

ОБЛАСТНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ СРЕД-
НЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ТАГАНРОГСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОЛЛЕДЖ»



С. В. Надлер

ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ МИ **Р**
ДМИТРИЯ ШОСТАКОВИЧ **А**

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

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

Книга 4

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. 4 / С.В. Надлер; под общ. ред. Ф.М. Софронова. – Ростов н/Д.: изд-во РО ИПК и ПРО, 2010. – 228 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.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ГЛАВА 4. ПРЕДЫКТ К КОДЕ.

Усталость стиля 50-х годов..... 5

Проявления автобиографичности мемуарного свойства в симфониях послевоенного времени..... 5

Стилевые константы..... 7

Снижение количества свободнометрических монологов. Катастрофа ретровремени. Скрытая «пренатальность» сюжетов. Полифонический нарратив периода «усталости». Метроритмическая регулярность, «поборовшая» внутренний индивидуальный метроритм мелодии. Полифоническая форма в значении уже не «проникновения в реальность», а её «разрушения». Выход полифонии из триады «Подражание-проникновение-прозрение». «Ослабление» Ш.-аккордики.

Приметы позднего стиля периода «усталости»..... 18

Черты различных хронологических стилей в произведениях переходного периода. На пути к позднему стилю.

Приложения к 4-й главе
..... 22

ГЛАВА 5. КОДА.

Поздний Шостакович. Модификация полифонической манеры в рамках общих изменений стиля 39

Поздний период как обособленная стилевая «планета» в музыке Шостаковича..... 39

Суженное акустическое пространство. «Воспоминания» о раннем периоде. Стилевые константы.

Путь позднего стиля..... 42

Черты стиля позднего периода, отделяющие его от предыдущих стилей..... 45

«Позднепассивная» Ш.-аккордика на «занятом» акустическом пространстве. Бурдон в поздней Ш.-аккордике. Нарочитая диссонантность. Диссонанс как цепляющий реальность контрапунктический крючок. Театр фактуры позднего Шостаковича. Полифонические формы-конструкции позднего периода и их «констатирующая» роль. Анти- в методе техники. «Уменьшение» как снижение в приёме. «Декларативное» использование полифонической техники как отыгрывание внутреннего состояния стиля.

Полипроекционность в полифонических формах позднего периода..... 52

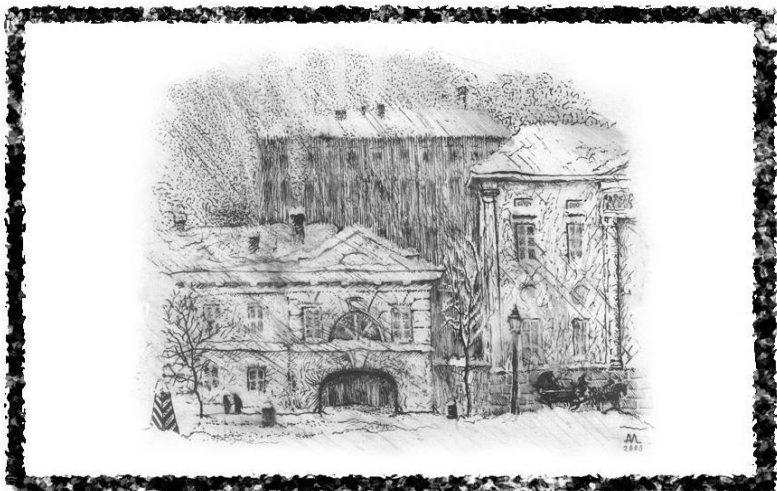
Невербальное слово в поздний период: доказательство не истины, но – тщеты..... 53

Новые «нотки» в имитациях. «Вдалбливание» в слух механистических запоминающихся главных тем как приём. «Зло» в поздний период. Ритуальность невербального слова в поздний период, его «раззначивание».

Стиль силлабики на скрипичной концертантности. Поздний ритмизованный речитатив. Темы-ряды позднего образца, с их фиксацией статики.

«Вектор прозрения» позднеполифонического мира музыки Шостаковича.....	54
<i>Катарсис. Энергия высвобождения, противопоставленная тормозу времени, и её путь через свободную аффектацию. Преодоление «экспансии» высотной метроритмики как скрытая драматургическая игра полифонического мира. Свободная аффектация как опыт фактурно-гармонической и стилевой мозаики. Изменение «речевого образа». «Та-нец-речь-игра» как хронологический стержень стилей. Поздние монологи-речитативы.</i>	
Контрапункт средств выразительности в поздний период и его роль в нарративе.....	57
<i>Контрапункт смыслов. Контрапункт настроений. Контрапункт искусственных временных состояний. Поздний контрапункт «времен».</i>	
Этос позднего стиля.....	58
<i>Изменение психотерапевтического воздействия. Этос античности позднего периода. «Фокус» взгляда на сюжетные события. Тихие пророчества.</i>	
Приложения к 5-й главе	60
ПОСЛЕСЛОВИЕ	173
ПРИЛОЖЕНИЕ-2	
О двух фугах Шостаковича.....	176
1. Пьеро, Арлекин, Коломбина.....	177
2. Канон в увеличении в уменьшенную октаву.....	185
Аккордово-гармоническая мозаика Шостаковича.....	200
ЛИТЕРАТУРА	218

ГЛАВА IV • ПРЕДЫКТ К КОДЕ



УСТАЛОСТЬ СТИЛЯ 1950-Х ГОДОВ

Проявление автобиографичности мемуарного свойства в симфониях послевоенного времени

Мы видим свою логику в том, что именно с 9-й по 13-ю симфонию стиль Шостаковича понемногу «устаёт».

При этом простые объяснения относительно того, что мастер «исписался», представляются нам слишком уж «лежащими на поверхности», и уже оттого непродуктивными.

На наш взгляд, 9-я симфония, сочинённая (во всяком случае, оформленная в законченное сочинение) сразу после войны, и её образы, поражающие своей неожиданной «детскостью», не могут не натолкнуть на мысль о «втором круге бытия», об **автобиографичности мемуарного свойства**.

