и середина такова! Мотивный перпетуум мобиле, блестяще реализуемый в исполнении Рихтером. Философия линейарики здесь:неизменный элемент - мотив отточивает изменяющийся путь линии. Получается очень любопытная философско-полифоническая картинка: изнутри имитационной фактуры - формы, которая здесь фигурирует как данность, а не как результат (очень редко у Шостаковича и всегда с причиной) фактура-форма становится не движком мысли, а статикой. Для Шостаковича такая ситуация парадоксальна по изначальному импульсу. Импульсом в этом случае по логике будет не фугированная форма, а мелодические модуляции внутри темы, а форма фуги будет не динамизировать, а тормозить, что и происходило бы, будь Шостакович мастером иного класса. Об этом противоречии пишет В.Задецкий. Его мысль такова, что нормативное тональное движение классической фуги становится той условностью, которая иногда (не всегда) притормаживает движение в фуге. А мы скажем здесь:на помощь имитационности приходит подпора концертантности как спутник полифонической формы... Контраст между видимым (тема протяжной-и непротяжный темп). Сама тема предполагает,что и осуществляется, подголосочность в имитационности. Это и есть «изюминка» этой пьесы в обличье фуги;С.Рихтер играет её гениально. Имитационность здесь сознательно плюсуется Шостаковичем как некая условность
<b>Фуга b-moll</b>	Т.1-4-Т в сопрано, тихий деревянно-духовой наигрыш с импровизациями-фигурациями. Речитативность в наигрыше.Необычно для фуги. Призрак антифона в имитации, дудочки-рожки, перекликающие друг друга с поля... Контрапункт с тишиной и антифон с профундо.Линейно-стилевая мозаика
<b>Прелюдия As-dur</b>	Т.15-17-тритонанта к тонике, очень интересное линейное звучание
<b>Фуга As-dur</b>	Т.43- проведение Т в низком регистре. Т в альте, 1-е удержанное противосложение в теноре,3-е удержанное противосложение в басу,линейные эллипсис - бахизмы в сопрано
<b>Прелюдия c-moll</b>	Т.8-Т2, мистический деревянно-духовой речитатив, интересно звучащий



## ЛИНЕАРНЫЙ НАРРАТИВ

<b>Прелюдия gis-moll</b>	Т.61-вар.5.В верхнем голосе-распев продолжается, в среднем рождается линия-тема-смысл. Здесь-кульминация линейного нарратива. Невербальное слово о «смысле сущего». Т.72-следующее событие нарратива: Т переходит в верхний голос. Невербальное слово о следствии причины. В нижнем голосе-пророческий октавный распев
<b>Прелюдия F-dur</b>	С.159-160, 31 такт, проникновенная тихая декламация-пророчество. Концентрация линейных смыслов в небольшом континууме
<b>Фуга d-moll</b>	Т.232- интермедия три-восемь, симфонизация предыдущей фактуры.Мелодия верхов тематически выразительна.Т.236-Т1 в верхнем голосе, Т2-в среднем.А в басу- линейный катарсический синтез-разрядка-семантически значимая, говорящая . Тема на второстепенном материале. Он произрос из противосложений и интермедий, потом одnogолосно звучал в т.108-109 в связке двух разнотемных разделов фуги, а сейчас-громоподобно проявился как кантус фирмус в басу

Таблица 16

## ЛИНЕАРНАЯ ФОРМА (ВЫБОРОЧНО)

<b>Прелюдия G-dur</b>	Т.23-Ш.-звучание на Т2
<b>Фуга e-moll</b>	Т.59-Т2 в басу, первое удержанное противосложение (вариант) в сопрано, второе удержанное противосложение в альте, выразительный подголосок в теноре. Т.92-стретта Т2 в басу и альте в контрапункте с Т1 в гетерофонии верхнего яруса. Т.127-каденция на сегменте Т2 в увеличении
<b>Прелюдия D-dur</b>	Т.43-реприза.Т1 в сопрано, Т 2 в басу
<b>Фуга D-dur</b>	Т.142-резкая диссонантная силлабическая нелепая врезка, после которой с т.144-тихий отход 2-го сегмента Т за кулисы
<b>Прелюдия E-dur</b>	Антифон двух диатонических тем:Т 1-распева и Т2-высоких колоколов. Двухоктавные регистровые эффекты. Однако темы не самые интересные из тех, что встречаются в ор. 87. Т.1-Т 1. Т.4-Т 2. Т.11-Т1. Т.16-Т2.Т.26-Т1
<b>Фуга cis-moll</b>	Т.98-107-интермедия 6, вариант СВА интермедии 2 плюс ещё один тактик. С т.98 отчётливо усиливается близость среднего голоса этой интермедии-теме. Сильная сторона Шостаковича-обнаруживать в движении тайные связи тем
<b>Прелюдия H-dur</b>	Т.47-50- очень интересный танец Т1 на октавных басах-просто маленький шедевр
<b>Фуга H-dur</b>	Т.1-7-Т в сопрано с отчётливыми мотивами прелюдии. Мотивная мозаика полифонически-синтетически -собирательного в линию генезиса. Т.1-вариант в обращении т.1-2 прелюдии, её главной темы.Т.2-вариант т.3 прелюдии, её главной темы.Т.3-7 - игриво-паузированный вариант катабазиса главной темы прелюдии- слово «на цыпочках -крадучись -вприпрыжку-шелотком»... Т.7-вариант начальных тактов главной темы прелюдии. То есть-вариантный троекратный мотивный повтор. Тема-кристалл, вращающийся в показе-повторе граней
<b>Прелюдия As-dur</b>	Т.7- Т1 в верхнем регистре. Т.14-2-е колено Т1 в нижнем регистре. Т.30-загадочная Т2, пританцовывающая. Т.40-55-Раздел на Т3-считалочке, скрыто надрывной - еврейский лад (скрытый рекви-ем).Контурное двухголосие и скрыто драматическая линейность, тайная полифоничность. Фактура, чреватая контрапунктом. Философия полифонии: познание скрыто в любой, самой незамысловатой песенке... В целом форма-с чертами сонатной формы без разработки и заключительной партией в экспозиции в тонике: невербальное слово о



	нерешимости
<b>Фуга As-dur</b>	Т.74- интермедия 7, производящая уже впечатление заезженной пластинки, во-первых, как слегка подгармонизованный -подзвученный-вариант тезиса интермедии1, а во-вторых-один такт здесь просто варьированно-фольклорно повторяет другой
<b>Фуга c-moll</b>	На Т1 прелюдии-признак линейной формы. Гайдновски спокойный замечательный контрапункт, где все стилевые вставки органичны, а стретты в репризе звучат очень музыкально. Т.21-интермедия 2 с выразительной Т интермедии. Т.48-интермедия 4 с Темой
<b>Прелюдия F-dur</b>	(выборочно) Т.2-Ш.-2-я низкая. Потрясающий средний голос
<b>Прелюдия d-moll</b>	С т.1-построение 1. С т.11-построение 2 на Т.В т.68-69-деление в сопрано трёх четвертей пополам в фигуре, как в т.8,58. Таким образом, эта метроритмика тоже приобретает характер темы. Намёк на много-темность и, таким образом, на жизнь в душе раннего стиля
<b>Фуга d-moll</b>	Т.112-экспозиция Т2 в сопрано в контрапункте с альтом с линией укрупнённого анабазиса по винту-продолжающийся вариант Батюшки в укрупнении.Мусоргизмы. Ламенто. Т.149-Т2 в среднем голосе, первое удержанное противосложение -2 в басу, вариант второго удержанного противосложения (2) восходящие ламенто Шостаковича - в гетерофонии верхнего яруса. Т.247-255-Ш.- сентиментальная аккордика страдания.Явственный вариант Т2 в ламенто, но не сама Т2-призрак. С т.262-громогласная колокольная кода-остинато маэстозо на надрывном шостаковическом мажоре над побеждёнными. Т1 в октавных басах, Т2 в верхнем пласте. Т.296-298- октавно-унисонная каденция на сегменте Т1.

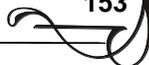
## ЛИНЕЙНОЕ СХОЖДЕНИЕ ТЕМ

<b>Фуга h-moll</b>	Как и прелюдия, она былинно сурова и интересна по звучанию. 2-й сегмент Т вговаривается-втолковывается слуху, и это не надоедает, так же как и оstinato ритма прелюдии (связь пьес миницикла здесь не интонационная, а- по ритмоприёму оstinato). Тема изложена антифоном двух контрастных сегментов в линейном схождении; невербальное слово о ТЕМЕ... . Т.107(-Т в верхнем голосе,1-е удержанное противосложение (кажется, вариант) в среднем голосе, Т-1 в т.108 в нижнем голосе, образуя стретту.) Некоторый намёк на двойную фугу с совместной экспозицией тем в линейном схождении
<b>Фуга cis-mol</b>	С т.135-следующая,колокольню-трагическая в высоком регистре стретта с красивой вертикалью.Т в оstinato -линейном схождении - в «ответе самой себе» в доминанте в теноре
<b>Фуга H-dur</b>	Т.1-7-Т в сопрано с отчётливыми мотивами прелюдии. Мотивная мозаика полифонически-синтетически -собираательного в линию генезиса
<b>Фуга Fis-dur</b>	Т.128 ... и ещё одна стретта:Т в гетерофонии верхних голосов, Т в уменьшении в баритоне, сегмент Т в линейном схождении в басу,Т в уменьшении в теноре
<b>Фуга es-moll</b>	Т.204-кода, Т в сопрано в линейном схождении со своим сегментом-невербальное слово о неизбежности предопределённого

Таблица 18

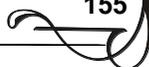
## МЕТАМОРФОЗЫ, ВАРИАНТНЫЕ Ш.-ВАРИАЦИИ

<b>Фуга C-dur</b>	Т.40-середина фуги. Фольклорная драматизация.Черты вариационного нарратива. Т в теноре во фригийском ми. Т.48-Т в басу в локарическом си.Напряжённая фольклорность. . Т. 58- Т в сопрано в эолийском ля.Тихий трагизм. Т.66-Т в альте в дорийском ре. . Т.75-интермедия 4, предыкт к репризе фуги с т.79. Т.79- колокольность.Стретта ad minimam Т сопрано альта в контрапункте с хоралом-эллипсисом в удвоенных низких голосах. Т.87-стретта Т в низких голосах в лидийском фа, а в верхних-продолжение предыдущих линий; вид полифонического эллипсиса.Т.98-кодовая Т в басу лидийского фа, в стретте с вариантом Т сопрано
<b>Фуга a-moll</b>	Метаморфоза, которая на какие-то мгновения происходит здесь с вертикалью, очень примечательна: аккорды становятся отчётливо благозвучнее. Ассоциации со струнной группой оркестра ощутимы почти что акустически. Функциональность гармонии приобретает отчётливый, если не демонстративный характер: мастер будто бы хочет " что-то сказать" если не вербально, то стилиевым словом. Мелькают великие тени: Бах (т.32), Моцарт (следующие два такта), Стравинский (общий строй середины фуги). Разумеется, это не «причуда пера» в обыденном смысле слова. Скорее, это явление, близкое речевому, хотя и не тождественное последнему. Сюжет "Музыка Шостаковича в диалоге с великими мастерами" представляет предмет отдельной статьи:" о сложнейших игровых схемах симфоний", можно было бы её назвать. Заметим, что эти игровые схемы в массе случаев также будут связаны с полифоническим складом его мышления. В фуге a-moll намёк на стиль Баха или Моцарта становится неким моментом звукового магического общения между автором фуги и великими предками
<b>Прелюдия D-dur</b>	Т.23-середина, вар.1. Т1 в нижнем ярусе, парящее адажио-подголосок-в сопрано. Красиво и балетно
<b>Фуга D-dur</b>	Т.25-бахизм. Фактурная общность миницикла: так же, как в прелюдии, фактура скрывает стилиевые персонажи... Т.139- двухголосная имитация 2-го сегмента Т на бурдене альта... Ожидание некоего изменения, приоткрытия двери... невербальное слово о преддверии



	позднего стиля Т
<b>Прелюдия A-dur</b>	Т.17-изумительное Ш.-бахическое хроматизированное ламенто с метаморфичностью обоих пластов
<b>Фуга A-dur</b>	Т.96-кодовое проведение Т в сопрано. В последнем аккорде ля мажора-некая незавершённость: как бы поклон актёра-аккорда в гармоническом театре...Стильная, детски-мистическая, необычная по консонантности для Шостаковича, fuga
<b>Фуга fis-moll</b>	Т.128-кодовая Т в низком сопрано с 4-й теперь уже низкой ступенью на опосредованно-симфонизированно- вариантном контрапункте предыдущего материала- 1-е удержанное противосложение в басу, 2-е противосложение в альте
<b>Фуга cis-moll</b>	Т.108-Т в сопрано, начавшаяся с пустотной вертикали, что здесь как раз очень выразительно звучит, 1-е удержанное противосложение в теноре, 2-е удержанное противосложение в альте. Получается, что в этой фуге имеется, как в фа диз мажорной, гармонические вариационные фазы: баховская, фольклорная, казаческая, шостаковичская, колокольная.
<b>Прелюдия gis-moll</b>	Т.1-Т. 1 голос в октавной дублировке.Т.13-вар.1.2 голоса,не считая дублировки. Суровая диатоническая гетерофония-семантика жёсткости бытия с «католическим» оттенком. Т.25-вар.2, 3 реальных голоса.Т.30-церковный лад. Т.37-вар.3, 4 реальных голоса . Т.61-вар.5. В верхнем голосе-распев продолжается, в среднем-рождается линия-тема-смысл. Здесь-кульминация линейного нарратива. Невербальное слово о «смысле сущего»
<b>Прелюдия Fis-dur</b>	С.84-86. «Цветочная» драматургия раскрытия (см, таблицу «Виды фуг ор. 87»): в прелюдии-пружины начального мотива, в фуге-смены гармонических министилей в условных свободных вариациях фуги
<b>Фуга Fis-dur</b> (описание дублировано с разделом «виды фуг» по тематической необходимости)	Фуга-цветок с полифоническим нарративом, разворачивающимся в некоем подобии свободных вариаций. Диалогизирующие гармонические стили. Т.6-условно вар.1, Т в теноре, 1-е удержанное противосложение в баритоне. Парафраз на фугу ми-мажор II ХТК... Прозрачная строгая вертикаль общебарочно-хорального характера. Т.39-середина фуги с выключенным басом и ещё каким-то голосом, кажется,сопрано. Условное трёхголосие со скрытым подразумеваемым оркестровкой. Вар.2 с активизацией гармонической действительной семантики. Т.67-очень красивое по-своему звучание. Отсюда же-условная вар.3, с активизацией автографов-Ш.-аккордики. С т.78-условная вар.4, возможно кульминационная. «бекарная». Т.85-условная вар.5 «бемольная», со спусканием вниз-корреспондирование регистров со знаками альтерации. . Т.108-реприза фуги.Восстановление пятиголосия. Условная вар.6-хорально-колокольная, сначала -просто хоральная.Т в гетерофонии верхних голосов без удержанных противосложений. . Т.141-начало условной вар.7-в стиле народной гетерофонии. Новая стретта: сегмент Т в уменьшении в баритоне как конец предыдущего раздела, Т в сопрано как начало следующей «вариации», Т в уменьшении в альте, Т в теноре, Т в уменьшении в баритоне.В стретту не входит, но примыкает к ней Т в уменьшении в басу в т.146. Т.154- профунд-ход в басу, начало последней условной вар.8-мистической, новая стретта : Т в гетерофонии-дублировке верхних голосов, т.156- Т в теноре, т.158-Т в баритоне
<b>Прелюдия b-moll</b>	Вариационно-вариантно-строфическая форма с пассакальными импульсами-тема, во всяком случае, в виде начального сегмента, становится началом мыслей; она философически оппонирует фуге как таковой, демонстрируя и отыгрывая статику в противоположность динамическому импульсу темы для фуги. Невербальное слово о

	<p>противоположности. Интересно, то в миницикле до минор Шостакович напрямую сталкивает обе части цикла на одной теме – диалектика, вариантность... С т.21-вар.1 с мелодической фигурацией в альте, усиливающей парадоксально именно речитативность и речевую проникновенность фактуры некоторые мусоргизмы. Т.35-36-красиво. С т.43-вар.2 с участвующим мелким движением- триольный причет, мусоргизмы. Народно-церковная аккордика даже на грани тривиальности. С т.59-вар.3 с шестнадцатыми в фигурации. Метель и рассвет на Москве-реке в одно и то же время. С т.78-вар.4, последняя, кодовая, de profundo, в свободном тональном и тематическом варианте. С т.86- как бы вторая половина этой вариации и кодовое напоминание о тональностях -здесь буквах и слогах невербального слова.</p>
<p><b>Фуга As-dur</b></p>	<p>Т.21-середина фуги. Т в альте, 1-е удержанное противосложение в теноре, 2-е удержанное противосложение в басу. Русскость вертикали с увеличением количеством ладовых аккордов и сменой лада-фа минор-создаёт стиливую вариантную драматургию проведений в фуге, с чем мы уже встречались. А не стиливая ли это черта фуги-нарратива в ор. 87?.. Т.25-Т в сопрано, 1-е удержанное противосложение в альте, 2-е удержанное противосложение в теноре, 3-е удержанное противосложение в басу. Новая степень драматизации фольклорного лада, ещё большая русскость. Т.29-переход в диезную сферу, что связано всегда с изменением аффекта в ор. 87 и не только там. Интермедия 3 с основным чудесным интермедийным материалом в верхних голосах; в теноре -интересная эллипсообразная тема наподобие былинной. Т.33-Т в сопрано, 1-е удержанное противосложение в среднем голосе, 3-е удержанное противосложение -в нижнем голосе. Яркая пронзительная диезная колокольность. Чуть-чуть ещё диссоциируется вертикаль. Проведение началось с пустиинтервального созвучия-см.т.33, что говорит об изменении характера вертикали</p>
<p><b>Фуга c-moll</b></p>	<p>На Т1 прелюдии-признак линейной формы. Гайдновски спокойный замечательный контрапункт, где все стиливые вставки органичны, а стретты в репризе звучат очень музыкально. Т.40-новый, светлый и очень красивый раздел фуги. Т.54-резкая стиливая смена вертикали, Ш.-аккордика. М.б., черты нарратива? Т.56-былинно-суровая Т в среднем голосе, 1-е удержанное противосложение в верхнем голосе, 2-е удержанное противосложение в нижнем голосе. Стиливая вариационность</p>
<p><b>Фуга g-moll</b></p>	<p>Фуга в ор. 87 необычна стреттностью не только репризы, но и середины, что нетипично для ор. 87. В этой детали-знак того, что эта фуга-не «ученическая» в шостаковическом смысле, как почти все другие, а <b>посвящённая</b>. Из удерживаемых противосложений-только первое, и то далеко не всегда. И сама тема необычна для ор. 87-она претерпевает метаморфозы. Звучание фуги-благородно-барочное, местами-баховское, с прорывающимися русскими нотками; стиль Шостаковича, в вертикали как бы скрытый, проявляется скорее в строении фразы. Т.60-Т в сопрано в метаморфозе сокращения, с имитацией в альте. Т.88-просветление.Стретта. Т в вариантах (вариантность Т как признак симфонизации) в басу, альте, сопрано, теноре</p>
<p><b>Фуга d-moll</b> (описание дублировано по тематической необходимости)</p>	<p>(выборочно) Т.44- Т в теноре во фригийском ля, как в т. 1-е удержанное противосложение в сопрано, 2-е удержанное противосложение в альте. Вертикаль более жёсткая с отыгрыванием архаики. Т.67-тональный ответ в теноре. 1-е удержанное противосложение в сопрано, 2-е удержанное противосложение в альте. Колокольное звучание. Стиливая вариантность. Т.100-переклечение в диезность. Каденция -заключительная партия. Т.112-экспозиция Т2 в сопрано в контрапункте с альтом с линией укрупнённого анабазиса по винту-продолжающийся вариант «Батюшки» в укрупнении. Му-</p>



	<p>соргизмы. Ламенто. Т.135-симфонизация.Мусоргизация. Душераздирующие гармонии. Фактура дефигурируется. Т2 в басу, остальные голоса собираются в гармонизованное первое удержанное противосложение -2.Темп убыстряется, что усиливает симфонизацию.Т.Солирование-плач верхнего пласта. Т.168- вариант Т2 в басу, первое удержанное противосложение -2 в аккордике верхних голосов. Фортиссимо. Стиль вертикали-щемящая кадансовая Ш.-консонантность. Т.175-Т2 вверху, первое удержанное противосложение -2 -внизу. Стиль-колокольная просветленность. Стилевая вариационность упрямо говорит об оркестровке. Т.181-новая волна фортиссимо. Т2 наверху, первое удержанное противосложение -2 в гетерофонии верхних голосов.Кадансовость и мусоргизмы. Т.185-Т2 вверху, первое удержанное противосложение -2 в гетерофонии внизу. т.208-211- Т в верхнем ярусе. Трагическая колокольная преддытковость, унисонность октав на колокольном бурдоне баса, грандиозная кульминация - и в т.219 - грозно ревущая реприза фуги с контрапунктом обеих тем. Шостаковический вариант великанской фуги и великанской стретты. Т.232- интермедия три-восемь, симфонизация предыдущей фактуры.Мелодия верхов тематически выразительна.Т.236-Т1 в верхнем голосе, Т2-в среднем.А в басу- линейный катарсический синтез-разрядка-семантически значимая, говорящая Тема на второстепенном материале. Он произрос из противосложений и интермедий, потом одногласно звучал в т.108-109 в связке двух разнотемных разделов фуги, а сейчас-громоподобно проявился как кантус фирмус в басу. Стало быть,невербальное слово о гигантском, которое кажется на расстоянии крошечным -как звезда или бездна. Вертикаль подкрепляет семантику-здесь просветление сказовости -Ш.- «вот так-то»</p>
--	--