У Шостаковича подрастали дети. Глядя на них, он невольно должен был вспоминать себя в детстве. И импульсы этих воспоминаний детства чрезвычайно сильны в его послевоенных симфониях.

Мы склонны предполагать, что напряжённое воспоминание детства и объединило в некий цикл симфонии с 9-й по 12-ю. То, поводом для

симфоний в трёх случаях из четырёх послужил социальный заказ, привносит дополнительные смыслы в нарративы сочинений.

В двенадцатой симфонии М. Якубов фиксирует цитирование финских тем, о чём он упоминал в своих интервью. Следовательно, объявленная программа симфонии о 1917 годе имеет, по мысли исследователя, по крайней мере, не однозначно победный смысл.

В этом смысле любопытна стиливая роль 13-й симфонии, на которую последнее время современный слушатель склонен смотреть чуть ли не как на «агитку» (такой взгляд высказан в эссе Д. Бавильского «Пятнадцать мгновений зимы», опубликованном в 2006, юбилейном для Шостаковича, году). Однако такой взгляд на эту симфонию-реквием сам по себе представляется нам забавно «агитационным», побуждающим к прочтению моралите симфонии без учёта её полной боли и кошмара лирики: ведь симфония – об убиваемой любви.

Негласное соревнование музыканта с поэтом в этой симфонии очевидно. И в этом отношении 13-я симфония так же принадлежит к циклу «второго круга рождения», как и предыдущие послевоенные симфонии, рисует превращение влюблённого юноши в мужчину.

Собственно, это продолжение контрапункта свободы, любви и смерти.

Вдобавок эта симфония не столько чистая музыка, сколько action с явным перевесом внемузыкального смысла над музыкальным.

13-я симфония безусловно являет собой произведение переходного стиля. Причём если первая её часть – это в основном, за исключением некоторых деталей (об одной из которых мы упомянем позже), стиль среднего, переходного Шостаковича, то вторая часть – это *позднеинструментальный* Шостакович с интровертированными скрипичными проигрышами и музыкой – «вещью в себе».

Третья и четвёртая части сочинены так, как если бы они были как из вокального цикла; отсюда их некоторая оторванность от общего симфонического течения. В пятой части очень хороша начальная инструментальная тема – «возвращение в детство», поливременной образ бытия в двух точках времён-начала и конца. Вокальная же часть, напротив, близка двум предыдущим.

Таким образом, тринадцатая симфония, как и девятая, делится на симфоническую и сюитную части.

Что касается симфонической поэмы «Казнь Степана Разина», многими чертами напоминающей «Бабий яр» (тот же басовый, «аполифонический» тембровый колорит вокального пласта), то эта комментированная метафорическая театрализация, сюжет распятия на русской почве сродни покаянному стиху, автобиографическая роль которого очевидно, обратить мысли к житию души.



Стиливые константы

Симфонические произведения Шостаковича 2-й половины 50-х – начала 60-х годов, с одной стороны, вполне сходны с предыдущими сочинениями по признакам индивидуальной поэтики. В таблицах приложения к 4-й главе читатель найдёт описание таких приёмов, как:



- линейное схождение тем;
- прерванная fuga, пассакалья;
- полифоническая фигура крика;
- высотнo воплощённая метрика;
- антифон и преобразованный полифонический эллипсис;
- гетерофония;
- единичные и сквозные полифонические приёмы;
- полифонические формы-конструкции (фуги, фугато, цитаты форм-конструкций);
- интертекст, футуроцитаты, стилевые аллюзии;
- шостаковическая аккордика;
- шостаковизмы;
- мотивная символика, риторика;
- магический четырёхтакт;
- хорал, церковность, молитва;
- этносоциологические краски.

Образцы **протестной риторики** Шостаковича слушатель обнаружит в 13-й симфонии и в симфонической поэме «Казнь Степана Разина».

Представлен в этот период творчества и шостаковический «**макабр**» – глумливый танец смерти.

Во 2-й части 13-й симфонии, в ц. 47-48, звучит тема рукотворной смерти в скоморошьем наигрыше. А на границе ц. 51 и далее – по ц. 53 включительно, первый раз появляется оркестровая цитата из военного романа «Макферсон перед казнью».

Возможно отыскать в сочинениях «периода усталости» и **политональность**.

Например, в 1-й части 13-й симфонии (с шестого такта ц. 13) в эпизоде- рассказе об Анне Франк представлена разнотемность политонального свойства, образованная партиями вокала и инструментов.

Но, пожалуй, существенная разница в письме «периода усталости» заключается в том, что **снижается количество свободнометрических фрагментов**. Переменный размер как противоязв- альтернатива высотнo воплощённой метрике в рамках стиля постепенно уходит из музыки Шостаковича этого периода. В редкие моменты такой смешанной метризации благодарный слух отмечает драматургически сильные эпизоды музыки.

Так, во 2-й части 11-й симфонии (в ц. 51) появляется «метроритмика Мусоргского»: размер пять восьмых. С т. 13 ц. 51 слух захватывает полимелодика стонов скрипок и причета на пять восьмых деревянных духовых – гобоев и английского рожка, кларнетов и фаготов, виолончелей и альтов. Размер пять восьмых повляется также в ц. 52, 53. Кульминарование становится всё напряжённое. А в ц. 56 возникает столь же сильный полимелодический эпизод с истошным причетом четвертями у меди.

Примечательно то, что практически единственное симфоническое произведение периода «усталости», где имеются **свободнометрические монологи** – это (за исключением маленького фрагмента в свободной метрике из 1-й части 13-й симфонии) – поэма «Казнь Степана Разина», о которой несколько слов будет сказано в конце этой главы.

Одной из важных внутренних тем звукового нарратива Шостаковича периода усталости стиля становится та самая **катастрофа пет-**

РОВРЕМЕНИ, невозможность успеть за временем, фиксация живого времени в звуком «с психологическим опозданием».

Как мы уже говорили ранее, эта особенность прослеживается в музыке Шостаковича ещё с раннего периода и связана с его «тапёрством» высокого порядка и в самом лучшем смысле этого слова запечатлеть Время. В период усталости стиля как нельзя яснее становится, что сменить ракурс стиля для Шостаковича было внутренней необходимостью.

В этом отношении более чем показательна 11-я симфония. Ведь эта симфония **задача** по внешнему, данному самому себе социальному заказу, выполняет одновременно задачу внутреннюю. Напоминаем, что, по нашей версии, это вторая часть диптиха «воспоминаний до рождения» (10-я и 11-я симфонии), который, в свою очередь, входит в «пенталогию» «второго круга жизни»: в малый цикл симфоний с 9-й по 13-ю.

Во 2-й части 11-й симфонии есть интересный фрагмент, говорящий о скрытом сходстве замыслов 10-й и 11-й симфоний.

В ц. 57 2-й части 11-й симфонии – туттийное проведение Т (фуги). Обратившись к фрагменту, читатель без труда убедится в том, что эта цифра весьма напоминает кульминацию первой части десятой симфонии: и метроритмически, и мелодически:

Пример 80

The musical score for Example 80 shows the beginning of a fugue in the 57th measure of the second part of the 11th symphony. The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (C. in G.), Clarinet in Bb (Cl.), Bassoon (Fag.), and Bassoon in C (C-fag.). The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'ff' (fortissimo). The key signature has two flats (Bb and Eb). The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 57. The second system shows the continuation of the fugue with various woodwind and string parts.

The image shows a page of a musical score for the 11th Symphony. It features several staves for different instruments: Cor. (Coronets), Tr-be (Trumpets), Tr-ni e (Trumpets in E-flat), Tuba, Timp. (Timpani), T-ro (Tom-toms), P-ttl (Percussion), and Archl. (Archi). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'espress.' and 'p'. A rehearsal mark '57' is visible in the percussion part.

Следовательно, есть намёк на тайные циклические связи двух симфоний.

С точки зрения «сюжета второго круга жизни» характерен контрапункт цитатной темы флейт, вздохов-точек арфы и стона низких струнных (ц. 8-9). Формально это добротный контрапункт пластов, по существу – распадение полифонических символов, цитата из положенного корпуса песен.

Конечно, это **не** реальность действия, а то, что заместило её, вдобавок уведя в мир придуманного плакатного прошлого. Но **ПОТАЁННОЕ, ПРЕНАТАЛЬНОЕ ПРОШЛОЕ** прорывается сквозь плакат; поэтому симфония интересна.

Что касается 11-й симфонии в целом, то она всё еще весьма интересна в повествовательном отношении и сохраняет внутреннее напряжение и **интригу** вплоть до финала.

Хотя одиннадцатая всё же уступает десятой симфонии в драматургическом отношении, темпераменте, страстности. Например, в 1-й части 11-й симфонии (перед ц. 1) звучит струнный народный хорал со всплесками малеровской арфы, музыка пустой площади, петербургский звуковой образ. Нельзя не заметить, что аккордика здесь, в этом фрагменте, лишена «пронизывающей сознание» энергии музыки Шостаковича, которая обычно связана с особым обострённым звучанием достаточно «понятого» аккорда (если он появляется в нужное время и на нужном тональном вираже). И всё же в этой части (в ц. 17) обретается шостаковическое качество звучания с пронзительным катарсическим

смыслом и гармоническим истинным пронизывающим кульминарованным. Ш.-аккорд в ц. 18.

Немалый интерес для ценителей **ПОЛИФОНИЧЕСКОГО НАРРАТИВА** Шостаковича представляет 2-я часть 11-й симфонии. Эта часть наиболее впечатляющая в симфонии, вещь в себе, «симфоническая поэма в симфонии», образующая своего рода миницикл с первой частью. Удачность замысла сочетается здесь с активным применением полифонической техники. По композиции это две фугированные формы с хоралом-рефреном из первой части.

С ц. 27 начинается бифункциональный полифонический эпизод. Цитированная тема «Ой ты, царь наш батюшка» (проводится она у низких струнных и альтов) становится темой смешанной формы, в основе которой одновременно канон в увеличении и свободный остинатный бас, данный в «опрокинуто» уменьшенном виде. Само такое построение контрапункта крайне примечательно: портретируется картина возникновения темы, пробегающей сперва мелкими тенями в глубине, *de profundo*, а затем выходящая на поверхность в укрупнении. В ц. 28 с темой в увеличении вступают кларнеты и фаготы.

В ц. 29 возникает контрапункт темы остинато у виолончелей и альтов, свободного варианта Т в увеличении у скрипок и стонов валторн. В ц. 30, с четвёртого такта цифры, Т проводится в уменьшении у низких струнных, а свободная Т в увеличении у скрипок и альтов, стоны валторн.

Таким образом, остинатность здесь – тройная. В этом проявляется и барочная концертантность. Три свойства – каноничность, контрапунктическая остинатность и барочное передвижение темы по голосам-ярусам напоминают о раннем Шостаковиче. И только **МЕТРОРИТМИЧЕСКАЯ РЕГУЛЯРНОСТЬ, ПОБОРОВШАЯ ВНУТРЕННИЙ ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ МЕТРОРИТМ ПЯВЛЕНИЯ НА СВЕТ МЕЛОДИИ** говорит об усталости стиля.

«Стоны» валторн также происходят из основной Т Э то ещё одно подтверждение тому, что данный текст является самоопиывающим; структурные особенности музыки словно «жалуются» на то, что музыка «уж не та, что прежде».

В ц. 32 Т в увеличении звучит у низких струнных, фаготов и контрафагота, а Т в уменьшении- у скрипок; валторны «длинно стонут».

Следовательно, в технике применён подвижной контрапункт, скорее с темброво-психологической целью, чем с конструктивной.