Таблица 19

## МИСТИКА ОР. 87

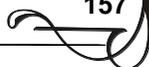
<b>Прелюдия G-dur</b>	Былинный антифон. Мистические-чуть-чуть искусственные-колокола. Но-искусственность букв написания, а не образа
<b>Фуга cis-moll</b>	Т.112- прозрачно улетающая мистическая на два пиано Т-тональный ответ в альте
<b>Прелюдия H-dur</b>	Т.66-70-внезапный мистический хорал, очень красиво- детский
<b>Фуга b-moll</b>	Т.4-полный Ш.-ход, мусоргизмы. Модуляция личностей, мистика, трансцендентность... Т.5-героико-мистические зовы сопрано, как из будущей тринадцатой симфонии -футуроцитата.Сплав сельской фольклорности, героики и мистики-пророчества. Звучание. Т.60-интермедия 5 с бахизмами в басу, в альте и сопрано в т.61. Эти бахизмы придают что-то мистическое своему контрапункту с неторопливым наигрышем
<b>Прелюдия As-dur</b>	Прелестная детская музыка, как и прелюдия си мажор, возможно, эскиз ненаписанной части симфонии, а скорее квартета или трио-материал нежный, мистический
<b>Прелюдия Es-dur</b>	Т.89-95- устрашающие тритоны вертикали. Мистика Петербурга (М. Лучанинова)
<b>Прелюдия c-moll</b>	Т.8-Т2, мистический деревянно-духовой речитатив интересного звучания. Обе темы в сопоставлении рожают аллюзию-парафраз «Двух евреев» Мусоргского
<b>Прелюдия g-moll</b>	Потрясающая, с необыкновенно выразительной игрой хроматических ладов.Лады здесь - и создают индивидуальные Ш.-аффекты, и прочерчивают драматическую линию. Невербальное слово о своей музыке. Ритм здесь -не враждебность, а, скорее, обречённость... Мистика, прострация, оглушённость и <b>надежда</b> облекаются в конкретные созвучия-слова. Шедевр среднего Шостаковича
<b>Фуга g-moll</b>	Т.44-свет мистики. Стретта. Т в басу и следом в теноре
<b>Фуга d-moll</b>	С т.204-Ш.-мистическая гетерофония

## МОНОЛОГ ОР. 87

<b>Прелюдия h-moll</b>	С т.52- одноголосная мордент-речитативная связка с фугой
<b>Прелюдия cis-moll</b>	Т.22-29 - линейный хорал-речитатив
<b>Прелюдия gis-moll</b>	Т.49-фактура оркеструется, делится на пласти. Счёт на пласти, а не на голоса. В верхнем голосе - распев-речитатив с мусоргизмами
<b>Фуга Fis-dur</b>	Т.106-Ш.-речитатив. С т.125-Ш.-речитатив
<b>Прелюдия es-moll</b>	Т.1 - речитатив на тремоло басов. Т.10 - тремоло переходит в верхи, в октавных басах - речитатив на еврейский лад со второй низкой ступенью в т.11, там же- намёком на кристаллизацию темы будущей фуги, Ш.-ходом на границе т.11-12, Ш.-звучанием. Но в т.14 точно заканчивается первая строфа монолога. Вторая-начинается с т.15. с т.15. Снова - вторая низкая ступень в речитативе, еврейский лад в нём же с т.17. С т.19 - любопытная футуроцитата в речитативе: ход превосхищает будущий заметный тональный изгиб линии в главной партии первой части десятой симфонии. С т.22- аллюзия знаменного распева в речитативе на контурном двухголосии верхов, подражающих церковным столбам . Т.27, 1 доля, Т.28 (2 доля, весь т.29 - Ш.-звучание. И здесь же)- знаменный речитатив в октавных басах... Т.35 - четвёртая низкая ступень в октавном речитативе наверху
<b>Прелюдия b-moll</b>	Т.8-9-речитатив. С т.21-вар.1 с мелодической фигурацией в альте, усиливающей парадоксально именно речитативность и речевую проникновенность фактуры некоторые мусоргизмы
<b>Фуга b-moll</b>	Т.14, с 3 доли баса-Ш.-речитатив с повторами
<b>Прелюдия As-dur</b>	Т.56-58-монологический переход-связка к репризе на бурдоне верхнего звука. Передаётся состояние затаённой боли
<b>Фуга f-moll</b>	Т.135-138 или 139 (зависит от исполнения)-предрепризный речитативный гомофонизированный монолог сопрано.Покреплён ремаркой <i>ritenuto</i>
<b>Прелюдия c-moll</b>	Т.47-48-речитатив
<b>Прелюдия d-moll</b>	С т.76-фригийский, очень выразительный речитатив сопрано
<b>Фуга d-moll</b>	С т.108-одноголосная связка речитативно-молитвенной пророческой семантики-прямая цитата «Ой ты, царь, наш батюшка»

## НЕВЕРБАЛЬНОЕ СЛОВО, НЕВЕРБАЛЬНАЯ РЕЧЬ ОР. 87

<b>Фуга a-moll</b>	В фуге a-moll намёк на стиль Баха или Моцарта становится неким моментом звукового магического общения между автором фуги и великими предками. Примитивному переводу на словесный язык это общение, разумеется, не подлежит. Хотя и можно сказать, что это – своего рода звуковая молитва о сохранении собственного стиля
<b>Прелюдия D-dur</b>	Прелюдия тихой трагичности. М.Шостакович, в интервью о 4-й симфонии отца, которой он дирижирует, говорит, что во время музыки слышит отцовский голос - невербальное слово
<b>Фуга D-dur</b>	Т.139- двухголосная имитация 2-го сегмента Т на бурдоне альты... Ожидание некоего изменения, приоткрытия двери. Невербальное слово о преддверии позднего стиля
<b>Фуга h-moll</b>	Как и прелюдия, fuga былинно сурова и интересна по звучанию. 2-й сегмент Т вговаривается-втолковывается слуху, и это не надоедает, так же как и остинато ритма прелюдии (связь пес минцикла здесь



	не интонационная, а- по ритмоприёму оstinato). Тема изложена антифоном двух контрастных сегментов в линейном схождении; невербальное слово о ТЕМЕ
<b>Фуга A-dur</b>	Т.54-57- линия баса напоминает Т. Кристалличность, невербальное слово о единордном. Т.66-67-Ш.-сопоставления тональностей в аккордах. Но контрапункт по-прежнему-эвфонический. Вообще Ш.-стиль здесь в ладовом темпоритме, а не в вертикали. Невербальное слово- доказательство тайны стиля
<b>Фуга fis-moll</b>	Т.50-51-диссонантно-катарсический переход в Ш.-ре бемоль мажор-невербальное слово о третьем разделе цикла ор. 87; ведь ре бемоль мажор –начало следующего раздела (проверить). Т.54-несколько парадоксально медленно стремительных отклонений, и здесь же- ми бемоль мажор (невербальное слово - образ уродливо-го времени). В конце такта выделяется трагический сегмент Т
<b>Фуга E-dur</b>	Т.63-проведение участка темы в унисон-игра-ирония о «так и нена-чавшейся фуги по причине малого количества голосов и неудачных унисонов», если бы фуга могла говорить... Т.65- каденция с неясным креще-катабазисом в противоположность анабазису темы
<b>Фуга cis-moll</b>	Т.171- кода. Трагическая, невербальное слово о возвращении в исток. Стретта. Т в сопрано и следом в теноре. Очень удачный фрагмент
<b>Прелюдия gis-moll</b>	Т.61-вар.5.В верхнем голосе-распев продолжается, в среднем-рождается линия-тема-смысл. Здесь-кульминация линейного нарратива. Невербальное слово о «смысле сущего». Т.72-следующее событие нарратива: Т переходит в верхний голос. Невербальное слово о следствии причины. В нижнем голосе-пророческий октавный распев баса и среднего голоса. Истончение фактуры, как в предко-довом разделе будущей фуги. Т.107-мостик в фугу, зарождение зерна будущей её темы в перекличках контурного двухголосия. Не-вербальное слово о том, что-»из земли вышло, в землю и при-дет»... Здесь тема очень настойчиво складывается-формируется в верхнем сумрачно-нижнем голосе, и в последних прелюдийных т.т.118-119 мостиком звучит
<b>Фуга Fis-dur</b>	Т.53-54-Ш.-повтор-качание в мелодии баса.Невербальное слово о переживании страдания. Прелюдия ми бемоль минор. Т.24- знаменно распевный хорал; не-вербальное слово о знамении
<b>Фуга es-moll</b>	Т.204-кода, Т в сопрано в линейном схождении со своим сегментом - невербальное слово о неизбежности предопределенного
<b>Фуга Des-dur</b>	...Следует сказать о приёме, который дал название статье. “Канон в увеличе-нии в уменьшённую октаву”—замысловатый полифонический приём, применён ный здесь в предыкте к коде. Благодаря этой замысловатости создаётся впечат-ление, что сама полифония лихо, по-матросски, “ругается” . Однако эта бравада соответствует самому страшному драматургическому моменту фуги: неистовая колокольность звучания, ревущий нижний голос—тема в увеличении—всё недвусмысленно говорит о конце
<b>Прелюдия b-moll</b>	Вариационно-вариантно-строфическая форма с пассакальными импульсами-тема, во всяком случае, в виде начального сегмента, становится началом мыслей; она философически оппонирует фуге как таковой, демонстрируя и отыгрывая статику в противоположность динамическому импульсу темы для фуги. Невербальное слово о противоположности. Интересно, то в миницикле до минор Шостако-вич впрямую сталкивает обе части цикла на одной теме - диалектика, вариантность... В т.66 на ре мажоре по-прежнему самое яркое «гармонико-фигурационно-аффектно-предсказательно-невербальное» место. С т.86- как бы вторая половина этой вариаци-

	ции и кодовое напоминание о тональностях -здесь буквах и слогах невербального слова
<b>Фуга b-moll</b>	Т.1-4-Т в сопрано, тихий деревянно-духовой наигрыш с импровизациями-фигурациями. Речитативность в наигрыше. Необычно для фуги. Призрак антифона в имитации, дудочки-рожки, перекликающие друг друга с поля... Души, перекликающие друг друга из профундо-таково здесь невербальное слово?.. Контрапункт с тишиной и антифон с профундо... Бахизмы и народно-переменный размер. Неначавшаяся fuga, которая началась-невербальное слово о конечно сбывшемся пророчестве. Линейно-стилевая мозаика. В целом форма-с чертами сонатной формы без разработки и заключительной партией в экспозиции в тонике: невербальное слово о нерешимости
<b>Прелюдия f-moll</b>	С т.43- кода, которая потом будет вариантно воспроизведена в фуге-невербальное слово о возвращении на круги своя
<b>Фуга f-moll</b>	С т.181 в альте кульминационно провозглашён 2-й сегмент Т как значимый. Невербальное слово о страданиях пути
<b>Фуга Es-dur</b>	Т.11-двоение ми бемоль мажора и ми минора (однотерцовость, слуховая аллюзия речи еврейского пророка). Фуга си бемоль мажор. Т.178-179-Ш.-тема насилия. Буквальное невербальное слово о насилии упрощения. В этой фуге-гармоническая драматургия.Т.180-11-Ш.-пародийность «маленького человечка» в ничтожном состоянии
<b>Прелюдия g-moll</b>	Потрясающая прелюдия, с необыкновенно выразительной игрой хроматических ладов.Лады здесь - и создают индивидуальные Ш.-аффекты, и прочерчивают драматическую линию. Невербальное слово о своей музыке. Ритм здесь -не враждебность, а, скорее, обречённость... Мистика, протрация, оглушённость-и надежда облекаются в конкретные созвучия-слова. Шедевр среднего Шостаковича. Интересно было бы узнать, в какой момент жизни он сочинял этот миницикл
<b>Фуга g-moll</b>	Т.63-катарсическое восстановление Т в полном объёме в значительности невербального слова
<b>Прелюдия F-dur</b>	Проникновенная тихая декламация-пророчество. Концентрация линейных смыслов в небольшом континууме. Конец т.3-церковность си бемоль минора. Почти словесное утешение
<b>Фуга F-dur</b>	Т.15-интермедия 1.Ш.-модулирующая секвенция с интонаций тихого утешения. Интонация завещания
<b>Прелюдия d-moll</b>	Музыка грозная, как речь пророка. Драматургически подтверждает свою финальную роль в цикле, а психологически-это сжатые кулаки, поднятые к небу. Сарабанда с резкой вертикалью и намёком на пассакальную могучесть октавного баса. Т.26-31-каденция 1-го раздела прелюдии и фигуры, уже звучащие, двух четвертей в трёх-дольнике с паузой на последней доле. Невербальное «вот так-то», как в 6-м квартете... Т.59-60-явственная цитата «Прогулки» Мусоргского с неким намёком о сходных намерениях пройти по галерее жизни
<b>Фуга d-moll</b> (описание дублировано по тематической необходимости)	С т.108-одногласная связка речитативно-молитвенной пророческой семантики-прямая цитата «Ой ты, царь наш батюшка». т.208-211- Мерцание мажоро-минора, отчаянный мажор, и вместе- былинная модальная светлая вертикаль-пророк. Т.232- интермедия три-восьмь, симфонизация предыдущей фактуры.Мелодия верхних тематически выразительна.Т.236-Т1 в верхнем голосе,Т2-в среднем.А в басу- линейный катарсический синтез-разрядка-семантически значимая, говорящая. Тема на второстепенном материале. Он произрос из противосложений и интермедий, потом одногласно звучал в т.108-109 в связке двух разнотемных разделов фуги, а сейчас-громоподобно проявился как кантус фирмус в басу. Стало быть, невербальное слово о гигантском, которое кажется на расстоянии



	крошечным -как звезда или бездна. Вертикаль подкрепляет семантику-здесь просветление сказовости - Ш.- «вот так-то»
--	--

Таблица 22

**ПЕРЕМЕННЫЙ РАЗМЕР КАК АЛЬТЕРНАТИВА  
ВЫСОТНОЙ МЕТРИКЕ ОР. 87**

<b>Фуга gis-moll</b>	Фуга в переменном размере
<b>Прелюдия Fis-dur</b>	Т.14-смена размера с шести на семь восьмых. Импровизация. Т.51-снова смена размера с шести на семь восьмых
<b>Прелюдия es-moll</b>	Напрашивается сравнение с пятью четвертями соль диэз минорной фуги
<b>Фуга b-moll</b>	Т.1-4-Т в сопрано, тихий деревянно-духовой наигрыш с импровизациями-фигурациями. Речитативность в наигрыше. Необычно для фуги
<b>Фуга As-dur</b>	Может быть, самая прелестная во всём ор. 87. Т.1-Т в сопрано, наигрыш, словно флейтовый или рожковый, на пять четвертей. Вспомним также фуги ми бемоль мажор и соль диэз минор с тем же фольклорным размером
<b>Прелюдия c-moll</b>	Т.34,38-метроритмические вставки: смена размера на пять четвертей, т.42-на семь четвертей
<b>Прелюдия d-moll</b>	Т.26-31-каденция 1-го раздела прелюдии и фигуры, уже звучащие, двух четвертей в трёхдольнике с паузой на последней доле. В т.68-69-деление в сопрано трёх четвертей пополам в фигуре, как в т.8,58. То есть, эта метроритмика тоже приобретает характер темы

<b>Прелюдия C-dur</b>	Т.33-Ш.-поливременная аккордика и катарсис
<b>Фуга a-moll</b>	Фуга a-moll открывается проведением темы в нижнем голосе и построена на мотиве баховского типа: восходящая фигура из двух шестнадцатых и восьмой, которая затем как бы окружается широкими скачками наподобие маятника. Немедленно завязывается крайне конфликтный диалог стилей Баха и Шостаковича. Этот диалог ведётся на уровне мотивной символики обоих мастеров, которая, при внешнем сходстве, разительно контрастна. У Баха фигура такого типа связана с образами "бега времени": наиболее точны были бы слова "быстротечность", "круговорот", "неизменность". У Шостаковича мотив такого рисунка всегда сопутствует иному, совершенно особому и как раз абсолютно "антивременному" состоянию воображаемого персонажа
<b>Прелюдия e-moll</b>	Т.34-Ш.-пассиона, поливременность
<b>Фуга D-dur</b>	Т.128-возвращение лубка на круги своя; ещё одна трёхголосная стретта с тем же порядком вступления голосов, но уже с сокращением тем-скрытая симфонизация. Чередование времени театрального и симфонического
<b>Прелюдия h-moll</b>	Т.45-Ш.-поливременность в аккорде
<b>Прелюдия A-dur</b>	В т.3-приятная шостаковическая ворчливая терпкость в двойном контрапункте пластов-фактурный автограф. В т.4-верхний голос-как в т.1, а в бурдоне баса-уже фа диз. Поливременная гармония
<b>Фуга fis-moll</b>	Т.34-си бемоль минор, Ш.-аккорд на поливременном фа миноре. Т.72-Ш.-поливременной аккорд (и до т.74-си бемоль мажор)
<b>Фуга gis-moll</b>	Т.47-Т в альте, 1-е удержанное противосложение в теноре (или басу- сложно сказать из-за оркестровой эскизности фрагмента), 2-е удержанное противосложение в сопрано
<b>Фуга Des-dur</b>	Шостакович создаёт в музыкальном повествовании несколько временных пластов, в каждом из которых время отсчитывается разным способом, и, следовательно, в каком-то смысле протекает с разной скоростью. Вероятно, мастер столь остро чувствовал и переживал реальность как некую поливременную сущность, что непрерывно запечатлевал это в своей технике. При этом музыка не расслаивается на разновременные звуковые пласты, как это будет происходить в произведениях мастеров более поздних лет рождения, чем Шостакович (у Шнитке мы уже в полной мере ощутим эту расслоённую реальность). Она, будучи цельной звуковой данностью с только чуть-чуть намечающимся расслоением, как бы "рассчитывается" в различных единицах измерения, оставаясь при этом единым организмом. Это свойство сложнейшим образом порождает неповторимую шостаковическую манеру общения со слушателем через болевые точки реальности—эти точки акцентируются автором, разворачиваясь в некие островки пространства-времени с концентрированными на этих островах звуковыми событиями. Более того- это свойство музыки Шостаковича может служить лакмусовой бумажкой его же собственной успешности в осуществлении своих замыслов. Поливременность фуги Des-dur op. 87 имеет, среди прочих способов отсчёта, один очень любопытный и показательный способ, связанный с вертикалью. ...Тема-имя даёт фуге свой отсчёт времени, отличный от "гармони-



	ческого отсчёта», описанного выше. Важно то, что и вертикаль и тема, скажем так, требуют в исполнении гораздо большего времени для осмысления, да и нюансировки, чем даёт на это времени сам Шостакович
<b>Прелюдия f-moll</b>	С.127-128, 50 тактов.Комплементарный ритм сарабанды в голосовых пластах. Импровизация-медитация на метроритм сарабанды. Поливременная гармония задержанных басов. Континуальность, беспаязность мелодии. Скрипичность мелодии, и аккордов и в широком расположении-признак оркестрового эскиза
<b>Фуга Es-dur</b>	Т.25-ми бемоль минор с альтерацией-четвёртой высокой и второй низкой. Т.26 - ми бемоль минор с раздвоенной седьмой и второй ступенями. Поливременная гармония
<b>Фуга c-moll</b>	Т.110-(церковная аккордика и следом-диссонанс); поливременная гармония
<b>Прелюдия B-dur</b>	С.145-147,56 тактов, моторная, перпетуум мобиле. После вступления в т.2-Т-рефрен. Какое-то ощущение времени, которое как бы меряется разными мерками, и это, как ни странно, сказывается в квадратахности раз: это квадраты разные, объединяющие разные маленькие фрагменты-»в огороде бузина...» Парадоксальность размерки переходит в мерность фуги
<b>Прелюдия F-dur</b>	Т.9, 2-я доля-Ш.-аккордика, явственная поливременность