В ц. 34 наступает кульминация-катарсис: слышится скандирование Т в увеличении унисоном деревянных духовых на Т в уменьшении струнных. С восьмого такта цифры у трубы звучат фанфары из первой части; возникает контрапунктирование.

В этой детали опять-таки прочитывается намёк на общую «рефренность» самоопиывающего повествования всей симфонии. Возвращение к застывшей временной точке в нарративе соответствует и драматургическому моменту этой части «возвращение на круги своя» происходит и по настроению самой музыки.

В ц. 39 ритмотема в уменьшении литавр на Т в увеличении у тутти почти словесно «сообщает», что здесь тема как итог дана, так сказать, «в разные моменты» своего рождения. Но сам уровень полифонического нарратива всё же не удерживается в этой части на той высоте, которая задана первым фугато. Когда, с ц. 71, рождается вторая полифони-

ческая форма части – фугато, становится ясно, что впервые имитационная форма применена в такой программности: «расстрельное» фугато.

Увы, в этом также мы ощущаем проявления усталости стиля, ибо теперь **ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ФОРМА НАПОЛНЯЕТСЯ ЗНАЧЕНИЕМ НЕ «ПРОНИКНОВЕНИЯ В РЕАЛЬНОСТЬ», А ... ЕЁ РАЗРУШЕНИЯ.** Свойство фугато как звукового нарратива, «проникающего в реальность», теряется, переставая быть элементом триады трёх великих П нарратива Шостаковича. **ПРОИСХОДИТ ВЫХОД ПОЛИФОНИИ ИЗ ТРИАДЫ «ПОДРАЖАНИЕ – ПРОНИКНОВЕНИЕ – ПРОЗРЕНИЕ».**

Вместе с тем полифоническая форма 11-й симфонии весьма примечательна – не только во второй, но и в других частях. В 3-й части (в ц. 115) представляет интерес возникновение своего рода фугато на «криковой» теме деревянных духовых в контрапункте с триолями струнных. Вероятно, здесь имеется аллюзия приёмов из второй части (микст приёмов).

А в 4-й части симфонии (с ц. 162) рождается весьма интересная кода с церковными нотками, музыке Шостаковича до сих пор совершенно несвойственная. Её рефрен – народный хорал с цитатой в мелодии «Ой ты, царь наш батюшка»:

Пример 81

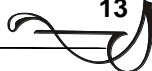
The image shows a musical score for Example 81, which is a fugato section from the 11th Symphony. The score is written for a full orchestra and includes parts for C.ingl., T-ro, P-tti, Cassa, T-tam, Ar pe, and Archl. The tempo is marked as Adagio and the time signature is 11/8. The score is marked with '115' and '163'. The music features a complex polyphonic texture with various instruments playing different parts of the fugato. The score is marked with 'Cresc.' and 'maestoso'.

И хотя нельзя сказать, что именно техника контрапункта делает эту коду музыкой высокого класса, эта кода – наиболее привлекательный в музыкальном отношении фрагмент всей симфонии в силу своей стилиевой непредсказуемости: как будто бы Шостакович неожиданно раскрыл симфонию с совершенно новой стороны, поменял ракурс на неё.

В то же время приметы усталости стиля в 11-й симфонии очевидны.

Так, в 1-й её части, в ц. 4 (сигналы литавр), не может не обратить на себя внимания вынужденность антифона, искусственность приёма для себя самого. Темы рождаются по «самоказной необходимости». С четвёртого такта цифры 12 – линейное схождение продолженной темы-цитаты у труб и валторн. Здесь сказывается второй признак усталости стиля: приём линейного схождения здесь теряет свою линейную экспрессию. Ослабевает некая внутренняя пружина приёма; он становится несколько искусственным, происходящим от желания развит внешне, а не от внутренних импульсов самой темы. Второе колено темы цитаты у труб с седьмого такта цифры 12 даёт простоту в намере на превращающую каноническую имитацию у низких струнных. На границе цифры 13 низкие струнные, словно надумав начать тему заново, проводят начало. Но, в это же время, валторны с альтами играют против скрипок и труб подобие нисходящей канонической секвенции. Чуть позже, перед ц. 14, валторны вступают с темой-цитатой, а тромбоны с тубой движутся нисходящими хроматизмами (ситуация некоторого намеченного подвижного контрапункта от перестановки соединения предыдущей цифры).

Это означает, что полифоническая разнотемная бифункциональная игра Шостаковича вроде бы на месте, но «что-то ушло, исчезло». Налицо скитность, откровенное заимствование вместе с темой – обозначаемой ею реальности, плакатного плоского времени в переработанном виде.



За два такта перед ц. 21 линейное схождение марша и второго колена цитатной темы у фаготов несколько схематично.

В 3-й части (ц. 98) ощущается некое пассакально-намекающее начало. С третьего такта цифры звучит квазипассакальная тема у низких струнных. С ц. 99 альты ведут цитатную тему «Мы жертвою пали...».

Получается, что сама конструкция, таким образом, несколько искусственна в силу того, что не мелодия рождается из баса, а бас «подписан» под мелодию.

А в 4-й части трельная туттийная кульминация в ц. 134-135 демонстрирует некоторые издержки «заданной извне темы»: реальность, «не попавшая в глубину сознания», предстаёт перед слушателем.

Итак, и достоинства, и недостатки 11-й симфонии объяснимы и понятны слушателю во многом именно с точки зрения состояния её полифонического мира. Наиболее яркие фрагменты в 11-й симфонии связаны либо с имитационной техникой, либо с **линеарикой**, либо с **пронизывающими** аккордами; наименее выигранные – с некоторой искусственностью индивидуального приёма (клишированием) и частичной утратой силы и пронзительности в автографических созвучиях, **«ОСЛАБЛЕНИЕ» Ш.-АККОРДИКИ.**

Кроме того, в этой симфонии проявляется и третий, менее очевидный, но ещё более важный признак усталости полифонического стиля, ослабления связей **полифонического мира**. «Контрапунктические» отношения **ритма** и мелодии как двух **враждебных ТЕМ-СТИХИИ** сменяются **моноритмическим** отношением ритма и мелодии. Этот еле уловимый зазор тайного спора мелодики с ритмом в средний период всегда «попадал в десятку»; однако во время написания 11-й симфонии он «ослабел», стал менее действенным.

Ещё в большей степени усталость полифонического стиля заметна в 12-й симфонии. Это сочинение практически не предоставляет образцов индивидуального полифонического стиля, равно как и общеполифонического. Шостаковическая **линеарика** если и проявляется, то, в основном, в «**ослабленном виде**». То же и в вертикали (Ш.-аккордика), которая лишь изредка «проникает» в реальность, и то в таком же в «ретушированном» варианте.

Слишком много деталей здесь говорят об издержках стиля в этой симфонии. В частности, таковы полимелодические её фрагменты, которые ярко показывают состояние полифонического языка музыки.

Это и фрагмент 1-й части (ц. 20), когда гармония по своему качеству словно «изменяет» автору; а с десятого такта цифры рождается столь искусственная разнотемность верхнего и нижнего ярусов оркестра, что её «апофеоз» не вызывает ни малейшего доверия, особенно по сравнению с общим – высочайшим! – уровнем возможных шостаковических «апофеозов».

Это и искусственная подголосочная разнотемность валторн и низких струнных во 2-й части (ц. 56); и столь же ненатуральное разнотемье групп струнных и деревянных духовых в 3-й части (с ц. 79).

Индивидуальные приёмы поэтики Шостаковича в 12-й симфонии также изрядно «пострадали». В 1-й части (до ц. 1) возникает ненамечавшаяся fuga, переходящая в ... эпическую песню, чего ни в коем случае не могло быть ни в раннем, ни в среднем периоде! А в ц. 5 звучит революционный марш, продолженный скomorошиной: до чего слабое подобие шостаковического линейного схождения. Во 2-й части (с ц. 61) вме-

сто прелестного балетного адажио раннего периода или монолога среднего периода – искусственный балет!

В 3-й части «Аврора» обращает на себя внимание нарочитая примитивность образов. Это и ц. 80 («и лихое матросское “Эх!” разнеслось по площади»), и ц. 82 («...хитрый враг окопался на дне и рыщет»; сходная музыка «врагов» из 4-й части 13-й симфонии хотя бы драматургически более удачна).

4-я часть симфонии, «Заря человечества», так же не отличается высоким уровнем композиторского письма. К слову сказать, переводная тавтология названия третьей части, вероятно, являет собой деталь откровенно иронического свойства.

В ц. 110 части, как, впрочем, и во многих других цифрах финала – Т1, из 1-й части проводится «уже в трёхчетвертном, а не в пятидольном размере»; сколь примитивна эта игра метрикой в сравнении со сложнейшей метроритмической игрой Шостаковича! Равно как и слишком простой для Шостаковича апофеоз «полным ходом» А в ц. 121 (контрапункт Т2 (побочной) у валторн и труб с победной темой у низкой фаговой группы и далее) ощутима, что называется, «голая техника», что происходит в музыке Шостаковича крайне редко.

Однако заметим здесь, что даже в 12-й симфонии, наименее удачной из симфоний «второго жизненного цикла», имеется тайное подтверждение «пренатального» подтекста «петроградских» симфоний: это лейтхорал, проходящий через десятую-двенадцатую симфонии (1-я часть, со второго такта ц. 53):

Пример 82

The musical score for Example 82 shows the beginning of the 53rd measure of the first part of the 12th Symphony. The score is for a woodwind section including Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (C-fag.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is in a simple, rhythmic style. Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), and fortissimo (ff). The score is marked with a box containing the number 53 at the top.

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony. The score is written for a variety of instruments, including woodwinds (Cor.), brass (Tr. - be, Tr. - ni e Tuba, Timp., T. - ro, Cassa), and strings (V. - ni I, V. - ni III, V. - le, V. - e., C. - b.). The score is divided into measures, with some measures containing dynamic markings such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano), and articulation markings like *pizz.* (pizzicato). The score is numbered 478 at the bottom left and 53 in a box above the string parts. The page number 15 is visible in the top right corner.

Подтверждение нашей гипотезе о признаках шостаковического переходного письма даёт и 13-я симфония. В ней имеются признаки полифонического мира среднего периода: это прежде всего пронизывающая аккордика, словно бы подтверждающая авторство и сохранность стиля автора, демонстрирующего жизнеспособность пера.

Хотя следует заметить, что 3-й части симфонии проявляется откровенно речевое значение Ш.-аккордики, когда такого типа аккордика переключивается из музыкальных смыслов в программно-семантические. Шостакович чувствует это «размывание» стиля и в поздний период уходит от этого.

Приметы позднего стиля периода усталости

В 13-й симфонии мы находим и **приметы позднего мышления**: это жёсткий, нарочито размеренный метроритм, берущий мелодию в «прокрустово ложе» и составляющий с ней, как мы уже замечали выше, уже не диалог, а моноритмику.

В симфонии много примечательных деталей, показывающих **«ПЕРЕХОДНОСТЬ» ЕЁ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО НАРРАТИВА**.

Так, в 1-й её части (т. 9-12 перед цифрой 1) заметен активный бас как контрапункт к мелодии. На наш взгляд, этот фрагмент демонстрирует позднюю линейарику нового типа.

В то же время, во 2-й части симфонии (ц. 45) прослеживается разнотемная полифония с сильной контрапунктической энергетикой. Здесь чувствуется полифонический акцент Шостаковича; и, пожалуй, в самой симфонии этот акцент ощущается впервые. В ц. 33 звучит рефрен оркестра позднешостаковического звучания. Характерная его примета – остигатность, статика токкатности. С т. 2 в ц. 36 обращает на себя внимание Ш.-антифон хору и солисту. Слух безошибочно улавливает мелодику позднего типа, с резкими тональными сдвигами на малом расстоянии, нарочито сжатой мелодической модуляции:

Пример 83

[КЛАВИР]

36

не мог - ли. Не мог -

Хор

... ли.