Таблица 24

## ПОЛИТОНАЛЬНОСТЬ ОР. 87

<b>Фуга a-moll</b>	...одна из самых «игровых» фуг мастера «самая политональная из всех фуг Шостаковича,... одновременно и самая функциональная» (73, с.231) — неизменно привлекает исполнителей своей шаловливо-диссонантной грацией
<b>Прелюдия h-moll</b>	Т.47 и далее -политональное двоеение в пластах: по-видимому, соль минор в басу, до минор-в верхнем аккордовом пласте
<b>Прелюдия A-dur</b>	Т.18-политональный антифон с двоеением фа мажор-намёк на ми мажор. В конце такта-тональный предыкт-забегание в ля бемоль мажор со второй низкой ступенью и последующая медитация на Т в т.т.19-20 в верхнем голосе
<b>Фуга fis-moll</b>	Т.21-27-двоеение соль.Т.28-фа дизь-ре. Медленно поворачивается кристалл двутональности. Философия слуха Шостаковича: в ранние годы-поворот кристалла фуги, в зрелые-кристалла тональности. Т.98-103-политональное двоеение пластов соль мажор с низкими ступенями вверх-и ми мажор вниз. Ужасающая диссонантность. Т.109-стретта в двойне-подвижном контрапункте -см. Т.т.86 и 97.Т в сопрано и сразу в альте. Кульминация.Колокольность. Буквальный показ политонального двоеения в пластах фактуры. Очень выразительный фрагмент. Т.136- поворот в фа дизь со второй низкой. Т.137-138-условно мажорная каденция в фа дизь. Получается, что изначально лад темь- гиполад соль минор с признаками ре мажора -мостка к фа дизь минору
<b>Прелюдия cis-moll</b>	Т.19-22 -интересный политонально звучащий имитационный Ш.-антифон в секвенциообразных повторах. С т.42-контрапункт Т и хорала с модуляционными линейными околополитональными эффектами
<b>Прелюдия As-dur</b>	Т.5-6-интересный тональный ход, сопоставление соль бемоль мажора и политональности си бемоль мажор-ми бемоль мажор
<b>Фуга Es-dur</b>	Т.12-двоеение ми минора и ми бемоль минора. Т.13-ми бемоль мажор-минор с ДД-функцией (растроение, полифоническая гармония)

**ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ-КОНСТРУКЦИИ ОР. 87**  
(описания дублированы по тематической необходимости)

<b>Прелюдия gis-moll</b>	Пассакалья .Т.1-Т. 1 голос в октавной дублировке.Т.13-вар.1.2 голоса,не считая дублировки. Суровая диатоническая гетерофония - семантика жёсткости бытия. Католические ноты. Т.25-вар.2, 3 реальных голоса.Т.30-церковный лад.Т.37-вар.3, 4 реальных голоса . Т.49-фактура оркеструется, делится на пласти.Счёт на пласти, а не на голоса. В верхнем голосе-распев-речитатив с мусоргизмами.Т.59-Ш.-гетерофония. Т.61-вар.5.В верхнем голосе-распев продолжается, в среднем-рождается линия-тема-смысл. Здесь-кульминация линейного нарратива.Т.72-следующее событие нарратива: Т переходит в верхний голос. В нижнем голосе-пророческий октавный распев. Т.83-Т возвращается в бас, невербальное слово о репризе-возвращении на круги своя.Т.87-мусоргизм.Т.94-вар 8, канон на Т у баса и среднего голоса. Источение фактуры, как в предковом разделе будущей фуги.Т.107-мостик в фугу, зарождение зерна будущей её темы в переключках контурного двухголосия. Невербальное слово о том, что- «из земли вышло, в землю и придет»... Здесь тема очень настойчиво складывается-формируется в верхнем сумрачно-нижнем голосе, и в последних прелюдийных т.т.118-119 мостиком звучит... Мастера Ренессанса часто играли с ключами. Шостакович наследует это из самой души полифонии
<b>Прелюдия b-moll</b>	Вариационно-вариантно-строфическая форма с пассакальными импульсами-тема, во всяком случае, в виде начального сегмента, становится началом мыслей; она философически оппонирует фуге как таковой, демонстрируя и отыгрывая статику в противоположность динамическому импульсу темы для фуги
<b>Прелюдия f-moll</b>	Комплементарный ритм сарабанды в голосовых пластах. Импровизация-медитация на метроритм сарабанды
<b>Прелюдия d-moll</b>	Сарабанда с резкой вертикалью и намёком на пассакальную могучесть октавного баса . Т.51-реприза, Т сарабанды

Таблица 26

**ПРЕРВАННАЯ ФУГА ОР. 87**

<b>Фуга E-dur</b>	Т.63-проведение учатка темы в унисон-игра-ирония о «так и неначавшейся фуги по причине малого количества голосов и неудачных унисонов», если бы фуга могла говорить
<b>Прелюдия H-dur</b>	С т.36-реприза. Или второй раздел старосонатной формы с Т1 в тонике?... Монодия, главная тема как неначавшаяся фуга у басов
<b>Фуга b-moll</b>	С.111-116, трёхголосная,71 такт. Т.1-4-Т в сопрано, тихий деревянно-духовой наигрыш с импровизациями-фигурациями. Речитативность в наигрыше.Необычно для фуги. Призрак антифона в имитации, дудочки-рожки, переключаются друг друга с поля... Неначавшаяся фуга, которая началась-невербальное слово о конечно сбывшемся пророчестве. Линейно-стилевая мозаика

Таблица 27

**ПРИЗРАК ПРИЁМА**

<b>Фуга h-moll</b>	Т.89-интермедия 5, симфонизированная перед репризой с контрапунктом парафразом на призрак Т-1 внизу,и Т-2-в середине и вверху
<b>Фуга cis-moll</b>	Т.11-интермедия 1, двухголосная-призрак нисходящей канонической секвенции 1-го разряда. Т.25-интермедия 2 с выключенным сопрано, которое включается в т.33 с 1-м противосложением, а не с темой-некоторое отхождение от норм баховской фуги. Интермедия 2-довольно хитрая секвенция. В теноре продолжен материал 3-го



	противосложения. На него, как на стержень, в т.25-28 наизывается призрак секвенции, подобный интермедии 1, но ещё проще. Одновременно верхний голос контрапункта в т.26-28 создаёт также некое подобие канонической секвенции 1-го разряда из полутора звеньев с линией среднего голоса. Далее, в т.29-31 возникает подобие расходящейся секвенции между верхним и нижним голосом. Т.28-29-красивый контрапункт
<b>Фуга gis-moll</b>	Т.110-еврейский лад на 3 доле Ш.-аккордика, далее -увеличенное трезвучие; значит, будет превращение-теперь это преобразование фуги в призрак пассакальи, что скоро и произойдёт. Т.119-переключение темпа на анданте, каденция с призраком коды предыдущей пассакальи-прелюдии
<b>Фуга d-moll</b>	Т.74-интермедия 4 со свободным нисходящим секвенционным движением по голосам с имитированием канонической имитации. Т.247-255-Ш.-сентиментальная аккордика страдания.Явственный вариант Т2 в ламенто, но не сама Т2-призрак

Таблица 28

**РАЗНОТЕМНЫЙ КОНТРАПУНКТ ОР. 87**

<b>Фуга e-moll</b>	Т.76- Т2 в басу, в верхних голосах подобие бесконечного канона на сегмент первого удержанного противосложения. Т.92-стретта Т2 в басу и альте в контрапункте с Т1 в гетерофонии верхнего яруса
<b>Фуга h-moll</b>	Т.89-интермедия 5, симфонизированная перед репризой с контрапунктом парафразом на призрак Т-1 внизу,и Т-2-в середине и вверху. Т.99- Т-1 в верхнем голосе, Т-2-в нижнем. В т.100 -конец Т-1 в верхнем голосе, начало Т-1 с редуцированной 1-й долей-в среднем голосе.В т.101 Т-1 как бы заново в бесконечном каноне остинато вступает в верхнем голосе, образуя стретту со средним голосом. Возможно, имеется в виду ещё какой-либо голос оркестрового эскиза.Т-2в это время прилежно выпевается внизу
<b>Прелюдия A-dur</b>	Т.4-6-интересная медитация верхнего голоса на Т- на бурдоне нижнего

Таблица 29

**РОСТКИ ТЕМЫ ФУГИ В ПРЕЛЮДИИ,  
ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЕ ЧАСТЕЙ МИНИЦИКЛОВ**

<b>Прелюдия a-moll</b>	В прелюдии ля минор в т.15, в поливременной гармонии прелюдии вообще, с её постоянно расходящимися во времени басом и аккордовыми переборами- зарождается политональная игра будущей фуги, да и вся её аккордика. В колокольности кульминационного такта 24 среднего раздела прелюдии-колокольность кульминации фуги. Прелюдия как текст, описывающий фугу
<b>Фуга a-moll</b>	В испанизованном звучании репризы прелюдии-пассионарность кульминации репризы фуги в т.67-68
<b>Прелюдия E-dur</b>	Т.65-колокола. Т.68-71-зарождение в колокольности улетания коды колокольности и рисунка темы будущей фуги
<b>Прелюдия cis-moll</b>	Т.53-54- в шестнадцатых верхнего голоса неожиданно зарождается Т будущей фуги affassa
<b>Фуга H-dur</b>	Т.1-7-Г в сопрано с отчётливыми мотивами прелюдии. Мотивная мозаика полифонически-синтетически -собирательного в линию генезиса
<b>Прелюдия gis-moll</b>	Т.94 - вар.8, канон на Т у баса и среднего голоса. Истончение фактуры, как в предковом разделе будущей фуги (при необходимости уточнить утверждение).Т.107-мостик в фугу, зарождение зерна будущей её темы в перекличках контурного двухголосия. Невербальное слово о том, что-из земли вышло, в землю и придет... Здесь

	тема очень настойчиво складывается-формируется в верхнем сумрачно-нижнем голосе, и в последних прелюдийных т.т.118-119 мостиком звучит... Мастера Ренессанса часто баловались с ключами. Шостакович наследует это из самой души полифонии
<b>Прелюдия es-moll</b>	T.10 - тремоло переходит в верхи, в октавных басах - речитатив на еврейский лад со второй низкой ступенью в т.11, там же- намёком на кристаллизацию темы будущей фуги, Ш.-ходом на границе т.11-12, Ш.-звучанием (при необходимости уточнить, Ш.-полифония, гетерофония или какое-либо ещё наклонение)
<b>Прелюдия Des-dur</b>	В прелюдии ре бемоль мажор ор. 87 в т.24-27 тема фуги зарождается романтически, в т.30-35-интонационно, В т.87-89, в среднем разделе-хроматически в обращении
<b>Фуга Des-dur</b>	Реприза фуги (начало со 116-го такта), пестрящая этими "шостаковизмами, представляет собой вторжение темы прелюдии в фугу и постепенное распадение самой фугированной формы
<b>Фуга b-moll</b>	T.12-просветленно-пророческий соль бемоль мажор, как бы из прелюдии. (Звенящий регистр на верхах, как из третьей части седьмой симфонии). Части миницикла связаны здесь пуповиной говорящих тональностей-функций
<b>Фуга f-moll</b>	С т.196 на звуки Т наслаивается цитатное двоение фа-ладов из коды прелюдии. С т.201-с размытым началом-кодовая Т в теноре на продолженной цитате из коды прелюдии
<b>Фуга c-moll</b>	На Т1 прелюдии-признак линейной формы. Гайдновски спокойный замечательный контрапункт, где все стиливые вставки органичны, а стретты в репризе звучат очень музыкально
<b>Прелюдия B-dur</b>	После вступления в т.2-Т-рефрен. Ощущение времени, которое словно меряется разными мерками, и это, как ни странно, сказывается в квадратности раз: это квадраты разные, объединяющие разные маленьки фрагменты-»в огороде бузина...» Парадоксальность размерности переходит в мерность фуги
<b>Прелюдия g-moll</b>	T.83-84-в басу очертания Т фуги
<b>Фуга g-moll</b>	T.72-интермедия 5, катабазис с мягкими секундовыми плетениями вертикали; здесь они встречаются неоднократно, и, кажется, зародились ещё в прелюдии, в её хроматизмах
<b>Прелюдия d-moll</b>	С т.31-2-й раздел на будущей Т фуги.Былина бородино-римско-корсаково звучащая. Т.42-Т будущей фуги в басу. Т.48-на си-органном пункте-увеличенное созвучие, аккорд превращения (прелюдии в фугу). Т.65-Т будущей фуги в октавных басах и контрапункт с продолженной линией Ш.-повторов. .70-76-в басах продолжено остинато на будущую Т фуги. Т.80-82- трижды медленно повторённый квартетный ход сопрано как преамбула будущей фуги - attacca

Таблица 30

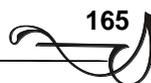
## ТЕАТР ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ОР. 87

<b>Фуга e-moll</b>	T.47-(Ш.-переключение в си.Т2, мусоргски- патетическая), в сопрано флейтового характера под аккорды
<b>Прелюдия cis-moll</b>	Неоклассицистское квази. Быстрый темп, исключающий мечтательность и темпо рубато, вроде бы изначально заложенном в медленном варианте текста.То ли- для клавиесина, то ли-для гитары...Условная Бах-Испания.. Коротковатые для Баха линии антифона для имитации
<b>Фуга cis-moll</b>	T.17-красивое «скрипичное» сочетание вертикали
<b>Прелюдия H-dur</b>	T.1-главная «партийка» на волюночном бурдоне басов

Таблица 31

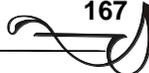
## ОРКЕСТРОВАЯ ЭСКИЗНОСТЬ, ЧЕРНОВИКОВОСТЬ

<b>Фуга a-moll</b>	Внимательный слух обращает внимание на еле ощутимую стран-
--------------------	--



	ность в развёртывании голосов в т.т.21-25. Чем объяснить этот "монотон" в верхнем голосе, твердящем одну и ту же восходящую интонацию? Четыре повторения как бы звучат чрезмерно – кажется, что трёх было бы достаточно. Объяснение заключается в качестве слуха Шостаковича – оркестровость мышления порождает даже в его фортепианной музыке эффект антифонности. Часто фрагменты, изложенные линейно, словно услышаны от оркестра и записаны в более эскизном виде. Для исполнителя фортепианного Шостаковича это может быть особенно интересно—в нарочито педантичной и порой "скупчоватой" ткани кроются оркестровые эффекты ... Похоже, что верхний голос на второй восьмой 25-го такта "исчезает" из фактуры, уступая место своему двойнику: как будто кларнет in Es- кларнету in B (окраска происходящего здесь - явно "деревянно-духового" характера). Средний голос проявляет здесь особую полифоническую "дурашливость" —он вступает не с началом темы, как положено по правилам, а с активным до нахальности подголоском, и тема как бы является продолжением этого подголоска (т.т.26-27), а не самоценным мелодическим фрагментом. В этом тоже кроется такого же рода эффект скрытой оркестровки: как будто бы начал один инструмент, а продолжает другой. Во всяком случае, отсутствие такого объяснения создало бы комический эффект : исполнитель рискует попасться на удочку композитора, в очередной раз притворившегося менее искусным полифонистом, чем он есть, и разыгравшего несколько тактов намеренно "неуклюже". В одно мгновение меняется исполнительский состав: Арлекин-2 старательно ведёт тему, усердно притворяясь Арлекином-1, Коломбина-2, пропев небольшой мотив, исчезает, а Пьеро подыгрывает первое противосложение в невероятно низком для себя регистре (т.т. 27-31)
<b>Фуга G-dur</b>	Т.48-оркестрово-эскизная подмена линий (это слышно): Т в альте, 1-е удержанное противосложение в нижнем голосе, который, в силу продолженности линии, какбы-сопрано . Признак оркестрового эскиза, полифонический театр. Т.65-продолжение стреттных проведений-Т в басу и сопрано- с признаками оркестровой размноженности голосов, в альте по-прежнему материал 1-го удержанного противосложения. Колокольность... Т.75-диссонансная стретта. Т также в крайних голосах. Т.79- оркестрово-эскизно перепутанная стретта:Т в нижнем голосе звучит выше, чем в среднем, по логике продолженной мелодической линии.Это подчеркнуто остродиссонантным звучанием т.78-79. Перепутанность сохраняется по такт 87
<b>Фуга D-dur</b>	Т.52-Т в альте в ре мажоре - fuga рондо? 1-е удержанное противосложение в сопрано. При вступлении проведения возникло ощущение мнимой перепутанности голосов а счёт сохранения пульсации восьмых на близкой высоте-признак оркестрового эскиза. Т.107 и далее- реприза фуги. Стретта. Мнимое одноголосие.Игра в признак оркестрового эскиза
<b>Фуга h-moll</b>	С т.99-скрытая оркестровка, скрытое возможное размножение голосов. Т окончательно разделилась на Т-1 и Т-2, которые контрапунктируют между собой в стреттах. Т.99- Т-1 в верхнем голосе, Т-2-в нижнем. В т.100 -конец Т-1 в верхнем голосе, начало Т-1 с редуцированной 1-й долей-в среднем голосе.В т.101 Т-1 как бы заново в бесконечном каноне остинато вступает в верхнем голосе, образуя стретту со средним голосом. Возможно, имеется в виду ещё какой - либо голос оркестрового эскиза.Т-2в это время прилежно выпевается вниз
<b>Фуга A- dur</b>	Т.25-Т в до диэз миноре в сопрано с некоторым незаметным перекрещиванием. Возможно, признак оркестрового эскиза. Т. 58-61-симфонизированное продолжение интермедии 5 -восходящая двухголосая каноническая секвенция на Т- 1-го разряда, с малотерцовым шагом. Некий признак оркестрового эскиза, намёк
<b>Прелюдия</b>	С.47-48, 63 такта.Возможно, была в эскизах 30-х годов; см. 4-ю сим-

<b>fis-moll</b>	фонию
<b>Фура E-dur</b>	Т.14-Т в верхнем голосе, эффект малоголосия при сопоставлении проведений. Т.29-неинтересный унисон вертикали. Т.33-34-повторно-эффект малоголосия, как в т. 14. Т.39-малоинтересный унисон вертикали. Т.42-43 - малоинтересный в отношении красоты формы переход к репризе. Стретта
<b>Фура cis-moll</b>	Т.17-красивое скрипкообразное сочетание вертикали
<b>Прелюдия H-dur</b>	Прелюдия-в детской пьесочке с намеренно лёгкой фактурой скрывается контурный набросочек симфонически-сонатного аллегро с интересными тональными эффектами-Д.Гойовы о «достижении тоналности через балкон, когда есть лёгкий путь через дверь.. Т.13-унисоны и похожесть на связующую тему первой части девятой симфонии.Возможно, сочинено в это же время... Т.51-53-продолжающая припрыжка Т1 в гопаке. Этот миницикл можно оркестровать для лёгкого состава, и будешь звучать ры весь-гротесково-шутливо-трагический.
<b>Фу-га H-dur</b>	Т.49-Т-эллипсис в интермедии в низком голосе двухголосного контура-высокий такой бас. Здесь Т интермедии упрямо приобретает концертантность, что вновь заставляет вспоминать о раннем стиле полифонической формы. Т.61-Т в сопрано, 1- е удержанное противосложение в альте. Фа дизь минорная звенящая драматизация в вехнерегистровом двухголосии. С т.83-предыкт к репризе, катарсическое восстановление си мажора с остинато на сегменте Т с частичным обращением в басу. Оркестрово-регистровое расхождение. Возможно, этот миницикл-эскиз неосуществлённой симфонии
<b>Прелюдия gis-moll</b>	Т.49-фактура оркеструется, делится на пласти.Счёт на пласти, а не на голоса. В верхнем голосе-распев-речитатив с мусоргизмами
<b>Фура gis-moll</b>	Т.79-перехват темы из альты-тенором.Т.81-интермедия 8 на сегменте Т в альте, басу. В т.84 Т в верхнем голосе возвращается как ни в чём не бывало деух ex machina.Она даже выныривает из фактуры в т.85-86 («...я туточки» из 2-й части будущей тринадцатой симфонии). Конечно, в т.87 оказывается, что верхний голос был не сопрано а ...даже не альт, как можно было бы подумать по регистру, а ...тенор («а пудель был сбежавший... « как в опере «Нос»). Т.90-стретта Т в басу и сопрано
<b>Фура Fis-dur</b>	Т.39-середина фуги с выключенным басом и ещё каким-то голосом, кажется, сопрано. Условное трёхголосие со скрытым подразумеванием оркестровки. Вар.2 с активизацией гармонической действенной семантики. Т.59-секвенция. Всё это было в трёхголосии. Здесь вполне могла быть переменность голосов, если вкопаться...С т.60 появляется четвёртый голос и некоторая регистровая определёность голосов. Т.85, 2 доля-Ш.-аккордика и Т в басу (будем считать, что здесь альт-верхний голос). Т.113-народнение будущей колокольности-Т в уменьшении в басу
<b>Фура es-moll</b>	Т.45-интермедия 2. Примечателен т.55: в нём футуроцитата из кульминации главной партии репризы первой части десятой симфонии! Сравним с т.19-20 прелюдии и скажем о том, что цикл ми бемоль минор ор. 87-тайный футуродонор первой части десятой симфонии.И тонально намёк ощути: здесь -ми бемоль минор, там-просто ми минор. ...В это время Шостакович симфоний не писал. У него были звуковые ощущения, может быть, эскизы. Возможно, этот миницикл-один и таких эскизов, проясняющий народность настроения как этой полифонии, так и десятой симфонии. Т.102-контурное двухголосие. Оркестровая игра регистров. Т-в среднем голосе регистра первой октавы.1-е удержанное противосложение-в верхнем голосе
<b>Прелюдия As-dur</b>	Прелестная детская музыка, как и прелюдия си мажор, возможно, эскиз ненаписанной части симфонии, а скорее квартета или трио-материал очень нежный, мистический



<b>Фуга As-dur</b>	T.42-43-регистравый шов, признак оркестровой эскизности и эскизности вообще. . В т.50 идёт как бы обращении -признак оркестрового эскиза. T.62- T в линию (признак оркестровой эскизности) фактического голоса, по-видимому, у баса в мензуральном каноне с T в альте в увеличении
<b>Прелюдия f-moll</b>	Скрипичность мелодии, и аккордов и в широком расположении-признак оркестрового эскиза
<b>Прелюдия c-moll</b>	T.54- ре мажор с низкими ступенями в мелодии. Очень выразительный фрагмент. Признаки оркестрового эскиза
<b>Фуга g-moll</b>	T.30-после барочного переключения-середина фуги. Стретта. T в басу, следом в альте. В сопрано темоподобный, имитационно, как бы в стретте, подголосок. T.35-стретта. T в теноре, следом в альте, у сопрано -вновь подголосок (или подразумевалось, что голоса были оркестрово-эскизно размножены, и расклад по голосам в прошлом проведении был несколько иной). T.78-реприза фуги. Стретта. T в вариантах-в альте, басу, сопрано в уровень альта -признак оркестрового эскиза -и теноре
<b>Прелюдия F-dur</b>	T.1- T1;имитация звука фа по регистрам. Признак оркестрового эскиза.Контрапункт линии баса и верхнего яруса. К концу такта проявляется средний голос как необычайно выразительный. По фактуре эта прелюдия близка разномелодике хоральных прелюдий Баха
<b>Фуга F-dur</b>	T.50-51-Ш.-оркестровая эскизность, имитирование мотива
<b>Прелюдия d-moll</b>	T.17-мощная оркестровость. С т.76-фригийский, очень выразительный речитатив сопрано
<b>Фуга d-moll</b>	В т.44-неожиданный сброс сопрано октавой ниже. Возможно, оркестровый набросок, если вспомнить футуорцитату из конца фуги. С т.81- в теноре, хитрым образом начавшаяся с ноты баса: мнимая замена первого звука темы. T.161- вариант- сегмент T2 внизу, вариант первого удержанного противосложения -2- в октавном удвоении верхнего яруса.Щемящая верхнерегистровая оркестровость. В т.166-167-регистравый октавный взлёт-намёк на оркестровую эскизность. T.175-T2 сверху, первое удержанное противосложение -2 -внизу.Стиль-колокольная просветлённость. Стилиевая вариационность упрямо говорит об оркестровке. Граница т.242-243-регистравый переход-намёк на оркестровую эскизность

## ТЕАТР ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ ТЕХНИКИ

<b>Прелюдия C-dur</b>	Сарабанда с двойственной фактурой: контрапунктические линии в аккордике-наблюдение И. Николаичук. Число 5 как ключ: 5 голосов, 5 ритмодолей в двутакте-тематически-структурной мерке прелюдии. Т.30-2-й нон. Нарочитое обыгрывание гомофонности языка: пять звуков аккорда, в противовес предыдущей строфе с тайной имитацией. Т.43-44-тайный антифон (баритона?..) предыдущим двум тактам
<b>Прелюдия a-moll</b>	Скрытая полифония
<b>Фуга a-moll</b>	Фуга a-moll op. 87 из знаменитого шостаковического цикла прелюдий и фуг - одна из самых "игровых" фуг мастера "самая политональная из всех фуг Шостаковича,... одновременно и самая функциональная" (73, с.231) — неизменно привлекает исполнителей своей шаловливо-диссонантной грацией На первый взгляд эта музыка как будто бы не предполагает особой психологической глубины. Однако при аналитическом рассмотрении её музыка, "...не лишённая сарказма, острой шутки, ощущения постоянной изменчивости,... (возвращающая) нас к образам раннего Шостаковича" (там же, с.231) являет собой нечто более сложное и тайное по своему звуковому смыслу, нежели просто "политональная" шутка. В процессе разбора этой фуги (одновременно «бахианской», но полной шостаковической дерзости и строптивости), мы поняли, что её звучание имеет свои корни в том, каков именно её полифонический язык. В этом, если угодно, полифоническом нарративе есть своя драматургия, своё ролевое поведение каждого из голосов. Правила поведения выдерживаются с ошеломляющей последовательностью.. Ролевое поведение голосов фуги a-moll местами забавно, а в кульминационные моменты формы неожиданно драматично. Каждый из голосов словно поддерживает театральное амплуа... Вероятно, внутреннее самоощущение Шостаковича-мастера очень совпадало с внутренним посылом Тиля Уленшпигеля (в интерпретации Шарля де Костера). Именно на уровне музыкального языка обнаруживаются такие вот уленшпигелевские переходы от насмешки — к пророчеству, воинству, мученичеству
<b>Фуга G-dur</b>	Т.48-оркестрово-эскизная подмена линий (это слышно): Т в альте, 1-е удержанное противосложение в нижнем голосе, который, в силу продолженности линии, какбы-сопрано . Признак оркестрового эскиза, полифонический театр. Т.59-60- предпринимая симфонизация-демонстративное расширение восхождения (да ещё в гетерофонии). Т.81-82-интересные тоскливые нотки с пустотами вертикали.Т.83-триумфальная интермедия 7 на сегмент Т.Т.83-84-повторы-тематический театр: услышьте меня.. Т.86-87- колокольность. Т.92-повтор остинато застрявшего в верхнем голосе сегмента Т-тематический театр. Т.97-намёк на Т в начальном обращении в альте-весёленький абсурд жизни
<b>Фуга D-dur</b>	Т.25-бахизм.Фактурная общность миницикла: так же, как в прелюдии, фактура скрывает стилевые персонажи... Т.98- предыкт к репризе фуги. Остинато на сегмент Т от ля- обманной-рефрен в басу, 1-е удержанное противосложение в сопрано, 2-е удержанное противосложение в альте.Театрализация обмана в полифоническом приёме. Т.125-интермедия 6.Внезапная драматизация, барочная секвенция-прорвавшийся сквозь лубочность аффект, внезапное обретение фактурного рисунка своего противоположного смысла. Т.142-резкая диссонантная силлабическая нелепая врезка, после которой с т.144-тихий отход 2-го сегмента Т за кулисы
<b>Фуга h-moll</b> (описание)	Как и прелюдия, она былинно сурова и интересна по звучанию. 2-й сегмент Т вговаривается-втолковывается слуху, и это не надоедает,



дублировано по тематической необходимости)	так же как и остинато ритма прелюдии (связь пьес миницикла здесь не интонационная, а- по ритмоприёму остинато). Тема изложена антифоном двух контрастных сегментов в линейном схождении; невербальное слово о ТЕМЕ... Она- как бы тема «не для фуги»; далее она как бы складывается по вертикали, поскольку 1-е удержанное противосложение строится на 2-м сегменте Т в частичном обращении. В репризе-стретты с активным контрапунктированием этого 2-го сегмента. Вся fuga-это цель непрерывных имитаций на этот лейтсегмент. Т.89-интермедия 5, симфонизированная перед репризой с контрапунктом парафразом на призыв Т-1 внизу,и Т-2-в середине и вверху. С т.99-скрытая оркестровка, скрытое возможное разномножение голосов. Т окончательно разделилась на Т-1 и Т-2, которые контрапунктируют между собой в стреттах. Т.99- Т-1 в верхнем голосе, Т-2-в нижнем. В т.100 -конец Т-1 в верхнем голосе, начало Т-1 с редуцированной 1-й долей-в среднем голосе.В т.101 Т-1 как бы заново в бесконечном каноне остинато вступает в верхнем голосе, образуя стретту со средним голосом. Возможно, имеется в виду ещё какой-либо голос оркестрового эскиза.Т-2в это время прилежно выпевается внизу. . Т.107-Т в верхнем голосе,1-е удержанное противосложение (кажется, вариант) в среднем голосе, Т-1 в т.108 в нижнем голосе, образуя стретту. Некоторый намёк на двойную фугу с совместной экспозицией тем в линейном схождении... С т.111 в последний момент, так сказать, стреттой на грани, вступает Т-1 в теноре, её Т-2 мы находим после небольшой временной затяжки в т.116, где стреттой вступает полная Т в верхнем голосе, её конец-в т.122. В басу- долгое си, в среднем голосе Т-2 в вариантах повторяется остинато вплоть до т.123
<b>Прелюдия A-dur</b>	С.41-42,28 тактов, с изначально бахическим тезисом в т.1-2 на бурдоне баса и со скрытой полифонией в юбиляющей верхнего изящно-баховского голоса. Сразу-контрапункт стилей: Бах, его призыв-вверху, бурдон профундо сомознания- внизу. Вот это-настоящая Шостакович с разностилевыми пластинами линий голосов. Т.11-вариант Т в басу на аккордах в верхнем пласте. Контрапунктичность высокого порядка этой прелюдии даст сто очков некоторым моментам его фуг, потому что здесь -контрапункт живёт в симбиозе с импровизацией, как изначальным качеством Шостаковича-полифониста
<b>Фуга A-dur</b>	Т.96-кодовое проведение Т в сопрано.В последнем аккорде ля мажора-некая незавершённость: как бы поклон актёра-аккорда в гармоническом театре...Стильная, детски-мистическая, необычная по консонантности для Шостаковича, fuga
<b>Фуга fis-moll</b>	С.49-53, трёхголосная, 138 тактов.Образ четвертитонового строя. Двоение лада фа диз минор и ре мажор со второй низкой ступенью. Симфонизированное фугированное адажио со странно-несчастно-ужасным образом-словно некий одинокий жалобный зверь ворочается в норе... Фольклорно-восточная сложная ладовая стилизация. Т.21-27- двоение соль.Т.28-фа диз-ре. Медленно поворачивается кристалл двутональности. Философия слуха Шостаковича: в ранние годы-поворот кристалла фуги, в зрелые-кристалла тональности. Т.109-стретта в двойне-подвижном контрапункте -см. Т.т.86 и 97.Т в сопрано и сразу в альте. Кульминация.Колокольность. Буквальный показ политонального двоения в пластах фактуры. Очень выразительный фрагмент
<b>Фуга E-dur</b>	Т.63-проведение уатка темы в унисон-игра-ирония о «так и неначавшейся фуги по причине малого количества голосов и неудачных унисонов», если бы fuga могла говорить... Т.65- каденция с неясным крещ-катабазисом в противоположность анабазису темы
<b>Прелюдия cis-moll</b>	Т.7-Ш.-антифонный свободный коротко бесконечно-конечный канон (философия полифонии). Т.23- театр и церковность гармонии. Как

	бы песнопение на театральных помостах. Т.24-25-Ш.-театральная церковность
<b>Прелюдия H-dur</b>	В т.24-25 мелодия пытается перетянуть упрямые басы в си мажор, но, в т.26, махнув рукой, прыгает на соль бемоль-театр звукорядов
<b>Фуга H-dur</b>	С т.16-эллиптическая тема интермедии, столь же значительная, как и тема, появляющаяся в «проходном» якобы эпизоде. Тематический театр. Эта тема как «воображаемый подголосок» тематического движения, комплементарный на расстоянии метроритмомотив. Вид высоковоплощённой метрики. Т.34-середина фуги. Двухголосие.Т в сопрано, 1-е удержанное противосложение в среднем голосе. Некоторая здесь модуляция полифонической формы из фуги- как бы в инвенционность.Это подкрепляется контурной гармонизацией соль диз минорной темы как бы из до диз минора в т.34. Сильная сторона шостаковической полифонической интриги, примета раннего стиля. Т.136-138- просится рр. Интересно, что в репризе Т интермедии не появлялась- словно ранний Шостакович «спрятался за маской»
<b>Прелюдия gis-moll</b>	Т.94-вар.8, канон на Т у баса и среднего голоса. Истончение фактуры, как в предковом разделе будущей фуги.Т.107-мостик в фугу, зарождение зерна будущей её темы в переключках контурного двухголосия
<b>Фуга gis-moll</b>	Т. 1-5-фольклорная Т у альты с фокусом-русская протяжная в стремительном темпе. Совпадение начального и конечного мотивов. Вдобавок ещё и середина такова! Мотивный перпетуум мобиле, блестяще реализуемый в исполнении Рихтером.Философия линейки здесь:неизменный элемент-мотив отточивает изменяющийся путь линии. Получается очень лилопытная философско-полифоническая картинка: изнутри имитационной фактуры-формы, которая здесь фигурирует как данность
<b>Фуга Fis-dur</b>	Т.39-середина фуги с выключенным басом и ещё каким-то голосом, кажется, сопрано. Условное трёхголосие со скрытым подразумеваемым оркестровкой. (выяснится), и - вар.2 с активизацией гармонической действенной семантики. Т.161-162-164, последние в фуге- намёк на некое крещ-движение -символ сворачивания цветка фуги
<b>Фуга es-moll</b>	Т.141-незаключившаяся Т в басу, обвисшая на органном пункте. Т.185,190-бахизм, убежище от кошмара бессмыслицы в Бахе
<b>Фуга Des-dur</b>	См. раздел «полифонические приёмы»
<b>Прелюдия b-moll</b>	С т.78-выразительный бас. Как бы возвращение в профундо темы-игра музыкальными понятиями
<b>Фуга b-moll</b>	Т.1-4-Т в сопрано, тихий деревянно-духовой наигрыш с импровизациями-фигурациями. Речитативность в наигрыше.Необычно для фуги. Призрак антифона в имитации, дудочки-рожки, перекликающие друг друга с поля... Души, перекликающие друг друга из профундо-таково здесь невербальное слово? Контрапункт с тишиной и антифон с профундо?.. Бахизмы-и народно-переменный размер. Неначавшаяся фуга, которая началась-невербальное слово о конечно сбывшемся пророчестве. Линейно-стилевая мозаика. Т.5-Т в среднем голосе, 1-е удержанное противосложение в сопрано. В фактуре комплементарность как реализуемая идея имитации-антифона-гетерофонии подголосков в едином
<b>Прелюдия As-dur</b>	Т.40-55-Раздел на Т3-считалочке, скрыто надрывной-еврейский лад (скрытый рекевием).Контурное двухголосие и скрыто драматическая линейность, тайная полифоничность. Фактура, чреватая контрапунктом. Философия полифонии: познание скрыто в любой, самой незамысловатой песенке... Т.42, 43, 44, 50-51, 52-53, 54-58 -скрытые хроматические ламенто и точки полифонического прозревающего крещендо-как бы задевается болевая точка...Музыкальная терапия. С т.59 -реприза Т1 с очень интересными фактурно- хроматическими дублировками и переченаниями тонов в альтерации с натуральными тонами в верхнем регистре. Дублировки с хроматизмами «ненаро-



	ком»- онтрапунктически-фактурный театр. Вид некоего хораля в гармонической фигурации. С т.73 - своего рода припев этого прозрачного хораля в фигурациях.Припев звучит очень светло, но т.78, когда голос фигурации неожиданно остаётся один-проглядывает опять тайная боль. Театр фактуры -голос в одиночестве
<b>Фуга As-dur</b> (описание дублировано по тематической необходимости)	Светлая барочность от четырёхголосия ещё более усиливает своё излучение чуть ли не XVII вековости - хотя по свидетельству друзей, Шостакович любил музыку с эпохи Просвещения. Однако здесь - Букстехуде... Прозрения в глубину веков полифонического стихийно-диакхронного взгляда
<b>Фуга Es-dur</b>	T.68-69-ми бемоль мажор-мерцание-намёк на увеличенное трезвучие превращения со второй низкой ступенью; оборот повторяется дважды. T.70-ми бемоль мажор и двоение в ми минор. T.71-72 -до мажор-минор, доминанта в ми бемоль мажор- и он сам. В последних тактах-краткий тональный конспект фуги. Конечно, ладовые переключки между прелюдией и фугой имеются, и они вполне конкретны, но язык фуги ошеломляюще усложнён по сплавнению с языком прелюдии. Как в фуге ре бемоль мажор, здесь Шостакович показывает, на что он в действительности способен
<b>Фуга B-dur</b>	T.66-T в басу, 1-е удержанное противосложение в альте. T.74-интермедия 4, вариант интермедии 3. Перестановки голосов в секвенции, драматизация звучания. Конструктивность, не противоречащая образу, а даже создающая его. T.178-179-Ш.-тема насилия. Буквальное невербальное слово о насилии упрощения. В этой фуге-гармоническая драматургия.T.180-11-Ш.-пародийность «маленького человечка» в ничтожном состоянии. T.183-185-полуповтор, истощное Ш.-автографическое звучание. T.186-победномаршевый колор («марш по головам») симфонизированная двухголосно-пластовая остродиссонантная стретта. T.216-218-припечатывающая каденция, подобно каденции фуги Des-dur op. 87-да и смыслы похожи
<b>Прелюдия g-moll</b>	Потрясающая, с необыкновенно выразительной игрой хроматических ладов.Лады здесь - и создают индивидуальные Ш.-аффекты, и прочерчивают драматическую линию. Невербальное слово о своей музыке. Ритм здесь -не враждебность, а, скорее, обречённость... Мистика, прострация, оглушённость-и надежда облекаются в конкретные созвучия-слова. Шедевр среднего Шостаковича.
<b>Фуга g-moll</b>	T.44-свет мистики. Стретта. T в басу и следом в теноре. T.63-катарсическое восстановление T в полном объёме (в значительности невербального слова; это получалось у Шостаковича помимо воли; например, в миницикле ми минор op. 87 этого не случилось, хотя вся аккордика и патетика к этому располагала...) T.114-кода, гомофонизация (деполифонизация, снятие игры в приём). T в сопрано.T.116-119-повтор. T.121-T в теноре. T.123-бахизм. T.126-128-нарочито опрощённая каденция под русскую протяжную радиопесню
<b>Фуга d-moll</b>	T.135-симфонизация. Мусоргизация. Душераздирающие гармонии. Фактура дефигурируется. T2 в басу, остальные голоса собираются в гармонизованное первое удержанное противосложение -2.Темп убыстряется, что усиливает симфонизацию.T. Солирование-плач верхнего пласта. т.208-211- T (?) в верхнем ярусе. Трагическая колокольная предыктовость, унисонность октав на колокольном бурдоне баса, грандиозная кульминация - и в т.219 - грозно ревущая реприза фуги с контрапунктом обеих тем. Шостаковический вариант великанской фуги и великанской стретты. T.232- интермедия три-восьмь, симфонизация предыдущей фактуры.Мелодия верхов тематически выразительна.T.236-T1 в верхнем голосе,T2-в среднем.А в басу-линейный катарсический синтез-разрядка-семантически значимая, говорящая Тема на второстепенном материале. Он произрос из противосложений и интермедий, потом одногласно звучал в т.108-109 в связке двух разнотемных разделов фуги, а сейчас-



	громоподобно проявился как кантус фирмус в басу. Стало быть, невербальное слово о гигантском, которое кажется на расстоянии крошечным -как звезда или бездна. Вертикаль подкрепляет семантику-здесь просветление сказовости -Ш.-вот так-то... Т.264- Т1 сверху, Т2 в середине,ре-внизу. Полистилистика пластов-страдания Т2 и былинности Т1контрапункт гармоний (В. Холопов)
--	--

Таблица 33

## ЛАДОТОНАЛЬНЫЕ ДВОЕНИЯ ОР. 87

<b>Прелюдия C-dur</b>	Т.26-28-Ш.-отклонение в си бемоль минор с секстой
<b>Прелюдия a-moll</b>	Ладовые двоения, тональные виражи
<b>Прелюдия G-dur</b>	Т.15-Т3, дальний вариант Т1 в гетерофонии фактуры, с т.17-как бы в увеличении.Суровая гетерофония октавных удвоений, намёк на двоения тональностей, модальность мусоргианского звучания. Т.23-Ш.-звучание наТ2. Здесь -двоение:си бемоль минор в басах, ре-си в сопрано. Т.27-Ш.-звучание наТ2-1.Двоение лада: ре в верхнем ярусе, от до-в нижнем ярусе. Т.30-Т3. Двоение: ми бемоль в басах, до минор от ми бемоль в верхнем ярусе
<b>Фуга G-dur</b>	Т.44-Ш.-симфонизирующий сдвиг в сторону бемолей
<b>Прелюдия e-moll</b>	Т.3-4,15,28-кластерные сочетания линий.Линия баса в условиях контрапунктирования здесь даёт двоение тональностей Т.9- тональное двоение си-ми.Т.19-20-двоения си-соль, си-ре, двойная доминанта... Т.27-двоение си-соль
<b>Прелюдия D-dur</b>	Т.9-Т. Т.13-переключение в бемольность, торжество
<b>Прелюдия h-moll</b>	Т.13-14-двоение си и до минор. Т.22- двоение соль мажора и си минора, Ш.-аккордика на 3-й доле. Т.39-двоение си и до миноров. Т.47 и далее -политональное двоение в пластах: кажется, соль минор в басу, до минор-в верхнем аккордовом пласте
<b>Прелюдия A-dur</b>	Т.18-политональный антифон с двоением фа мажор-намёк на ми мажор. В конце такта-тональный предыкт-забегание в ля бемоль мажор со второй низкой ступенью и последующая медитация на Т в т.т.19-20 в верхнем голосе
<b>Фуга A-dur</b>	Т.60-61-Ш.-тональный сдвиг аккорда. Т.62-69-предыкт к репризе на Т в тональности ля мажор-тонике, тональная вольность
<b>Прелюдия fis-moll</b>	Т.27-модуляция-ламенто
<b>Фуга fis-moll</b>	Фуга фа диэз минор,с.49-53, трёхголосная, 138 тактов.Образ четвертитонового строя. Двоение лада фа диэз минор и ре мажор со второй низкой ступенью. Симфонизированое фигурированное адажио. Фольклорно-восточная сложная ладовая стилизация. Т.1-10 -Т в басу.Двоение фа диэз-ре. Т.10-16 -двоение фа диэз-ре.Т.17-20-двоение фа диэз-ля. Т.21-27-двоение соль.Т.28-фа диэз-ре. Медленно поворачивается кристалл двутональности. Философия слуха Шостаковича: в ранние годы-поворот кристалла фуги, в зрелые-кристалла тональности.Т.29-32-ре, си, ля в отклонении. Т.34-си бемоль минор, Ш.-аккорд на поливременном фа миноре. Т.65 -Т в басу, 1-е удержанное противосложение в альте, 2-е удержанное противосложение в сопрано. Двоение диссонантного ми бемоль мажор-минора. Т.89-двоение ре и си, а может быть-ре диэз минора. Т.98-103-политональное двоение пластов соль мажор с низкими ступенями-ми сверху-и ми мажор внизу. Ужасающая диссонантность. Т.104-Ш.-катарсический аккорд. Двоение до минора и си минора.Гармонические threni. Т.105-106-си минор с мелькнувшим соль минором. Т.107-108 - двоение ля минор в эллипсисе, ре мажор с низкими ступенями. Т.109-112-интересное драматическое троеение соль минора, ми бемоль мажора,до мажор гармонического в отклонениях. Потрясающий фрагмент. Т.113-114-Ш.-катарсис, двоение фа