[p]

60

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves. The top two staves are for the first and second violins, and the bottom two are for the first and second violas. The music is in 4/4 time. The first two staves have a treble clef, while the last two have an alto clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *f*), and articulation marks (accents). There is a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) in the lower part of the score. The number '64' is written at the bottom left of the score.

Модуляция словно заставляет мелодию развиваться.

А в т. 8 ц. 35 – однотактовый антифон оркестровым аккордам рефрена; «ходжа насретдиновский» резонирующий образ, свойственный среднему Шостаковичу. И за семь тактов перед ц. 40, а также в самой ц. 40 – ходжа-насретдиновский подголосок басу (а в ц. 40 – хору) от оркестра. Этот подголосок переходит в сольный позднестильный вальсок – за восемь тактов перед ц. 41 и до ц. 43. На границе ц. 44 и далее возникает позднешостаковическая интермедия-вальс. В ц. 69, во втором такте – интересная струнно-концертантная интермедия позднего стиля с характерной жёсткой ритмикой.

В 4-й же части (седьмой такт ц. 112) когда слышна авторская Ш.-аккордика и бас: «Страхи новые вижу...» – ясна антирефлексирующая роль баса, аполифоничность его как полемический полифонический приём.

Однако в то же время ряды звуков у тубы (ц. 92) говорят о позднем стиле.

Интересные полифонические события происходят в 5-й части 13-й симфонии.

Начинаются они с того, что в ц. 129 звучит цитата – аллюзия из второй части. Фактура активизируется, что впоследствии приводит к фугато. За шесть тактов перед ц. 138, репризой Т1 ощутима полифоническая активизация индивидуального полифонического приёма, линейное схождение, короткие имитации. В ц. 143-147 рождается весьма симпатичное фугато струнных на Т4 генделевского напора, резко улучшающее качество музыки. Драматургически это-проникновение в мысль.

Однако 13-я симфония, сочинение великого мастера и великого человека, не вполне ровна по уровню пера. Кризисно-поздние черты стиля ощутимы даже в 1-й её части. Мы ощущаем их в том, что здесь ... нет свободнометрических монологов, следствием чего явилась некоторая «метризованность» восприятия словесного текста.

В т. 11-12 ц. 4 (линеарика струнных) – пожалуй, почти единственный медитативный фрагмент части со свободной метрикой.

Во 2-й части (ц. 66, такты второй, шестой, Ш.-аккордика, и далее вальсок на слова «... и сам на себя с юмором юмор порой глядит») юмор, «глядящий сам на себя с юмором», пожалуй, излишне прост и

«самодоволен», если вспомнить те события, которые с ним, с Юмором, происходили во 2-й части симфонии до этого момента.

4-я часть, «Страхи», написанная молодым Е. Евтушенко по просьбе Шостаковича, наиболее внешне театральна.

В ц. 94 туба, пожалуй, слишком утрированно «пугает» слушателя. А в ц. 95- хоровое «Умирают в России страхи» несколько натянуто по речитативному стилю... Соло валторны в ц. 99 пример тембровой театризации; и это соло несколько клишировано, особенно на границе четвёртого такта цифры. Наконец, в ц. 110-111 воинственно-оптимистическое «Нас не сбили и не растлили, и недаром сейчас во врагах, «слушается скорее данью времени, чем точным соответствием момента».

5-я часть, «Карьера», в ц. 148 содержит Т2 на разнотемности ещё не прекратившейся фуги (далее – Т3). В этот момент музыки фугированный момент отчасти механистичен. Впрочем, такое же впечатление производит и чередование здесь ТТ 1, 2, 3. А в ц. 151 цитирование уже состоявшегося фугато несколько демонстративно.

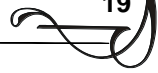
Пожалуй, наиболее ровное в стилевом отношении сочинение периода «усталости», не противоречащее индивидуальной поэтике Шостаковича – это симфоническая поэма «Казнь Степана Разина». Её действие весьма органично, и память сохраняет многие выразительные эпизоды этой поэмы: жуткий монолог Стеньки «плюйте» с отчётливым автобиографическим подтекстом; выразительный скомороший бичующий музыкально-этнографически точный эпизод «принуждения холопов к ликованию после казни разбойника»; тот эпизод, когда «прорастают лики грозно у безликих на лице».

Внимательный слух различит в поэме знакомые приметы звукового языка: Ш.-аккордику, Ш.-лад, театрилизацию позднего стиля, знаменитые шостаковические остинато, фрагменты оркестрового «бичевания», темы насилия, фигуру креста, эпизоды театрально-шекспировского характера, былинный напев, переменный размер.

Можно ощутить сходство отдельных фрагментов с эпизодами оперы «Нос», 1-й части 13-й симфонии. О единственном текстовом «грехе» своей поэмы Шостакович писал в письме И. Гликману, когда сообщал, что хотел бы исключить из текста поэмы слова Стеньки о боярах («что мало вешал их»). Увы, время, в котором Шостакович сочинял своего «Стеньку», слишком много и слишком категорично диктовало ему.

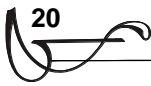
Но так или иначе, после долгих стилевых мытарств, в тот момент, когда стиль Шостаковича вполне восстановился после усталости 50-х годов, соотношение ритма и мелодии тоже «обновляется», начинает не только вновь давать нарративу действенную силу, но и само по себе становится иным, чем в средний период.