	<p>минора и соль минора. Т.118-121 острый Ш.-диссонанс, двоение миноров си и ре, повтор жутких созвучий. Т.123-двоение си-ре. Т.125-128-траурное, кодовое и вполне определённое двоение миноров фа диэз и соль. Т.129-определённые миноры- ми бемоль и фа диэз. Т.130-132-фа диэз и соль миноры. Т.136- поворот в фа диэз со второй низкой. Т.137-138-условно мажорная каденция в фа диэз. Получается, что изначально лад темы- гипоплад соль минор с признаками ре мажора -мостка к фа диэз минору</p>
<b>Прелюдия cis-moll</b>	<p>Т.33-примечательный модуляционный ход. Т.38-39-очень интересные линейные модуляционные ходы. Вообще эта прелюдия чудесно богата модуляционными событиями. Т.Т.41-42-потрясающе интересные линейные модуляционные ходы. С т.42-контрапункт Т и хорала с модуляционными линейными окологолитональными эффектами</p>
<b>Фуга cis-moll</b>	<p>Т.62-69 - тонально-модулирующий фрагмент с прибавлением к двухголосию третьего голоса. Баховски-прозрачное звучание контрапункта. С т.83-продолжение интермедии 5(а) с бемольной тональной модуляцией. Т.93-начало трагического кульминирования. Вот как он здесь отделяет баховский до диэз минор от авторского ре минора</p>
<b>Прелюдия H-dur</b>	<p>Прелюдия-в детской пьесочке с намеренно лёгкой фактурой скрыта контурный набросочек симфонически-сонатного аллегро с интересными тональными эффектами-Д.Гойовы о «достижении тоналности через балкон, когда есть лёгкий путь через дверь... С т.18-побочная партийка с Ш.-звучанием-стилевой автограф- в тритонанте-не-тритонанте, но всё же пятой низкой-фа миноре. В т.20 бемолями скрыт фа диэз минор, то есть тоналность побочной темы раздваивается по альтерации. Бурдоны басов комически утверждают-комментируют это раздвоение-факт корреспондирования различных средств выразительности как языковой... В т.24-25 мелодия пытается перетянуть упрямые басы в си мажор, но, в т.26, махнув рукой, «прыгает» на соль бемоль-театр звукорядов</p>
<b>Фуга H-dur</b>	<p>Т.68-интермедия 4.3 здесь -сегмент Т в басу. В т.69-Т-эллипсис интермедии в басу. Катарсис в фа диэз миноре-выдерживается тональный план прелюдии, где также си мажору главной темы противопоставляется минорная доминанта. Т.74-75-Ш.-модуляция «через окно вместо двери» Д. Гойовы. В т.112-странный тональный сдвиг в до мажор</p>
<b>Фуга gis-moll</b>	<p>Т.5-Т у сопрано, у альты-1-е удержанное противосложение. Основа контрапункта здесь-консонантная. Диссонантность, неуравновешенность Т заключена как раз в горизонталь-см. мелодическое отклонение в тритонанту в Т.4</p>
<b>Фуга Fis-dur</b>	<p>С т.78-условная вар.4, возможно кульминационная. «бекарная». Т.85-условная вар.5 «бемольная», со спусканием вниз-корреспондирование регистров со знаками альтерации. Т.137-говорящая модуляция-сдвиг в ре-мажор</p>
<b>Фуга es-moll</b>	<p>Т.45-интермедия 2. Примечателен т.55: в нём футуроцитата из кульминации главной партии репризы первой части десятой симфонии! Сравним с т.19-20 прелюдии и скажем о том, что цикл ми бемоль минор ор. 87 - тайный футуродонор первой части десятой симфонии. И тонально намёк ошутим: здесь -ми бемоль минор, там - просто ми минор. Намёк не рассудка, а слуха. Там- всё-таки немного тонально просветлело... В это время Шостакович симфоний не писал. У него были звуковые ощущения, может быть, эскизы. Возможно, этот миницикл-один и таких эскизов, проясняющий народность настроения как этой полифонии, так и десятой симфонии. С т.98-диэзные знаки сменяют бемольные-превращение, аналогично появлению увеличенного тревучия, которого здесь нет... Семантическая взаимозаменяемость средств выразительности</p>
<b>Прелюдия b-moll</b>	<p>Т.11-просветление на соль бемоль мажоре. Однако-фактурно-гармоническая мозаика. т.73-74 на ми бемоль мажоре (тонально-</p>

	функциональные аффекты)-виртуозная колокольность... Т.87-ми бемоль минор как бы семантически, если и не совсем тактово, - вместо ми бемоль мажора из начальной темы.Т.88-89- светлый ре мажор на тихом отлёте-уходе. Т.96-восстановленный ми бемоль мажор- «эх-ма»!- и окончательный уход в профундо баса... Здесь очень выразительный тембр низких звуков
<b>Фуга b-moll</b>	Т.12-просветлённо-пророческий соль бемоль мажор, как бы из прелюдии.Звенящий регистр на верхах, как из третьей части седьмой симфонии. Части миницикла связаны здесь пуповиной говорящих тональностей-функций
<b>Прелюдия As-dur</b>	Т.5-6-интересный тональный ход, сопоставление соль бемоль мажора и политональности си бемоль мажор-ми бемоль мажор. Т.23-24-нежные, интригующие тональные ходы в сторону сложного соль мажора. Т.79-интересный тональный ход в ля мажор. Т.81-аналогичный ход-блуждание: ля мажор,фа,соль бемоль мажор. Т.82,83-несвершившаяся доминанта в си бемоль; гармонический театр нерешимости. Т.85-последняя попытка переклеститься по бемольному направлению квинтового круга, после чего-светлая тоника.В целом форма-с чертами сонатной формы без разработки и заключительной партией в экспозиции в тонике: невербальное слово о нерешимости
<b>Фуга As-dur</b>	Т.29-переход в дизезную сферу, что связано всегда с изменением аффекта в ор. 87 и не только там. Интермедия 3 с основным чудесным интермедийным материалом в верхних голосах; в теноре - интересная эллипсообразная тема наподобие былинной
<b>Прелюдия f-moll</b>	Т.14- обращение D9 без септимы в си бемоль.Т.15- D65 в соль бемоль мажор. Т.16-до бемоль мажор. Т.17-шестой секунд без квинты си бемоль минора. Т.18-в верхнем пласте тоника си бемоль минора, в нижнем-звуки вводного секунда. Т.20- шестой квинтсекст си бемоль минора как временная тоника. Т.22-Ш.-просветление ре мажора. С т.24-возвращение в бемольную сферу. С т.28-Т, 2-й период-предложение этого построения. Т.32-ми мажор. Т.38-возвращение в бемольную сферу-балансирование-выбор между си бемоль и фа минором. Здесь и балансирование в т.43-45 между тоникой и второй неаполитанской, и расходящееся по контуру крайнегоголосие в т.46-47, и двоение фа минор-и мажора в т.48-50
<b>Фуга f-moll</b>	С т.98- переключение в дизезность, перезвонность. Т.124-125- мерцание ля мажор-минора; интересно звучит. С т.196 на звуки Т наслаивается цитатное двоение фа-ладов из коды прелюдии
<b>Фуга Es-dur</b>	Парафраз метроритмики то ли на шопеновскую, то ли на скрябинскую прелюдию на пять четвертей. Свободнотональная конструкция.Гениальная fuga.Бешено меняются воображаемые аккорды-лады по несколько раз в такт. Комплементарно-имитационная ткань везде, в том числе и в интермедиях. Т.2-лад до с раздвоенной терцией. Т.5-лады до, си бемоль мажорный с однотерцовым си минором.Т.6 - двоение си бемоль минора и ля минора. Т.7- двоение фа мажора с фа диз локрийским. Т.8-двоение фа и ми локрийских. Т.9-двоение ми локрийского (здесь это-пентахорды) и ми бемоль мажора.Т.10- двоение си бемоль локрийского и соль бемоль мажора.В этом мерцании ладов растворено шостаковическое ламенто. Т.11-двоение ми бемоль мажора и ми минора (однотерцовость, слуховая аллюзия речи еврейского пророка).Т.12-двоение ми минора и си бемоль минора. Т.13-ми бемоль мажор-минор с ДД-функцией (рас-тoreние, полифоническая гармония). . Т.19-троение -до минор, ре бемоль минор и намёк на ля бемоль минор. Сгущение трагизма.Т.20-ля мажор-фа диз минор-до диз минор-до минор-до диз минор. Трагический такт-скоростной чемпион аккордов. Это-тональная версия- очень обостряет аффект, хотя-не упрощение ли и не подмена анализом навыка игры?.. Т.23-двоение: ми бемоль мажор и ми мажор. Т.24-ми бемоль мажор. альтерированный-соль минор. Т.25-ми



	бемоль минор с альтерацией-четвёртой высокой и второй низкой. Т.26-ми бемоль минор с раздвоенной седьмой и второй ступенями. Полнвременная гармония. Т.27-28-более плавные ладовые связки: до минор-фа минор-ми бемоль минор-соль бемоль мажор-плагальный аккорд как бы в си бемоль минор. Т.29 (в контраст с ладовыми двоениями и троеениями)-неаполитанский фа минор. Т.30-он же с низким ступенями. Т.31-он же с седьмой гармонической. Т.36-двоение: ми минор, пустой ми бемоль. Т.37-38-доминанта в ми бемоль мажор(т.37)-минор(т.38).Т.39-диссонантный ля бемоль мажор-минор. Т.40-двоение: ми мажор-фа минор. Т.41 полный эллипсис в фа минор-ми минор-фа минор. Т.42- скорее перевес к ми минору с минимальным следом пробежавшего фа минора. Т.43- ми бемоль мажор-минор. Т.44- 6-й септ ми бемоль минора-двоение ми бемоль мажор с параллелью. Т.55- ми бемоль минор, ре бемоль мажор. Т.56-ре бемоль мажор, ля бемоль минор, Ш.-двойное соскальзывание... Т.57-ре бемоль мажор, пустой ре мажор в Ш.-смещении, ля локийский. Т.58-разрешение этого созвучия в ре минор, диссонантная вторая гармоническая в ми бемоль, ре мажор. Т.64-ре бемоль мажор, пустой ми бемоль мажор, неаполитанское и Ш.-сползание на тоническм органном пункте. Т.65- линейка на тоническом органном пункте со второй низкой, вспомогательные звуки по голосам, пустой-потом полный ля бемоль мажор. Т.66-67-пустой ми бемоль мажор с Ш.-сползаниями, ДД в ми бемоль минор, который представлен увеличенным трезвучием превращения, отклонение на ми бемольном органном пункте в ля бемоль мажор. Вообще, в этой фуге при её сложной быстроте смены вертикали интонирование крайне важно. Т.68-69-ми бемоль мажор-мерцание-намёк на увеличенное трезвучие превращения со второй низкой ступенью; оборот повторяется дважды. Т.70-ми бемоль мажор и двоение в ми минор. Т.71-72 -до мажор-минор, доминанта в ми бемоль мажор- и он сам. В последних тактах-краткий тональный контекст фуги
<b>Прелюдия B-dur</b>	Т.12-двоение соль-си бемоль мажор. Т.22-ми-ре. Т.34-двоение одноимённого соль
<b>Прелюдия g-moll</b>	Т.18-19-двоение си мажор-минора
<b>Прелюдия d-moll</b>	Т.73-Ш.-сдвиг из ре минора в ля бемоль минор
<b>Фуга d-moll</b>	Т.100-переключение в диезность

Таблица 34

**ФАКТУРНО-ГАРМОНИЧЕСКАЯ МОЗАИКА**

<b>Фуга Fis-dur</b>	Диалогизирующие гармонические стили
<b>Прелюдия b-moll</b>	Т.1-Т в сопрано.. с суровой народнохоральной гармонизацией с лёгким оттенком спекуляции на суровом облике народа. ... «.Мужественный» сдвиг из исходной тональности в дорически могучий ре мажор, а в т.15-в ми бемоль мажор. «Эх, дубинушка»... Т.11-просветление на соль бемоль мажоре. Фактурно- гармоническая мозаика
<b>Фуга b-moll</b>	Т.1-4-Т в сопрано, тихий деревянно-духовой наигрыш с импровизациями-фигурациями. Речитативность в наигрыше.Необычно для фуги. Призрак антифона в имитации, дудочки-рожки, перекликающие друг друга с поля... Линеарно-стилевая мозаика

Таблица 35

**СТИЛЕВАЯ МОЗАИЧНОСТЬ**

<b>Фуга a-moll</b>	... Сюжет фуги вовсе не имеет демонстративно явственного характе-
--------------------	---

	ра. Он как бы проступает в технике написания фуги. Нарочитая "буквальность" поведения голосов- персонажей вовсе не становится единственной доминирующей нотой сюжета. На другом полюсе - яркая игра со стилями. В основном это "намёки" на стиль concerto grosso в манере, по своему патетически- "провозглашающему" тону напоминающей о музыке Генделя (с примесью "стравинских" ноток). Грань между театральностью голосов—комедиантов и общей барочностью звучания Шостакович соблюдает неукоснительно, лишь время от времени позволяя себе еле заметные движения то в одну, то в другую сторону... В фуге a-moll намёк на стиль Баха или Моцарта становится неким моментом звукового магического общения между автором фуги и великими предками
<b>Прелюдия cis-moll</b>	Неоклассицистское квази. Быстрый темп, исключая мечтательность и темпо рубато, вроде бы изначально заложенном в медленном варианте текста. То ли- для клавиесина, то ли-для гитары...Условная Бах-Испания.. Коротковатые для Баха линии антифона для имитации
<b>Фуга cis-moll</b>	Т.33-середина фуги. Более экспрессивное, печальное настроение с усиливающейся скрипичной подобностью вертикали опять же по аффекту. Т.108-Т.в сопрано, начавшаяся с пустотной вертикали, что здесь как раз очень выразительно звучит, 1-е удержанное противосложение в теноре, 2-е удержанное противосложение в альте. Получается, что в этой фуге имеется, как в фа диз мажорной, гармонические вариационные фазы: баховская, фольклорная, казаческая, шостаковическая, колокольная
<b>Фуга gis-moll</b>	Т.69-кантиленность. Стилиевая гармоническая мозаика как проявление языковости. Сходство, но и различие с Мусоргским
<b>Прелюдия B-dur</b>	Т.21-22- модуляция в иной тип фактуры-парадокс моторного метро-ритма и мозаической фактуры и гармонии
<b>Фуга d-moll</b>	Т.67-тональный ответ в теноре. 1-е удержанное противосложение в сопрано, 2-е удержанное противосложение в альте. Колокольное звучание. Стилиевая вариантность

Таблица 36

### ХОРАЛ, ЦЕРКОВНОСТЬ

<b>Фуга C-dur</b>	Т.79- колокольность. Стретта ad minimam Т сопрано альта в контрапункте с хоралом-эллипсисом в удвоенных низких голосах
<b>Фуга G-dur</b>	Т.63-даже некая скрытая в фактуре церковность звучания. Т.68-69-мелькнувшее церковное сиротство
<b>МИ МИНОР. Прелюдия e-moll</b>	Т.1-тематическое зерно-трёхъярусный контрапункт с суровым дрящимся басом, мусоргской серединой и верхним ламенто. Вид русской хоральной прелюдии. Русский протестантизм и связь через него с музыкой немецкой реформации-Пахельбель как один из возможных стилей контрапункта. Т.31-32- малеровский безоблачно-нереальный хорал. Т.35-церковность
<b>РЕ МАЖОР. Прелюдия D-dur</b>	Т.1-Т1 аккордовая в верхнем ярусе, Т 2-линия баса-в басу. Без арпеджиато это был бы хорал- картинка: Шостакович наигрывает набросок и вдруг берёт арпеджиато, и сразу хорал становится необычным. Т.16-17-яркая церковность
<b>Фуга h-moll</b>	Т.5-Т-2. Т.7-Т в теноре, 1 -е удержанное противосложение в басу. Вертикаль сурового пахельбелевского звучания, усиливаемого 2-м сегментом Т
<b>Прелюдия A-dur</b>	Т.21-22- церковно-адмиралтейский хорал Петербурга с сопоставлением двух звучностей-пустотной и большепетерцово-консонантной ли у Шостаковича. Большая терция у него часто психологически диссоантна в противовес формальной акустической благозвучности: всп. Прелюдию ре бемоль мажор, её каденции ор. 87, начало второй



	части тринадцатой симфонии
<b>Прелюдия cis-moll</b>	Т.9-13-Ш.-хорал. Т.22-29-линейарный хорал-речитатив. Т.23- театр и церковность гармонии. Как бы песнопение на театральных помостах. Т.24-25-Ш.-театральная церковность. С т.42-контрапункт Т и хорала с модуляционными линейарными окополитональными эффектами. В т.46-49 Т в увеличении в контрапункте с хоралом закругляет музыку в тоническую каденцию
<b>Прелюдия H-dur</b>	Т.66-70-внезапный мистический хорал, очень красиво- «детский»
<b>Прелюдия gis-moll</b>	Т.1-Т. 1 голос в октавной дублировке.Т.13 - вар.1.2 голоса, не считая дублировки. Суровая диатоническая гетерофония-семантика жёсткости бытия. Католицизмы.Т.25-вар.2, 3 реальных голоса.Т.30-церковный лад
<b>Фуга gis-moll</b>	Т.67-церковный хорал в беге. Т.60-Ш.-звучание на 1 и 5 доле-автографа и церковный аккорд в пробеге. Т.113-хоральность
<b>Фуга Fis-dur</b>	Т.6-условно вар.1, Т в теноре, 1-е удержанное противосложение в баритоне. Парафраз на фугу ми-мажор II ХТК... Прозрачная строгая вертикаль общебарочно-хорального характера. . Т.108-реприза фуги.Восстановление пятиголосия. Условная вар.6-хорально-колокольная, сначала -просто хоральная
<b>Прелюдия es-moll</b>	Аллюзия стиля знаменного распева в т.13. С т.22- аллюзия знаменного распева в речитативе на контурном двухголосии верхов, подражающих церковным столбам . Т.24- знаменно распевный хорал; невербальное слово о знамени... Т.27, 1 доля, Т.28,(2 доля, весь т.29 - Ш.-звучание. И здесь же)- знаменный речитатив в октавных басах. Автографы и кульминирование - тоже всё на автографах. Застывшая трагедия. De proundo. Страшный парадоксальный образ войны... И у Шостаковича - страшный образ побеждённого добра. Антроподиция на грани отрицания себя самой... В т.37 -церковность звучания
<b>Прелюдия b-moll</b>	Т.5-церковный лад. С т.43-вар.2 с участвовавшим мелким движением-триольный причет, мусоргизмы. Народно-церковная аккордика даже на грани тривиальности. Т.88-89- светлый ре мажор на тихом отлёте-уходе. Фактура постепенно приобретает начально-хоральный вид
<b>Прелюдия As-dur</b>	С т.59 -реприза Т1 с очень интересными фактурно-хроматическими дублировками и переченениями тонов в альтерации с натуральными тонами в верхнем регистре. Дублировки с хроматизмами «ненароком» контрапунктически-фактурный театр). Вид некоего хорала в гармонической фигурации. С т.73- припев этого прозрачного хорала в фигурациях. Припев звучит очень светло, но т.78, когда голос фигурации неожиданно остаётся один-проглядывает опять тайная боль. Театр фактуры-голос в одиночестве
<b>Прелюдия Es-dur</b>	Т.6-7-церковный хорал. С т.40-вариант Т1 хоральной, церковношостаковической. С.113-115-церковность хорала Т1
<b>Фуга c-moll</b>	Т.19-церковный хорал. Т.52-церковное звучание. Т.110-церковная аккордика(и следом-диссонанс; полновременная гармония)
<b>Прелюдия F-dur</b>	Конец т.3-церковность си бемоль минора. Почти словесное утешение. Т.18-церковность.
<b>Фуга F-dur</b>	Т.133-церковность

Таблица 37

## ШИФР, ЧИСЛОВАЯ СИМВОЛИКА ОР. 87

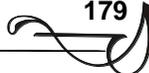
<b>Прелюдия C-dur</b> (описание дублировано по тематической необхо-	Число 5 как ключ: 5 голосов, 5 ритмодолей в двуктаке-тематически-структурной мерке прелюдии. Т.1-Т. Т.5 (!)-в баритоне Т2-5-ти (!) звучная тема тайной имитации. Т.7-Ш.-альтерация, Т2 в сопрано с отчётливо проступившим звукошифром DSCH. . Т.15-пятизвучие в монодии, переходящее в выразительный соль бемоль мажор в т.16. Т.30-2-й нон. Нарочитое обыгрывание гомофонности языка:пять звуков аккорда, в противовес предыдущей строфе с тайной имита-
--	---

димости)	ций. Т.43-44-тайный антифон (баритона?) предыдущим двум тактам. Фуга до мажор. Т.1-Т-гексахорд в басу с Ш.-ходом в тактах 5-6. Антифон пентаграмме прелюдии
<b>Прелюдия A-dur</b>	В т.3-приятная шостаковическая ворчливая терпкость в двойном контрапункте пластов-фактурный автограф.В т.4-верхний голос-как в т.1, а в бурдоне баса-уже фа дизь.Поливременная гармония
<b>Фуга Des-dur</b>	А.Должанский в своём разборе фуги Des-dur отмечает условность деления темы на такты. На самом деле, говорит исследователь, тема этой фуги—“единый такт размером в 21 четверть”. Сделаем ещё один шаг в этом направлении—и получим не только “единый такт”, но и единую фразу. В полифонии скрытая подтекстовка — не редкость. 1-6). Косвенное подтверждение такой версии мы получаем в тексте прелюдии, предворяющей фугу: в тактах 68-69 прелюдии верхний голос словно бы со злой насмешкой произносит имя мастера, а в следующих двух тактах то же самое повторяет нижний голос (т.т.70-71) Вполне вероятно, что знаменитой монограмме D-S-C-H, открыто проявившейся в музыке Шостаковича лишь в 50-е годы (хотя исследователи находят признаки этого шифра и в сочинениях более раннего времени), предшествовали околотекстовые цитаты
<b>Фуга Es-dur</b>	Т.1-Т в басу с возможным звукошифром

Таблица 38

## ШОСТАКОВИЗМЫ О. 87

<b>Прелюдия C-dur</b>	Т.7-Ш.-альтерация, Т2 в сопрано с отчётливо проступившим звукошифром DСH. Т.48-Ш.-ре мажор. Т.49-50-Ш.-катарсис. Т.52-Ш.-разрядка
<b>Фуга C-dur</b>	Т.1-Т-гексахорд в басу с Ш.-ходом в тактах 5-6. Антифон пентаграмме прелюдии
<b>Прелюдия G-dur</b>	Т.13-14-Ш.-звучание. Т.23-Ш.-звучание наТ2. Т.27-Ш.-звучание наТ2-1. Т.34-36-Ш.-ход. Т.37-43- мощное Ш.-звучание, реприза прелюдии, интересно звучащий фрагмент- контрапункт
<b>Фуга G-dur</b>	Т.44-Ш.-симфонизирующий сдвиг в сторону бемолей
<b>Прелюдия e-moll</b>	Т.13- второй раздел прелюдии. Ш.-ре мажор. Т.21-Ш.-си бемоль мажор. Т.34-Ш.-пассиона, поливременность. Т.38 и далее-Ш.-стоны, кода. Фуга ми минор. .47-Ш.-переклечение в си.Т2, мусоргски- патетическая, в сопрано флейтового характера под аккорды.Т.66-Ш.- соль мажор
<b>Прелюдия D-dur</b>	Т.14-15-Ш.-диссонанс. Т.19-Ш.-линейный диссонанс
<b>Прелюдия h-moll</b>	Т.1-Т 1. Т.10-11-Ш.-звучание. Т.45-Ш.-поливременность в аккорде. Т.48-Ш.-ход в басу. Фуга си минор. Т.24-Ш.-просветлённый соль мажор. Т.34-Ш.-диссонанс. Т.63-Ш.-сентиментальная нота
<b>Прелюдия A-dur</b>	В т.3-приятная шостаковическая ворчливая терпкость в двойном контрапункте пластов-фактурный автограф.В т.4-верхний голос-как в т.1, а в бурдоне баса-уже фа дизь.Поливременная гармония. Т.6 с Т-юбилеями в нижнем голосе звучит за счёт интересной аккордики верхнего пласта очень по-шостаковически.В т.7-замечательно развивающийся нарратив аккордики верхнего пласта. Т. 9-10-замеательная линейная Ш.-модуляция в верхнем голосе на бурдоне баса. Мелькают пониженные ступени.Вот это нарратив! Т.17-изумительное Ш.-бахическое хроматизированное ламенто с мета-морфичностью обоих пластов. Т.21-22- церковно-адмиралтейский хорал Петербурга с сопоставлением двух звучностей-пустотной и большецерково-консонантной ли у Шостаковича. Ох, большая терция у него часто психологически диссонантна в противовес формальной акустической благозвучности: всп. Прелюдию ре бемоль мажор, её каденции ор. 87, начало второй части тринадцатой симфонии
<b>Фуга A-dur</b>	Т.59-Ш.-ход в сопрано. Т.60-61-Ш.-тональный сдвиг аккорда. Т.66-67-



	Ш.-сопоставления тональностей в аккордах. Но контрапункт по-прежнему-эвфонический. Вообще Ш.-стиль здесь в ладовом темпоритме, а не в вертикали. Невербальное слово- доказательство тайны стиля. Т.82-83, 85-86 - Ш.-сопоставление аккордики. Т.87-88-Ш.-лёгкая дымка минора перед мажорной кодой
<b>Прелюдия fis-moll</b>	Т.24-Ш.-наплывы, обострившийся контурный контрапункт. Т.29-Ш.-странность. Т.36-Ш.-си мажор. Т.42-43- Ш.-абсурд
<b>Фуга fis-moll</b>	Т.34-си бемоль минор, Ш.-аккорд на поливременном фа миноре. Т.39-43-Ш.-соль бемоль мажор. Т.50-51-диссонантно-катарсический переход в Ш.-ре бемоль мажор . Т.55-линейно ползущий, мелькнувший как тень,-Ш.- фа дизз минор. Т.61-62-повтор Ш.-второй низкой ступени в фа. Т.72-Ш.-поливременной аккорд и до т.74-си бемоль мажор. Т. 78-кажется, предыктовый вариант Т в басу, 1-е удержанное противосложение в альте,2-е удержанное противосложение-вариант - в сопрано. Мрачный фа дизз с низкими ступенями.Ш.-звучание.Т.86 -Ш.-диссонанс. Т.91-92-Ш.-диссонанс.Корреспондирование тематики и гармонии в музыке. Т.104-Ш.-катарсический аккорд. Двоение до минора и си минора.Гармонические threni. Т.113-114-Ш.-катарсис, (двоение фа минора и соль минора). Т.118-121острый Ш.-диссонанс, двоение миноров си и ре, повтор жутких созвучий
<b>Прелюдия E-dur</b>	Т.27-Ш.-ход и Т 2. Т.30-32-Ш.-ход. Т.50-51-Ш.-звучание. Т.53-Т2. Т.55-Ш.-звучание и следом-Т1
<b>Фуга E-dur</b>	Т.21-Т в обращении в верхнем голосе и удержанное противосложение в обращении в нижнем голосе. Интересно звучит и очень по-шостаковически. Т.51-интересный Ш.-переход. Т.59-60- Ш.-ход в нижнем голосе
<b>Прелюдия cis-moll</b>	Т.7-Ш.-антифонный свободный коротко бесконечно-конечный канон (философия полифонии). Т.8-Ш.-испанизирование. Т.9-13-Ш.-хорал. Т.9-10-Ш.-диатоника в вертикали. С т.14 - 2-е проведение Т в тональности натуральной доминанты в высоком регистре. Интересные Ш.-диатонические нарочито опрощённые варианты антифона. Т.18-яркий Ш.-ход и Ш.-аккордика. Т.19-22 -интересный политонально звучащий имитационный Ш.- антифон в секвенциообразных повторах. Т.24-25-Ш.-театральная церковность
<b>Фуга cis-moll</b>	Т.9-Ш.-ход в противосложении. Т.22-25-мягкие Ш.-звучания, очень тонкие.Т.62-63-Ш.- «заря человечества» -аккордика . Т.85-87 внезапно продолжительное автографическое Ш.-звучание. Как будто бы Шостакович снял маску и заговорил своим голосом. Некоторое подобие гармонических событий фуги фа дизз мажор ор. 87. Т.126-предыкт в репризе. Т.121-122-Ш.-просветление и до конца интермедии-очень красивое Ш.-гетерофоническое звучание. Т.147-...В среднем голосе интермедии-Ш.-мусоризмы, которые с т.143 передаются в сопрано-очень выразительно
<b>Прелюдия H-dur</b>	С т.18-побочная партийка с Ш.-звучанием-стилевой автограф- в тритонанте-не-тритонанте, но всё же пятой низкой-фа миноре
<b>Фуга H-dur</b>	Т.19-Ш.-звучание в бахообразном движении. Т.29-33- «тоскливая», характерно по-шостаковически, гетерофония верхних голосов. Т.74-75-Ш.-модуляция «через окно вместо двери» Д. Гойовы. Т.97- стрета : Т в басу и альте. Неровный такт: сначала-Ш.-ход,(затем- пустотка в т.98). Т.128-131-Ш.-аллюзия фрагмента четвёртой симфонии
<b>Прелюдия gis-moll</b>	Т.59-Ш.-гетерофония
<b>Фуга gis-moll</b>	Т.60, 3 доля-Ш.-фольклорная гетерофония. Т.65-Ш.-секвенции. Т.60-Ш.-звучание на 1 и 5 доле-автографы и церковный аккорд в пробеге. Т.83,2 доля-Ш.-гетерофония
<b>Прелюдия Fis-dur</b>	Т.1-имитация гитарного наигрыша испано-романтического наклонения. (Она здесь откровенно-знак временной, отточивающий мгновение. Гармонии меняются здесь в связи с темой. Корреспондирование

	средств выразительности: партнёрство темы, гармонии и метроритма. Философия музыки, существующая вне зависимости от её тогдашнего отсутствия в социуме...) Мотив и гармония Ш.-просветления, что в фуге обернётся колокольным пророчеством. Т.46-Ш.-звучание. Т.54, предпоследний-Ш.-диатоника в вертикали
<b>Фуга Fis-dur</b>	Т.49-интермедия 4, минорный аккорд на последней доле.Т.50-Ш.-звучание, кажется. Ш.-повтор-качание в мелодии. Т.53-54-Ш.-повтор-качание в мелодии баса. Невербальное слово о переживании страдания. Т.56-Ш.-ход. Т.57-Ш.-задержание. Т.71-интермедия 5. Ш.-качание в мелодии баса и Ш.-звучание. Т.75-Ш.-звучание.Т.75-77-Ш.-ход-причет. Т.95-95-Ш.-повтор в басу. Начало трагической кульминации. Т.101-102-Ш.-звучание. Т.104-105-Ш.-секвенция.Т.106-Ш.-речитатив. Т.124-Ш.-трагизм, Т в октавной дублировке у баса. С т.125-Ш.-речитатив
<b>Прелюдия es-moll</b>	Т.10 - тремоло переходит в верхи, в октавных басах - речитатив на еврейский лад со второй низкой ступенью в т.11, там же- намёком на кристаллизацию темы будущей фуги, Ш.-ходом на границе т.11-12, Ш.-звучанием (при необходимости уточнить, Ш.-полифония, гетерофония или какое-либо ещё наклонение). Т.27, 1 доля, Т.28, 2 доля, весь т.29 - Ш.-звучание. ... Т.30: 1 доля-Ш.-каданс,далее -Ш.-звучание.Т.31, 1 доля-Ш.-каданс. Т.38 -Ш.-гетерофония. В репризе усиливаются колокольные ноты. Фуга ми бемоль минор. Т.29-Ш.-ход и аккордика. Т.144-145-Ш.-звучание. Т.195-Ш.-каданс, кажется. Т.219-220-Ш.-ход, автограф напоследок
<b>Прелюдия b-moll</b>	Т.28, на отклонении в ре мажор-автографический Ш.-ход.В т.67-Ш.-ход
<b>Фуга b-moll</b>	Т.4-полный Ш.-ход, мусоргизмы. Т.14, с 3 доли баса-Ш.-речитатив с повторами.Т.37-Ш.-ход в альте со второй низкой, но ослабленный
<b>Прелюдия Es-dur</b>	С т.40-вариант Т1 хоральной, церковношостаковической
<b>Фуга Es-dur</b>	Т.56-ре бемоль мажор, ля бемоль минор, Ш.-двойное соскальзывание. Итак, Ш.-характерности проступают здесь опять ближе к последнему разделу фуги. Она так концентрированно напоена Ш.-аккордикой, что её различаешь более в репризе, области большего тонального разрежения.Фугированная конструкция здесь впрямую служит проявлению кристалла фуги. Чуть ли не в каждом такте кристаллически кружится аккордика. Уж это по смыслу никак не Бах, а ближе Мусоргскому, Рахманинову... Т.57-ре бемоль мажор, пустой ре мажор в Ш.-смещении, ля локрийский. Т.64 (-ре бемоль мажор, пустой ми бемоль мажор, неаполитанское и) Ш.-сползание на тоническом органном пункте. Т.66-67-пустой ми бемоль мажор с Ш.-сползаниями
<b>Прелюдия c-moll</b>	Т.12-Ш.-скрытая полифония, наподобие одного из антитезисов главной партии первой части седьмой симфонии. Т.21-переключение в сферу дизезов и Ш.-пустотность интересного звучания.Футуроаллюзия. Напоминает по образу начало первой части будущей одиннадцатой симфонии. Т.31-Ш.-ход. Т.32-38-Ш.-звучание
<b>Прелюдия B-dur</b>	Т.8-Ш.-6-я низкая. Т.36-Ш.-странные сочетания. Т.47-48-Ш.-звучание
<b>Фуга B-dur</b>	Т.17-18 - Ш.-звучание. Т.125-128-повтор-приговорка.Ш.-странность. Т.147-Ш.-странность. С т.161-вариант секвенции из интермедии 3 в Ш.-звучании и странности. Т.174-175-Ш.-звучание. Т.178-179-Ш.-тема насилия.(Буквальное невербальное слово о насилии упрощения. В этой фуге - гармоническая драматургия).Т.180-11-Ш.-пародийность «маленького человечка» в ничтожном состоянии. Т.183-185-полуповтор, истошное Ш.-автографическое звучание. Т.206-Ш.-повторно-ламентно-коротенький эпизод
<b>Прелюдия g-moll</b>	Потрясающая, с необыкновенно выразительной игрой хроматических ладов.Лады здесь - и создают индивидуальные Ш.-аффекты, и прочерчивают драматическую линию. Невербальное слово о своей музыке. В т.68-Ш.-диссонанс



<b>Фуга g-moll</b>	Фуга,необычная в ор. 87 стреттностью не только репризы, но и середины, что нетипично для ор. 87. В этой детали-знак того,что эта фуга-не «ученическая» в шостаковическом смысле, как почти все другие, а посвящённая. Из удерживаемых противосложений-только первое, и то далеко не всегда.И сама тема необычна для ор. 87-она претерпевает метаморфозы. Звучание фуги-благородно-барочное, местами-баховское, с прорывающимися русскими нотками; стиль Шостаковича, в вертикали как бы скрытый, проявляется скорее в строении фразы. Т.42-Ш.-гетерофония. Т.47-Ш.-сопоставление аккордов.Т.49- Ш.-ре бемоль мажор, стретта. Т в сопрано, следом в теноре -и затем в альте. Т.52-Ш.-свет барокко (может, вообще это юношеская фуга...) С т.59-Ш.-катарсис в звучании. Т.86-Ш.-диссонанс. Т.101-Ш.барочные-секундовые плетения в вертикали в катабазисе. Т.106-Ш.-диссонанс, минорная колокольность
<b>Прелюдия F-dur</b>	Т.2-Ш.-2-я низкая. Потрясающий средний голос. . Т.5-6-свободная имитация мотивов верхнего голоса по регистрам в линию. Вид Ш.-скрытой полифонии. Т.8-Ш.-линия баса. Т.20-Ш.-просветление. Т.25-Ш.-раскачка в верхнем голосе
<b>Фуга F-dur</b>	Т.15-интермедия 1.Ш.-модулирующая секвенция с интонаций тихого утешения. Интонация завещания. Т.47-Ш.-четвёртая низкая ступень. Т.50-51-Ш.-оркестровая эскизность, имитирование мотива-нрб., (при необходимости уточнить). Т.71-Ш.-диезная хроматика. Т.73-фольклорная драматизация. Признак нарративной фуги. Т.92-необычные Ш.-хроматизмы в повторах и раскачке. Т.99-100-Ш.-странное созвучие. Т.118-Ш.-диссонанс, хиндемизм. Т.128-Ш.-просветление. Т.129-Ш.-хроматизмы
<b>Прелюдия d-moll</b>	Т.60-65-чуждое Ш.-звучание, очень понятное, на мотиве из т.10. Т.65-Т будущей фуги в октавных басах и контрапункт с продолженной линией Ш.-повторов. . Т.73-Ш.-сдвиг из ре минора в ля бемоль минор
<b>Фуга d-moll</b>	Т.73-Ш.-неаполитански бемольный ход (СП. Т.73 прелюдии –тоже в сторону бемолей!). Т.75-Ш.-звучание. С т.75 прибавление бемолей в звукоряде. Т.80-Ш.-нисходящий хроматизм.Печаль настроения. Т.96-Ш.-нисходящий хроматизм, связанный с вертикалью,аналогично т.73. Т.129 - Т2 в теноре, первое удержанное противосложение -2 в альте, второе противосложение -2 в сопрано.Трагическая гармония с мусоргски-шостаковическими нотами. Т.132-Ш.-скрипичность. 141-Ш.-кадансирование. Второй раздел фуги с Т2-это в пределе один огромный полифонизированный каданс с мерной плачевой метроритмикой. Т.149 -Т2 в среднем голосе, первое удержанное противосложение -2 в басу, вариант второго удержанного противосложения-2- восходящие ламенто Шостаковича-в гетерофонии верхнего яруса. Т.155 -Т2 в сопрано, первое удержанное противосложение -2-в аккордах остальных голосов. Всё проведение сплошь-Ш.-диссонантная гетерофония. Т.168 - вариант Т2 в басу, первое удержанное противосложение -2 в аккордике верхних голосов. Фортиссимо. Стиль вертикали-щемящая кадансовая Ш.-консонантность. Т.189-190-Ш.-звучание. Т.199-203 -Ш.-звучание, футуроцитата из кульминации главной партии первой части десятой симфонии. С т.204-Ш.-мистическая гетерофония. С т.262-громогласная колокольная кода-остинато маэстозо на надрывном шостаковическом мажоре над побеждёнными. Т1 в октавных басах, Т2 в верхнем пласте. Т.279-280-Ш.- яркий тональный мажорный сдвиг

Таблица 39

**ШОСТАКОВИЧЕСКАЯ АККОРДИКА ОР. 87**

<b>Прелюдия C-dur</b>	Т.18-Ш.-аккордика, местная гармоническая кульминация. . Т.33-Ш.-поливременная аккордика и катарсис
-----------------------	--