Поздний Шостакович – это метроритм, осознанно «сросшийся» с мелодикой и принявший это сращивание как данность. Сходным образом «осознаёт себя» и полифонический конструктивный приём позднего Шостаковича. Сам по себе не искусственный, приём регламентируется прокурстовым ложем всё того же метроритма, подчиняется его жесткости. Если ранний и средний Шостакович – это бой жесткой метроритмики с мелодикой и одновременно катарсическая гармония в «медитативной» свободнометрической ситуации, то поздний Шостакович – это мелодика, ищущая медитативное пространство в тесном пределе себя самой, загнанная в клетку метроритма и условного приёма. Сверхсюжет нарратива позднего периода – катастрофическое самописание **умира-**



ния в звуках. Все свойства музыки: и полифонический приём, и пронзающая душу гармония – даны сквозь призму тесного взгляда «из мелодии», которая словно «пытается преодолеть» метроритмический плен и мечется в своём пределе.

Об этом – в пятой, заключительной главе.



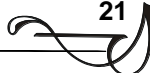
ПРИЛОЖЕНИЯ-ТАБЛИЦЫ К ГЛАВЕ 4

Таблица 1
ВЫСОТНО ВОПЛОЩЁННАЯ МЕТРИКА, ОСТИНАТНОСТЬ

<p>Симфония № 11, ор. 103. II. 9 января</p>	<p>С. 22, ц. 27: начинается бифункциональный полифонический эпизод. (Цитированная) тема «Ой ты, царь наш батюшка» (из «10 поэм на слова революционных поэтов») у низких струнных и альтов становится темой смешанной формы, в основе которой одновременно канон в увеличении и свободный остинатный бас, данный в опрокинуто уменьшенном виде. * * Само такое построение контрапункта крайне примечательно: портретируется картина возникновения темы, пробегающей сперва мелкими тенями в глубине, <i>de profundo</i>, а затем выходящая на поверхность в укрупнении. Ц. 28: с темой в увеличении вступают кларнет и фаготы. С. 23, ц. 29: контрапункт темы остинато у виолончелей и альтов, свободного варианта Т в увеличении у скрипок и стонов валторн. С. 83-84, ц. 78: крик деревянных духовых и валторн на судорожном остинато струнных на мотивах Т фугато. Далее - шостаковическое остинато насилие. С. 91-95, ц. 82-83: триолизация четвертей в тютти; «расстрельная» кульминация. С. 95-96, ц. 84: дробь <i>t-to</i>. С. 96-98: жуткое остинато на триолях «без темы»-«расстрел». С. 98-105, за четыре такта перед ц. 86 и далее: дважды повторенный антифон Т фугато в увеличении у литавр (второй раз за четыре такта перед ц. 87) с триольным тютти – «расстрелом». С. 105-109, ц. 89-90: апофеоз-кульминация трельного тютти «на стержне кантуса фирмуса»- Т в ув. У литавр</p>
<p>Симфония № 12, ор. 112. I. Революционный Петроград</p>	<p>С. 280, в ц. 23- эпизод на Т2 (побочная); ритм проявляется не в лучшем для Шостаковича качестве</p>
<p>Симфония № 13, ор. 113. I. Бабий Яр</p>	<p>С. 6, шестой-седьмой такты ц. 4- имитация в линию. С. 17, ц. 20- остинато у тютти. С. 17-18, ц. 21- варьированный рефрен с тиратами тютти</p>
<p>II. Юмор</p>	<p>С. 24 Ц. 33- рефрен оркестра позднешостаковического звучания (остинатность, статика токатности)С. 27, с десятого такта ц. 38- вальсообразное вбивание звуков, как в прелюдии <i>Des-dur op. 87</i>. С. 28-29, за семь тактов перед ц. 40, а также в самой ц. 40-ходжа насретдиновский подголосок басу (а в ц. 40- хору) от оркестра. Этот подголосок переходит в сольный позднестильный вальсок -за восемь тактов перед ц. 41 и до ц. 43</p>

Таблица 2
ГЕТЕРОФОНИЯ, ПЕРЕМЕННОСТЬ ФАКТУРЫ

<p>Симфония № 11, ор. 103. II. 9 января</p>	<p>С. 26-27, ц. 33: Т в увеличении. В истошно-народной гетерофонии деревянных духовых и валторн. Подход к кульминированию. С. 35-37, ц. 37: продолжение кульминации. Трубы, «отфанфарив», провозглашают Т ув. В гетерофо-</p>
--	---



	нии, подвигая на это же самое деревянные духовые. С. 74-76, ц. 69-70: рефрен из первой части. За четыре такта перед ц. 70 хорал приобретает григорианское гетерофоническое звучание
Симфония № 13, оп. 113. I. Бабий Яр	С. 3, пятый такт цифры 1 – гетерофония
III. В магазине	С. 48-51. Ц. 77- Ш.-лад, гетерофония. С. 48-51. Ц. 79-стук, гетерофония
IV. Страхи	С. 60-75. Граница ц. 102-гетерофония
V. Карьера	С. 76-98, в ц. 132- переменность фактуры