<b>Фуга C-dur</b>	Фуга по белым клавишам с ладовыми проведениями Т. Семантика и аффекты греческих ладов. Вертикаль спокойная, как вода—так же и в прелюдии. . Т.48-Ш.-аккордика
<b>Фуга e-moll</b>	Т.94, 96- автографическая Ш.-аккордика. Т.119-Ш.-аккордика.
<b>Прелюдия h-moll</b>	Т.19-Ш.-аккордика. Т.22- (двоение соль мажора и си минора), Ш.-аккордика на 3-й доле. .32-33-Ш.-аккордика
<b>Фуга fis-moll</b>	Т.34 (-си бемоль минор) Ш.-аккорд на поливременном фа миноре. Т.72-Ш.-поливременной аккорд и до т.74-си бемоль мажор
<b>Прелюдия cis-moll</b>	Т.12-13-Ш.-аккордика. Т.18-яркий Ш.-ход и Ш.-аккордика
<b>Фуга cis-moll</b>	Т.30,3 доля-мягкий Ш.-аккорд
<b>Фуга gis-moll</b>	Т.31-Т в сопрано, в альте-1-е удержанное противосложение, и в басу 2-е противосложение. С этого момента фуги в вертикали появляются Ш.-аккорды: см.т.34, 1 и 4 доли. Т.38, 1 и 5 доли- Ш.-аккордика . Т.58,2-я доля-Ш.-аккордика. Т.87-Ш.-аккордика. Т.110-еврейский лад на 3 доле Ш.-аккордика
<b>Прелюдия Fis-dur</b>	Т.24,4 доля-Ш.-аккордика. Т.32-реприза темы и Ш.-аккордика.Т.34-Ш.-аккордика
<b>Фуга Fis-dur</b>	Т.66,2 доля-Ш.-аккордика. Т.67-очень красивое по-своему звучание.Отсюда же-условная вар.3, с активизацией автографов-Ш.-аккордики. Т.74-Ш.-аккордика. Т.85, 2 доля-Ш.-аккордика и Т в басу. Т.92-93-Ш.-аккордика
<b>Прелюдия es-moll</b>	Т.21, 7 доля -Ш.-аккордика. Фуга ми бемоль минор. Т.29-Ш.-ход и аккордика
<b>Фуга Des-dur</b>	Перед самой репризой в вертикали появляются и уже до конца фуги не исчезают ” шостаковизмы”—излюбленные мастером аккорды, появившиеся в его “героических” симфониях и получивших там свою семантику. Это своего рода гармонический автограф Шостаковича. Первый из таких аккордов появляется в т.114 на 3-й доле, и далее— всё учащаясь: т.т.115 (3-я доля), 131 (3-я—5-я доли), 133 (3-я доля), 134 (2-я доля), 136 (2-я и 3-я доли), 139 (4-я доля), 140 (весь такт), 141 (2-я доля), 142 (3-я доля), 143 (3-я доля), 147 (2-я и 4-я доли), 148 (3-я доля), 149 (2-я доля), 153 (со 2-й доли), 155 (4-я доля), 156 (3-я доля), 157 (1-я доля), 159 (1-я доля), 160 (весь такт), 178 (2-я доля), 179 (3-я доля).
<b>Прелюдия b-moll</b>	Т.82-Ш.-аккордика
<b>Фуга b-moll</b>	Т.13,3 доля-Ш.-аккордика
<b>Фуга As-dur</b>	Т.68-Т в сопрано, допевание Т в увеличении в басу.Откровенная школярская гармонизация Т (и в середине т.70 Ш.-аккордика выглядит простой случайностью)
<b>Фуга f-moll</b>	Т.132-Ш.-аккордика, драматизация.
<b>Фуга Es-dur</b>	Т.56-ре бемоль мажор, ля бемоль минор, Ш.-двойное соскальзывание. Итак, Ш.-характерности проступают здесь опять ближе к последнему разделу фуги. Она так концентрированно напоена Ш.-аккордикой, что её различаешь более в репризе, области большего тонального разрежения.Фугированная конструкция здесь впрямую служит проявлению кристалла фуги
<b>Фуга c-moll</b>	Т.54-резкая стилевая смена вертикали, Ш.-аккордика. Т.66-Ш.-аккордика, трагическая кульминация
<b>Фуга B-dur</b>	Т.29-Ш.-аккордика. Т.82-Ш.-аккордика
<b>Прелюдия g-moll</b>	В т.68-Ш.-диссонанс
<b>Прелюдия F-dur</b>	Т.9, 2-я доля- Ш.-аккордика, явственная поливременность. Т.13-выразительная Ш.-аккордика
<b>Прелюдия d-moll</b>	Т.79-каденция прелюдии и Ш.-аккорд минорно-неаполитанского звучания
<b>Фуга d-moll</b>	Т.129-Ш.-аккордика. Т.149-152 сплошная Ш.-аккордика. Т.247-255-Ш.-сентиментальная аккордика страдания. Т.293,295-Ш.-аккордика

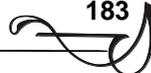


Таблица 40

## ЭЛЛИПСИС ОР. 87

<b>Фуга C-dur</b>	Т.79- колокольность. Стретта ad minimam Т сопрано альты в контрапункте с хоралом-эллипсисом в удвоенных низких голосах. Т.87- стретта Т в низких голосах в лидийском фа, а в верхних - продолжение предыдущих линий; вид полифонического эллипсиса
<b>Фуга e-moll</b>	Т.119- Ш.-аккордика . Кодовая Т1 в басу, новая тема - эллипсис в гетерофонии верхнего яруса
<b>Фуга D-dur</b>	Т.99-Т в сопрано, редуцированная на один возврат репетиции в мелодии; намёк на 1-е удержанное противосложение в басу с терцовым, кажется, подвижным контрапунктом к теме, и интересный ровный подголосок-эллипсис в альте
<b>Фуга fis-moll</b>	Т.107-108-двоение ля минор в эллипсисе, ре мажор с низкими ступенями
<b>Фуга H-dur</b>	С т.16-эллиптическая тема интермедии, столь же значительная, как и тема, появляющаяся в «проходном» эпизоде. Тематический театр. Эта тема как «воображаемый подголосок» тематического движения, комплементарный на расстоянии метроритмомотив. Вид высотно воплощённой метрики. Т.29-Т -эллипсис интермедии в басу и помрачение тональности к соль диез минору. Т.49-Т-эллипсис в интермедии в низком голосе двухголосного контура-высокий такой бас. Здесь Т интермедии упрямо приобретает концертантность, что вновь заставляет вспоминать о раннем стиле полифонической формы. Т.68-интермедия 4.Здесь -сегмент Т в басу.В т.69-Т-эллипсис интермедии в басу
<b>Фуга As-dur</b>	Т.29-переход в диезную сферу, что связано всегда с изменением аффекта в ор. 87 и не только там. Интермедия 3 с основным чудесным интермедийным материалом в верхних голосах; в теноре - интересная эллипсообразная тема наподобие былинной. . Т.43-проведение Т в низком регистре. Т в альте, 1-е удержанное противосложение в теноре,3-е удержанное противосложение в басу, линейные эллипсис - бахизмы в сопрано
<b>Фуга Es-dur</b>	Т.41 - эллипсис в фа минор-ми минор-фа минор. Т.48- до бемоль мажор с расщеплённой терцией, эллипсис в си бемоль минор. Т.63-эллипсис в ми бемоль мажор, отклонение в фа минор
<b>Фуга d-moll</b>	Т.51-интермедия 3.С т.54-интересный момент контрапункта. В сопрано проводится почти что тема в её симфонизированном ходе, в теноре-выразительный интермедийный материал из интермедии 1, см.т.14-15.В определённом смысле это вид полифонического эллипсиса-тему фуги здесь не ожидали, а она возникла в варианте. Контрапункт интермедии и проведения темы. Звучание в вертикали-былинное

## АНТИФОН ОР. 87

<b>Прелюдия C-dur</b>	Т.43-44-тайный антифон (баритона?..) предыдущим двум тактам. Фуга до мажор. Т.1-Т-гексахорд в басу с Ш.-ходом в тактах 5-6. Антифон пентаграмме прелюдии
<b>Фуга a-moll</b>	Внимательный слух обращает внимание на еле ощутимую странность в развёртывании голосов. Чем объяснить этот "монотон" в верхнем голосе, твердящем одну и ту же восходящую интонацию (т.т. 21-25)? Четыре повторения как бы звучат чрезмерно – кажется, что трёх было бы достаточно. Объяснение заключается в качестве слуха Шостаковича – оркестровость мышления порождает даже в его фортепианной музыке эффект антифонности. Часто фрагменты, изложенные линейно, словно услышаны от оркестра и записаны в более эскизном виде. Для исполнителя фортепианного Шостаковича это может быть особенно интересно—в нарочито педантичной и порой "скупчоватой" ткани кроются оркестровые эффекты. Трагические ноты, промелькнув, уступают место забавному фарсу и очередной игре в антифон: в 35-м такте оказывается, что мелодия верхнего голоса перехватывается средним, а сам верхний голос, по своему обыкновению, исчезает (в оркестровой версии так могли бы себя вести деревянные духовые). Каждый исполнитель этой фуги знает, что именно на этот момент приходится её кульминация. По звучанию этот фрагмент вызывает ассоциации со струнным tutti (то есть— снова инструментальный антифон)
<b>Прелюдия G-dur</b>	Былинный антифон. Мистические -чуть-чуть искусственные - колокола. Но-искусственность букв написания, а не образа
<b>Прелюдия D-dur</b>	Т.23-середина, вар.1. Т1 в нижнем ярусе, парящее адажио-подголосок-в сопрано. Красиво и балетно. Контрапункт стиливых ритмов-вот в чём прелесть этой прелюдии! В мелодии метроритм централизуется, в арпеджиато-децентрализуется
<b>Фуга D-dur</b>	2-й сегмент Т вговаривается-втолковывается слуху, и это не надоедает, так же как и остинато ритма прелюдии (связь пьес миницикла здесь не интонационная, а- по ритмоприёму остинато). Тема изложена антифоном двух контрастных сегментов в линейном сходжении; невербальное слово о ТЕМЕ
<b>Прелюдия A-dur</b>	Граница т.17-18-выразительная переключка-антифон пластов.Т.18-политональный антифон с двоением фа мажор-намёк на ми мажор
<b>Прелюдия E-dur</b>	Антифон двух диатонических тем:Т 1-распева и Т2-высоких колоколов. Двухоктавные регистровые эффекты. Однако темы не самые интересные из тех, что встречаются в ор. 87
<b>Прелюдия cis-moll</b>	Неоклассицистское квази. Быстрый темп, исключаяющий мечтательность и темпо рубато, вроде бы изначально заложенном в медленном варианте текста.То ли- для клавиесина, то ли-для гитары...Условная Бах-Испания.. Т.7-Ш.-антифонный свободный коротко «бесконечно-конечный» канон (философия полифонии). С т.14- 2-е проведение Т в тональности натуральной доминанты в высоком регистре . Интересные Ш.-диатонические нарочито опрошённые варианты антифона.Т.19-22 -интересный политонально звучащий имитационный Ш.- антифон в секвенциообразных повторах Т.34-35-тонкий прозрачный имитационный антифон в контурах

Таблица 42

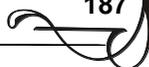
## ЭТНОСОЦИОЛАДОВЫЕ КРАСКИ

<b>Прелюдия C-dur</b>	Т.20-4-й нонаккорд.Т.22-3-й нонаккорд.ТТ.30-2-й нонаккорд. Т.46-ля-нонаккорд
<b>Фуга C-dur</b>	Т.1-Т-гексахорд в басу с Ш.-ходом в тактах 5-6. Антифон пентаграмме прелюдии. . Т.40-середина фуги. Фольклорная драматизация.Черты вариационного нарратива. Т в теноре во фригийском ми.



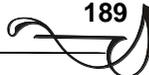
	Т.48-Т в басу в локрийском си.Напряжённая фольклорность. Т. 58-Т в сопрано в эолийском ля. Тихий трагизм. Т.66-Т в альте в дорийском ре. Т.98-кодовая Т в басу лидийского фа, в стретте с вариантом Т сопрано
<b>Фуга a-moll</b>	Фуга a-moll ор. 87 из знаменитого шостаковического цикла прелюдий и фуг - одна из самых "игровых" фуг мастера "самая политональная из всех фуг Шостаковича,... одновременно и самая функциональная" (7, с.231) — неизменно привлекает исполнителей своей шаловливо-диссонантной грацией ... с 32-го такта резко меняется гармонический стиль фуги: он становится отчётливо барочным и приобретает ярко драматические ноты. Функциональность гармонии приобретает отчётливый, если не демонстративный характер
<b>Прелюдия G-dur</b> (описание дублировано по тематической необходимости)	Былинный антифон. Мистические-чуть-чуть искусственные-колокола. Но-искусственность букв написания, а не образа. Т.1-Т1 в октавных унисонах, изначальное мусоргянство. Т.15-Т3, дальний вариант Т1 в гетерофонии фактуры, с т.17-как бы в увеличении.Суровая гетерофония октавных удвоений, намёк на двоения тональности, модальность мусоргянского звучания. Фуга соль мажор. Т.39-резковатость диссонансов. Т.40-интермедия 4, вариант интермедий 2,3.Интересно звучит,светло и резко. Т.75-диссонансная стретта. Т также в крайних голосах. Т.79- оркестрово-закисло перепутанная стретта.Т в нижнем голосе звучит выше, чем в среднем, по логике продолженной мелодической линии.Это подчеркнуто остродиссонантным звучанием т.78-79. Перепутанность сохраняется по такт 87... Т.81-82-интересные тоскливые нотки с пустотами вертикали. Т.88-кода. Диссонантная триумфальная трёхголосная лестничная стретта с нижней ступени. Хиндемитизмы. Т.95-96-хиндемитизмы
<b>МИ МИН</b> <b>Прелюдия e-moll</b>	Т.1-тематическое зерно-трёхъярусный контрапункт с суровым дльцимся басом, мусоргской серединой и верхним ламенто. Вид русской хоральной прелюдии. Русский протестантизм и связь через него с музыкой немецкой реформации-Пахельбель как один из возможных стилей контрапункта. Т.3-4,15,28-кластерные сочетания линий. Т.25-26, 37,38-четвёртые низкие ступени
<b>Фуга e-moll</b>	Т.1-Т в теноре, со скрытым контрапунктом Т прелюдии. Внутренняя рифмованность-соответствие. Звучание экспозиции фуги-пахельбелевско-мусоргянского. 47- Ш.-переклечение в си. Т2, мусоргски- патетическая, в сопрано флейтового характера под аккорды
<b>Прелюдия D-dur</b>	В т.1-2 сразу проявляется особый линейный колорит ворчащего баса с гуслями аккордов арпеджиато и наступанием диссонанса на благозвучия-как колор этой прелюдии. С т.32 по т.37-испанизированная драматизированная музыка.Т.37-42-русская связка к репризе. Т.48-53-испанизированность. Т.55,3-я доля-линейный диссонанс. Т.56-шнитковизм на 3-й доле. Т.57 и далее-успокоение аффекта, мягкодиссонантная параллельная аккордика. С т.60-кода с прозрачной пейзажной аккордикой на выдержанном ре баса. Т.64, 68-71-кластер
<b>Фуга D-dur</b> (описание дублировано по тематической необходимости)	Т.1-Т в альте. Т.8-Т в сопрано,1 -е удержанное противосложение в альте. Остродиссонантное малононовое сочетание первых звуков темы и первого противосложения.Т.16-короткая интермедия 1.Вертикаль-не слишком сложная, но с оттенком жестковатой диссонантности. Т.28-31-цепочка острых диссонансов. Т.33-середины фуги.Т в сопрано, 1-е удержанное противосложение в альте, 2-е удержанное противосложение в басу.Нотки минорно драматизированного фольклора-и сохранившаяся остродиссонантная, неудобная точка сопряжения начала контрапункта.Т.59-Т в басу, 1-е удержанное противосложение в альте, 2-е удержанное противосложение в сопрано.Нарядно-колокольные нотки с сохраняющейся точечной остродиссонантностью - фуга-нарратив. Т.82-Т в альте, 1-е удержанное противосложение в басу. Низкая подголосочная фольклорная праздничность. Т 89-короткая интермедия 5, вся

	сплошь на кластерах-тоже лейтприём этого миницикла. т.128-возвращение лубка на круги своя... Т.142-резкая диссонантная силлабическая нелепая врезка, после которой с т.144-тихий отход 2-го сегмента Т за кулисы
<b>Прелюдия h-moll</b>	Гармонии среднего периода. Оstinатный ненадоедающий ритм. Т.14-Т2. Т.17-перечение в гармонии. Т2.Т.31-второй нонакорд
<b>Прелюдия A-dur</b>	Т.6 с Т-юбилеями в нижнем голосе звучит за счёт интересной аккордики верхнего пласта очень по-шостаковически.В т.7-замечательно развивающийся нарратив аккордики верхнего пласта. С т.23-кодовое проведение Т в басу на успокаивающем тонокодоминантовом обороте аккордов верхнего пласта
<b>Фуга A-dur</b>	Т.15-20- интермедия 2, в 1-м её разделе-чудесные хрупкие переливы секвенций. Т.21- середина фуги. Т в мягкопечальном фа диз миноре предвосхищение следующей по циклу фуги, скрытый макросожет цикла!. Т.29-интермедия 3. Вертикаль продолжает оставаться консонантной, а звучание-эльфно-хрупким. Т.66-67 -Ш.- сопоставления тональностей в аккордах . Но контрапункт по-прежнему- почти что «эффонический»... Т.87-88-Ш.-лёгкая дымка минора перед мажорной кодой. Т.96-кодовое проведение Т в со-прано.В последнем аккорде ля мажора-некая незавершённость: как бы поклон актёра-аккорда в гармоническом театре...Стильная,детски-мистическая, необычная по консонантности для Шостаковича, фуга
<b>Прелюдия fis-moll</b>	Т.1-16-Т, еврейский лад и образ.Т.16-Т с 4-й высокой ступенью. Т.20-4-я низкая ступень
<b>Фуга fis-moll</b>	Образ четвертитонового строя, горские мотивы. Двоение лада фа диз минор и ре мажор со второй низкой ступенью. Фольклорно-восточная сложная ладовая стилизация. Т.34-38-локрийский си бемоль. Т.44-47- локрийский фа, ак бы вторая в ми бемоль минор. Т.48-49-повтор-драматизация, более романтический оборот гармонии-как бы в соль бемоль минор, кульминирование.Т.50-51-диссонантно-катарсический переход в Ш.-ре бемоль мажор . Т.57-резкое вхождение фа мажора. Т.57-60-миксолидийский фа. Т.63-65-ионийский фа. Т.74-76-си бемоль мажор с 6-й низкой ступенью.Т.76-78-в ре диз минор. Конец т.78-поворот в фа диз сперва мажор, потом минор. Т.93-97-ре мажор. Т.98-103-политональное двоение пластов соль мажор с низкими ступенями вверх-и ми мажор вниз. Ужасающая диссонантность. Т.107-108-двоение ля минор в эллипсисе, ре мажор с низкими ступенями. Т.115-116-катарсический повторенный ми бемоль мажор с оглушённостью 6-й низкой ступенью. Т.117-соль минор патетический. Т.124-до минор. Т.128-кодовая Т в низком сопрано с 4-й теперь уже низкой ступенью на опосредованно-симфонизированно- вариантном контрапункте предыдущего материала- как бы 1-е удержанное противосложение в басу, как бы 2-е противосложение в альте. Т.133-135-определённый соль минор. Т.136- поворот в фа диз со второй низкой. Т.137-138-условно мажорная каденция в фа диз. Получается, что изначально лад темы- гипоплад соль минор с признаками ре мажора -мостка к фа диз минору
<b>Прелюдия cis-moll</b>	Неоклассицистское квази. Быстрый темп, исключаяющий мечтательность и темпо рубато, вроде бы изначально заложенном в медленном варианте текста.То ли- для клавирина, то ли-для гитары...Условная Бах-Испания.. Т.8-Ш.-испанизирование. Т.29-32-вариант т.1-4, но в ми-омажоренном просветлении. Т.36-сегмент Т в просветлении ми мажора.Очень красиво. . Т.49-лидийский эф-фект в нижнем голосе контура
<b>Фуга cis-moll</b>	Т.22-25-мягкие Ш.-звучания, очень тонкие. Вертикаль пока совершенно мирная, консонантно-диатоническая, тонко-баховская. Т.40-хиндеммитизм вертикали. . Т.48- более осветлённо ми мажорная Т в теноре. Т.50-53-В.-Лобос-звучание. Т.75 -интермедия 5,с т.76- вариант ВСА интермедии 2 с т.26.Вертикаль с мягкими фольклорными диссонансами, С т.102-некоторый слад экспрессии звучания, уход в жестковатую диатонику и- диминуэндо. С т.107-нарочито



	диссонантный переход в колокольный до минор. Т.108-Т.в сопрано, начавшаяся с пустотной вертикали, что здесь как раз очень выразительно звучит... Получается, что в этой фуге имеется, как в фа диез мажорной, гармонические вариационные фазы: баховская, фольклорная, казаческая, шостаковичская, колокольная... Т.112-прозрачно улетающая мистическая на два пиано Т-тональный ответ в альте...Вертикаль с нежной септаккордикой. Т.132-красивый мягкий неполный септаккорд в вертикали.Мягкодиссонантная вертикаль. Т.147-...В среднем голосе интермедии-Ш.-мусоргизмы, которые с т.143 передаются в сопрано-очень выразительно. Т.152-спад регистра и экспрессии звучания 3-я доля Т.152-испанизованная гармония. Т.158-интермедия 9, понижающая, очень красивая, бахиански-вила-лобосовская, объёмная, на материале интермедии 1
<b>Прелюдия H-dur</b>	С т.18-побочная «партийка» с Ш.-звучанием-стилевой автограф-в тритонанте-не-тритонанте, но всё же пятой низкой-фа миноре. В т.33-35-вместо разработки-миксолидийски ладовая связка
<b>Фуга H-dur</b>	Т.29-Т -эллипсис интермедии в басу и помрачение тональности к соль диез минору. Т.97- стретта : Т в басу и альте. Неровный такт: сначала-Ш.-ход, затем- пустота в т.98.Т.100- неуклюжий гармонический ход. На Т вступает в т.109 Т в альте тоже в ми мажоре и в т.112 Т в сопрано, затем в т. 114 Т в альте. Т.110-откровенная гармоническая грязь.В т.111-114 допевание Т в увеличении в басу звучит не слишком привлекательно. Т.123-127-лаковые хиндемитизмы
<b>Прелюдия gis-moll</b>	Т.49 -фактура оркеструется, делится на пласты.Счёт на пласты, а не на голоса. В верхнем голосе-распев-речитатив с мусоргизмами. Т.87-мусоргизм
<b>Фуга gis-moll</b>	Т.5-Т у сопрано, у альта-1-е удержанное противосложение. Основа контрапункта здесь-консонантная. Диссонантность, неуравновешенность Т заключена как раз в горизонтали-см.мелодическое отклонение в тритонанту в Т.4. Т.56, а также т.т.57 и 60, после бродячей интермедии 6-увеличенное трезвучие как сигнал превращения: так же как в Des-dur, превращаться будет фактура: из имитационной в театрально-симфонизированную. Граница т.т.58-59-мусоргизмы. Т.69-кантиленность.Стилевая гармоническая мозаика как проявление языковости.Сходство, но и различие с Мусоргским. Т.110-еврейский лад на 3 доле Ш.-аккордика, далее -увеличенное трезвучие; значит, будет превращение-теперь это преобразование фуги в призрак пассакальи, что скоро и произойдёт
<b>Прелюдия Fis-dur</b>	«Цветочная» (см. таблицу «Виды фуг ор. 87») драматургия раскрытия: в прелюдии - пружины начального мотива, в фуге-смены гармонических министилей в условных свободных вариациях фуги. Т.1-имитация гитарного наигрыша испано-романтического наклонения. (Она здесь откровенно-знак временной, отточивающий мгновение). Гармонии меняются здесь в связи с темойМотив и гармония Ш.-просветления, что в фуге обернётся колокольным пророчеством. Т.25, 1 доля-ум.7 в мгновенной перегармонизации. Т.27-импрессионистическая аккордика, воспоминания о юношеских равелизмах. Т.29-пустоты в аккордах. Т.35-пустоты. Т.37-скрипичность мелодии
<b>Фуга Fis-dur</b>	Т. 6-условно вар.1, Т в теноре, 1-е удержанное противосложение в баритоне. Парофраза на фугу ми-мажор II ХТК... Прозрачная строгая вертикаль общебарочно-хорального характера. Т.20-Т в сопрано, пустоты в звучании. Т.37-народная аккордика. Т.49-интермедия 4, минорный аккорд на последней доле.Т.50-Ш.-звучание, кажется. Ш.-повтор-качание в мелодии. Т.67-очень красивое по-своему звучание. Отсюда же-условная вар.3, с активизацией автографов-Ш.-аккордики). Т.73-нонаккорд. Т.128,диагональ фактуры- увеличенное трезвучие-тайный знак превращения (здесь -в народный стиль из индивидуального,ухода их гармонии Ш.-аккордики, пророчество о собственном позднем стиле, откуда Ш.-аккордика также уходит...)

<b>Прелюдия es-moll</b>	Семь четвертей: напрашивается сравнение с пятью четвертями соль диез минорной фуги. Т.4 - появилась четвертая низкая ступень. Т.6 -еврейский лад. Т.9-Вторая низкая ступень. Т.10 - тремоло переходит в верхи, в октавных басах - речитатив на еврейский лад со второй низкой ступенью в т.11, там же- намёком на кристаллизацию темы будущей фуги, Ш.-ходом на границе т.11-12, Ш.-звучанием с т.15. Снова - вторая низкая ступень в речитативе, еврейский лад в нём же с т.17. Т.35 - четвертая низкая ступень в октавном речитативе наверху
<b>Фуга es-moll</b>	Т.15-мусоргизмы. Т.26-интермедия 1, нрзб..Восточность, кажется - при необходимости проверить. 33 -Т в басу, 1-е удержанное противосложение в среднем голосе, 2-е удержанное противосложение в верхнем голосе. Портретирование народно-сельской гетерофонии. Т.71 -Т в верхнем голосе, 1-е удержанное противосложение-в среднем голосе, 2-е удержанное противосложение-в нижнем голосе. Вертикаль по-прежнему консонантная. С т.98-диезные знаки сменяют бемольные-превращение, аналогично появлению увеличенно-го тревучия, которого здесь нет... Семантическая взаимозаменяемость средств выразительности. Фуга ми бемоль минор. Т.148-диссонанс, один из немногих в фуге. Т.162 и 166-диссонансы
<b>Фуга Des-dur</b>	В начале срединного раздела фуги контрапункт темы и 1-го удержанного противосложения, помещённый в минорную тональность, даёт в вертикали особое, " плачевое" звучание (т.т. 37-43). Эти аккорды сиротства становятся маленьким островком на пути общей аккордовой лавины, в которой, подобно блёсткам лавы, мелькает одно очень примечательное созвучие: увеличенное трезвучие. Шостакович применяет его здесь не то чтобы часто, но охотно. Напомним, что у нас оно вызывает ассоциацию превращения (легко объяснимую хотя бы с точки зрения традиций Петербургской композиторской школы—Римский-Корсаков). Мы найдём это созвучие в такте 48, затем, уже во второй фазе середины (нач. с 68-го такта—как бы заново, с новой силой и вначале опять одногласно проводится тема в a-moll) —в т.т.73, 79, 86 .Вторая фаза середины(нач. с 68-го такта—как бы заново, с новой силой и вначале опять одногласно проводится тема в a-moll) отмечена ещё одним важным признаком: повышается количество остродиссонантных созвучий
<b>Прелюдия b-moll</b>	Т.11-просветление на соль бемоль мажоре. Фактурно- гармоническая мозаика. Т.15-17-народная гетерофония. С т.21-вар.1 с мелодической фигурацией в альте, усиливающей парадоксально именно речитативность и речевую проникновенность фактуры некоторые мусоргизмы. С т.43-вар.2 с участвовавшим мелким движением- триольный причет, мусоргизмы.
<b>Фуга b-moll</b>	Т.1-4-Т в сопрано, тихий деревянно-духовой наигрыш с импровизациями-фигурациями. Речитативность в наигрыше.Необычно для фуги. Призрак антифона в имитации, дудочки-рожки, перекликающие друг друга с поля...Души, перекликающие друг друга из профундо-таково здесь невербальное слово? Контрапункт с тишиной и антифон с профундо?.. Бахизмы-и народно-переменный размер. Неначавшаяся фуга, которая началась-невербальное слово о конечно сбывшемся пророчестве. Линейно-стилевая мозаика. Т.1-2-народный наигрыш. Т.4- Ш.-ход, мусоргизмы. Т.5- героико-мистические зовы сопрано, как из будущей тринадцатой симфонии —футуроцитата Сплав сельской фольклорности, героики и мистики-пророчества. Т.12-просветлённо-пророческий соль бемоль мажор, как из прелюдии. Звенящий регистр на верхах, как из третьей части седьмой симфонии. Части миницикла связаны здесь пуповиной горящих тональностей-функций. С т.12 аккордика значительно драматизируется. Т.28- интермедия 3.Диатоническое головатое двухголосие.Оно статичнее, чем экспозиция
<b>Прелюдия As-dur</b>	Т.15-17-тритонанта к тонике, очень интересное линейное звучание. Т.40-55-Раздел на Т3-считалочке, скрыто надрывной-еврейский лад (скрытый реквием)



<p><b>Фуга As-dur (выборочно; подробнее см. выше в таблицах приложения)</b></p>	<p>T.21-середина фуги. Т в альте, 1-е удержанное противосложение в теноре, 2-е удержанное противосложение в басу. Русскость вертикали с увеличением количеством ладовых аккордов и сменой лада-фа минор-создаёт стиливую вариантную драматургию проведенний в фуге, с чем мы уже встречались. А не стиливая ли это черта фуги-нарратива в ор. 87?... Т.25-Т в сопрано, 1-е удержанное противосложение в альте, 2-е удержанное противосложение в теноре, 3-е удержанное противосложение в басу. Новая степень драматизации фольклорного лада, ещё большая русскость. т.31-32-бахизмы и яркая русскость. Проснувшаяся колокольность. Т.33-Т в сопрано, 1-е удержанное противосложение в среднем голосе, 3-е удержанное противосложение -в нижнем голосе. Яркая пронзительная диэзная колокольность. Чуть-чуть ещё диссоциируется вертикаль. Проведение началось с пустоинтервального созвучия-см.т.33, что говорит об изменении характера вертикали. Т.41-интермедия 4, былинный в дорийском ре и низком регистре вариант в перевороте интермедии 1, см.т.9-10. Т.62- Т в линию (признак оркестровой эскизности) фактического голоса, по-видимому, у баса в мензуральном каноне с Т в альте в увеличении. 2-е удержанное противосложение в среднем голосе)</p>
<p><b>Прелюдия f-moll</b></p>	<p>T.1- T.T.10-13- вторая неаполитанская в гармонии, -застревающий бас. . Т.14- обращение D9 без септимы в си бемоль.Т.15- D65 в соль бемоль мажор. Т.16-до бемоль мажор. Т.17-шестой секунд без квинты си бемоль минора. Т.18-в верхнем пласте тоника си бемоль минора, в нижнем-звуки вводного секунда. Т.20- шестой квинтсекст си бемоль минора как временная тоника. Т.22-Ш.-просветление ре мажора. С т.24-возвращение в бемольную сферу. С т.28-Т, 2-й период-предложение этого построения. Т.32-ми мажор. Т.38-возвращение в бемольную сферу-балансирование-выбор между си бемоль и фа минором</p>
<p><b>Фуга f-moll</b></p>	<p>Фольклорная, диатоническая фуга,с неопределёнными границами, тема. Спокойная, консонантно-мягкодиссонантная вертикаль, которая ближе к репризе несколько драматизируется. Фуга-контрапункт . С т.191- кодово-предково-неаполитански- соль бемоль- лидийское проведение в теноре</p>
<p><b>Прелюдия Es-dur</b></p>	<p>T.14-15 - застывшие октавы.Т.16-39 - колокола,очень яснотональные. Т.55-56,60-61,66-67-интересная вертикаль. Т.89-95- утрашающие тритоны вертикали.Мистика Петербурга</p>
<p><b>Фуга Es-dur (описание дублировано по тематической необходимости)</b></p>	<p>T.1 лад-ми бемоль со второй низкой.Т.2-лад до с раздвоенной терцией.Конец т.3-каденция в ладу ми бемоль с третьей низкой. Т.4-Т в среднем голосе, 1-е удержанное противосложение в басу.Т.4-лад си бемоль со второй и шестой низкими. Т.14-лад ми бемоль гармонический, диссонантный, без терции, с вариантной второй ступенью.Т.15-тот же лад с добавлением 6-й натуральной по мажору ступенью. Т.16-пустой ми бемольный лад. Т.17-некий до бемоль мажор как шестая.Т.18-фа локрийский в полном анабазисе с каденционной модуляцией второй высокой по ми бемолью. Т.21-явственный еврейский до минор. Т.22- ми бемоль мажор надрыно гармонический. Т.24-ми бемоль мажор. альтерированный-соль минор. Т.25-ми бемоль минор с альтерацией-четвёртой высокой и второй низкой.Т.26-ми бемоль минор с раздвоенной седьмой и второй ступенями. Поливременная гармония. Т.29-неаполитанский фа минор. Т.30-он же с низким ступенями. Т.31-он же с седьмой гармонической. Ты смотри, целых три такта... Т.32-си бемоль минор с низкими ступенями.Т.33- диссонантность, гармонический фа минор с пятой низкой и раздвоенной шестой.Т.34- си бемоль альтерированный. Т.35-продолженный си бемоль минор гармонический с низкими ступенями. Т.45-более или менее ясная тональная связка к тонике ми бемоль мажора с раздвоенными 6-й,7-й, 3-й ступенями. «Блюз».Т.46-ми бемоль мажор с альтерированной доминантой. Т.47- до бемоль мажор. Т.48- до бемоль мажор с расщеплённой терцией, эллипсис в си бемоль минор. Т.49-в целом до бемоль мажор. Т.50- вторая гармоническая диссоциирующая в до бемоль</p>

	<p>мажор, шнитковизмы. Т.51-отклонение в ля бемоль мажор. Т.52-фа минор, шнитковизм. Т.53-ми бемоль минор. Т.54- ми бемоль с расщеплённой шестой. Т.57-ре бемоль мажор, пустой ре мажор в Ш.-смещении, ля локрийский. Т.58-разрешение этого созвучия в ре минор, диссонантная вторая гармоническая в ми бемоль, ре мажор. Т.59-си септаккорд, диссонантный до минор с задержанием, соль мажор. Т.60-связка в один такт. Здесь -доминанта в ми бемоль мажор, увеличенное трезвучие превращения как доминанта в фа минор. Т.61-очень красивый щемящий такт. Фа минор, вторая неаполитанская минорная фа диес минор (превращение свершилось-благозвучие...). Т.62-диссонирующая вторая с расщеплением второй и шестой, шнитковизм. Т.64-ре бемоль мажор, пустой ми бемоль мажор, неаполитанское и Ш.-сползание на тоническом органном пункте. Т.65- линейрика на тоническом органном пункте со второй низкой, вспомогательные звуки по голосам, пустой-потом полный ля бемоль мажор, Т.66-67-пустой ми бемоль мажор с Ш.-сползаниями, ДД в ми бемоль минор, который представлен увеличенным трезвучием превращения, отклонение на ми бемольном органном пункте в ля бемоль мажор. Вообще, в этой фуге при её сложной быстроте смены вертикали интонирование важно, как никогда. Т.68-69-ми бемоль мажор-мерцание-намёк на увеличенное трезвучие превращения со второй низкой ступенью; оборот повторяется дважды. Т.70-ми бемоль мажор и двоеение в ми минор. Т.71-72 -до мажор-минор, доминанта в ми бемоль мажор- и он сам. В последних тактах-краткий тональный конспект фуги</p>
<b>Прелюдия c-moll</b>	<p>Т.7-диссонанс вертикали. Т.8-Т2, мистический деревянно-духовой речитатив интересного звучания. Обе темы в сопоставлении рождают аллюзию-парафраз «Двух евреев» Мусоргского. Т.18,20-диссонансы вертикали. Т.21-переключение в сферу диесов и Ш.-пустотность интересного звучания. Фугуоаллюзия. Напоминает по образу начало первой части будущей одиннадцатой симфонии. Т.46-ми бемоль минор. Т.54- ре мажор с низкими ступенями в мелодии. Очень выразительный фрагмент. Признаки оркестрового эскиза</p>
<b>Фуга c-moll</b>	<p>Т.17-Г в басу, 1-е удержанное противосложение в сопрано, 2-е удержанное противосложение в теноре, 3-е удержанное противосложение в альте. Ренессансное созвучие-от русской гетерофонии, след истории полифонии. В т.32-ре бемоль мажор. т.35-диссонанс. В т.43-мягкие септаккорды. Т.68-71-почти В.-Лобосовская колокольность.. В т.89-диссонансы вертикали. Т.94-диссонанс вертикали и светлая стретта: Г в теноре и следом в сопрано. Т.110 -церковная аккордика и следом- диссонанс; поливременная гармония</p>
<b>Прелюдия B-dur</b>	<p>Т.33-бемольные нотки. Т.38- простое завершение такта</p>
<b>Фуга B-dur</b>	<p>Т.9-Т в альте, 1-е удержанное противосложение в сопрано. Вертикаль пока нарочито консонантная. Т.31-мягкий диссонанс. Т.41 -Т в сопрано, 1-е удержанное противосложение в альте, 2-е удержанное противосложение в басу. Консонантно-гетерофоническая вертикаль. Т.49-увеличенное созвучие, аккорд превращения: превращается в данном случае интермедия. А именно: с т.53-вариант свободной канонической секвенции 1-го разряда в обращении Т.83-91-хиндеммитизмы. Т.92 -Т в альте, 1-е удержанное противосложение в басу, 2-е удержанное противосложение в сопрано. Драматическая фольклорность. Т.130-131 - диссонантная колокольность. Т.153-156-фольклорные консонансы. 164-165-упрощённые обороты. Т.166- в резком регистровом сопоставлении с предыдущим тактом-трёхголосная стретта, местами резко диссонантная, что даже её украшает. Точечные хиндеммитизмы. Т.176-177-повтор упрощённого оборота. Т.215-216- хиндеммитизм</p>
<b>Прелюдия g-moll</b>	<p>Потрясающая, с необыкновенно выразительной игрой хроматических ладов. Лады здесь - и создают индивидуальные Ш.-аффекты, и подчеркивают драматическую линию. Невербальное слово о своей музыке. Ритм здесь -не враждебность, а, скорее, обречённость...</p>



	Мистика, протрация, оглушённость-и надежда облекаются в конкретные созвучия-слова. Шедевр среднего Шостаковича. Интересно было бы узнать, в какой момент жизни он сочинял этот мини-цикл... Т.1-изначально сдержанная до суховатости Т, которая уже с т.5 становится ладово аффеktированной.С т.10 по т.15-активная хроматизация и растворённый фактурно еврейский лад. Т.30-31-еврейский лад,Петербург... . С т.48-хроматизация. Т.50-53-интересное звучание низких ступеней. Т.70 - романтически-безнадёжный вводный септ
<b>Фуга g-moll</b>	Фуга необычна в ор. 87 стреттностью не только репризы, но и середины, что нетипично для ор. 87. В этой детали-знак того, что эта фуга-не «ученическая» в шостаковическом смысле, как почти все другие, а посвящённая. Из удерживаемых противосложений-только претерпевает метаморфозы. Звучание фуги-благородно-барочное,местами-баховское, с прорывающимися русскими нотками; стиль Шостаковича, в вертикали как бы скрытый, проявляется скорее в строении фразы. Т.39-интермедия 3, с усилением бемольности, пассивно-секвенционная. Т.53-яркая внезапная русское звучания. Интермедия 4, чудесные драматические секвенции. Т.62-мусоргизм
<b>Прелюдия F-dur</b>	Т.7-Т в ре мажоре. В конце- 2-я низкая
<b>Фуга F-dur</b>	Т. 1-Т в сопрано.Т.8-Т в альте,1 -е удержанное противосложение в сопрано. Фольклорная гетерофония. Т.71-Ш.-диезная хроматика. Т.73-фольклорная драматизация. (Признак нарративной фуги). Т.118 (-Ш.-диссонанс), хиндемизм
<b>Прелюдия d-moll</b>	Т.48-на си-органном пункте-увеличенное созвучие, аккорд превращения (прелюдии в фугу).Т.48-50-замечательный унисон. С т.76-фригийский, очень выразительный речитатив сопрано
<b>Фуга d-moll</b> (описание дублировано по тематической необходимости)	Т.7-тональный ответ в теноре во фригийском ля, звучащем как локрийский ми. Т.38 -дополнительное проведение Т в альте.1-е удержанное противосложение в теноре, 2-е удержанное противосложение в сопрано. Переключение из ре эолийского в фа ионийский. Т.44- Т в теноре во фригийском ля,как в т. 1-е удержанное противосложение в сопрано,2-е удержанное противосложение в альте. Вертикаль более жёсткая с отыгрыванием архаики. Т.61-середина фуги на Т1. Т в сопрано в былинном миксолидийском фа. С т.75 прибавление бемолей в звукоряде. Т.87- Т в альте, 1-е противосложение в басу, 2-е удержанное противосложение в теноре, 3-е удержанное противосложение в сопрано. Звучание в целом светло-бемольное, вертикаль мягко-диссонантная. Т.112-экспозиция Т2 в сопрано в контрапункте с альтом с линией укрупнённого анабазиса по винту -продолжающийся вариант Батюшки в укрупнении. Мусоргизмы. Ламенто. Т.129-Т2 в теноре, первое удержанное противосложение -2 в альте, второе противосложение -2 в сопрано. Трагическая гармония с мусоргски-шостаковическими нотами. Т.135-симфонизация. Мусоргизация. Душераздирающие гармонии. Т.154-мусоргизмы. Т.181-новая волна фортиссимо..Кадансовость и мусоргизмы. т.208-211- Мерцание мажор-минора, отчаянный мажор, и вместе- былинная модальная светлая вертикаль-пророк. Т.256- Т1 в фригийском соль с едва уловимыми испанизмами, в гетерофонии басов с былинным подголоском среднего пласта. Т.285-заключительное кодовое остинато на контрапункте неаполитански мажорного сегмента Т1 в нижнем пласте и криков Т2 в верхнем пласте с испанскими нотками

**Научное издание**

**Надлер Светлана Владимировна**

**Полифонический мир  
Дмитрия Шостаковича**

**Дополнительное учебное пособие для студентов специализированных музыкальных учебных заведений**

**В 4-х книгах**

**Книга 3**

Под общей редакцией **Ф.М. Софронова**

Редакторы **А.Б. Ковалева, А.В. Ляхович**

Обложка, виньетки и дизайн **А.В. Ляховича**

В оформлении книги использованы картины:  
П. Пикассо «Скрипка и виноград», «Скрипка и газета»;  
А. Ляховича «Ветер. Казанский собор», «Миры летят, года летят...», «Снежный город», «Черная громада Исаакя», «Январь»,  
«Ночь, улица, фонарь...».

Подписано в печать 22.01.2010. Бумага типографская № 1.  
Формат 60x84 1/16. Гарнитура School. Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 15,25. Уч.-изд. л. 15,0 п.л. Тираж 500 экз. (1-й завод 100 экз.).  
Заказ № 82.

Издательство ГОУ ДПО «Ростовский областной институт  
повышения квалификации и переподготовки работников образования»  
344011, Ростов-на-Дону, пер. Гвардейский, 2/51 пер. Доломановский.