Таблица 3

ЕДИНИЧНЫЕ И СКВОЗНЫЕ ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ПРИЁМЫ

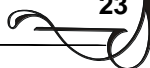
Симфония № 11, оп. 103. I. Дворцовая площадь	С. 6-7, ц. 6: контрапункт церковного хора струнных и фанфар валторны. Ц. 7: контрапункт церковного хора струнных и фанфар литавр. Театрально-шекспировский приём. С. 10-13, ц. 11: контрапункт фанфар литавр, темы-стоны низких струнных и хора струнных с Ш.-аккордикой в первом и третьем тактах цифры и Ш.-тетрахордом у низких струнных в четвёртом такте цифры. В ц. 12 сначала-цитатная тема у труб, а затем- намёк на каноническую подголосочную имитацию. Второе колено темы цитаты у труб с седьмого такта цифры 12 даёт пропосту в намёке на превращающуюся каноническую имитацию у низких струнных. Ц. 15: контрапункт цитатной темы фагота соло с имитационными подголосками скрипок и альтов, нисходящей темы низких струнных и зовов-антифонов труб и тромбонов с тубами в подзвучке арфы. С. 16-17. Ц. 19: контрапункт стонов низких струнных, фанфар литавр, пунктирного марша гобоев и кларнетов и антифона труб против тромбонов с тубой
II. 9 января	Ц. 28: с темой в увеличении вступают кларнеты и фаготы. С. 23, ц. 29: контрапункт темы остинато у виолончелей и альтов, свободного варианта Т в увеличении у скрипок и стонов валторн. С. 23-25, ц. 30, с четвёртого такта цифры Т ум. У низких струнных, свободная Т ув. у скрипок и альтов, стоны валторн. С. 77, с ц. 71- вторая полифоническая форма части (фугато). Ц. 72 Т у альтов. Ц. 73- Т у вторых скрипок. Ц. 74- Т у первых скрипок. С. 78-79, за четыре такта перед ц. 75- контрпроектирование т у альтов, а с ц. 75- у скрипок. С шестого такта цифры вступает медь, с восьмого такта цифры – гобои и кларнеты со свободным кривым проведением т. Ц. 76- интермедия на материале т. С. 80- Т фугато в остинато деревянных духовых и струнных в контрапункте с «завывающим» остинато-группетто оркестровых басов и валторн. С. 82-83, с пятого такта ц. 77: имитация в увеличении Т фугато между деревянными духовыми-и струнными со вторыми фаготами и бас-кларнетом. Контрапунктичность фактуры сохраняется и далее. С. 83-84, ц. 78: крик деревянных духовых и валторн на сурожном остинато струнных на мотивах Т фугато. Далее - шостаковическое остинато насилия. С. 86-87, ц. 79: канон на Т фугато между флейтовой группой, гобоями и кларнетами- и скрипок с альтами. С. 87-91, ц. 80-81: свободный канон в увеличении на Т фугато между группами деревянных духовых и струнных и валторн с труба-

	ми. Интересно контрапунктирующее глассандо тромбонов с тубой
Симфония № 12, оп. 112. I. Революционный Петроград	С. 284, ц. 25: несостоявшееся фугато у гобоев и кларнетов. С. 302, приблизительно с четвёртого такта ц. 37 – контрапункт пассажей деревянных духовых и скрипок -и появившейся в шестом такте цифры Т1 у валторн и труб
Симфония № 13, оп. 113. I. Бабий Яр	С. 3, девятый-двенадцатый такты перед цифрой 1- активный бас как контрапункт к мелодии. Поздняя линейарика нового типа. С. 3. Граница четвёртого-пятого тактов ц. 1-свободна имитация инструментами мотива хора
II. Юмор	С. 30-31. Ц. 45- разнотемная полифония с сильной контрапунктической энергетикой. Здесь чувствуется полифонический акцент Шостаковича; и пожалуй, в симфонии он ощущается впервые. Ц. 32-33. Ц. 49-разнотемная полифония
III. В магазине V. Карьера	С. 48-51. С девятого такта цифры – подвижной контрапункт С. 76-98. В районе одиннадцатого такта ц. 122-контрапункт фагота-лейттембра всего вокального потока части. Некоторый контрапункт оттепели и карьеры, таким образом, задан в оркестровой прелюдии с самого начала. Музыка в симфонии наиболее привлекательна именно здесь, в этом материале. В ц. 129 – цитата-аллюзия из второй части. Фактура активизируется, что впоследствии приводит к фугато. За шесть тактов перед ц. 138, репризой Т1-полифоническая активизация индивидуального полифонического приёма, линейное схождение, короткие имитации. Ц. 143-147 (ц. 147 в нумерации клавира в данном издании пропущена)-интересное фугато струнных наТ4 генделевского напора, резко улучшающее качество музыки. Драматургически это-проникновение в мысль, в интеллект. Ц. 148-Т2 на разнотемности ещё не прекратившейся фуги, далее Т3. Фугированный момент несколько механистичен, но таково же и чередование здесь ТТ 1, 2, 3. С. 76-98. В ц. 151-демонстративное цитирование фугато. За три такта перед ц. 160-контрапунктический подголосок басов

Таблица 4

ИНТЕРТЕКСТ, ФУТУРОЦИТАТЫ

Симфония № 11, оп. 103. I. Дворцовая площадь	С. 10-13. В ц. 12 с начала цитатная тема у труб, а затем намёк на каноническую подголосочную имитацию. Второе колено темы цитаты у труб с седьмого такта цифры 12 даёт пропосту в намёке на прервавшуюся каноническую имитацию у низких струнных. На границе цифры 13 низкие струнные, словно надумав начать тему заново, проводят начало. Но в это же время валторны с альтами играют против скрипок и труб подобие нисходящей канонической секвенции. На границе с ц. 14 валторны вступают с темой-цитатой, а тромбоны с тубой движутся нисходящими хроматизмами (ситуация некоторого намеченного подвижного контрапункта от перестановки соединения предыдущей цифры). Ц. 15: контрапункт цитатной темы фагота соло с имитационными подголосками скрипок и альтов, нисходящей темы низких струнных и зовов-антифонов труб и тромбонов с тубами в подзвучке арфы. С. 18-19, со второго такта ц. 20 литавры по-бриттеновски передразнивают цитатную тему. С. 18-19. Ц. 22: тема начального хора у скрипок и альтов в контрапункте с уходящим отго-
---	---



<p>II. 9 января</p>	<p>лоском цитатной темы у низких струнных</p> <p>С. 22, ц. 27: начинается бифункциональный полифонический эпизод. (Цитированная) тема «Ой ты, царь наш батюшка» (из «10 поэм на слова революционных поэтов») у низких струнных и альтов становится темой смешанной формы, в основе которой одновременно канон в увеличении и свободный остинатный бас, данный в опрокинуто уменьшенном виде. Само такое построение контрапункта крайне примечательно: портретируется картина возникновения темы, пробегающей сперва мелкими тенями в глубине, de profundo, а затем выходящая на поверхность в укрупнении. Ц. 28: с темой в увеличении вступают кларнет и фаготы. С. 48-61, ц. 50- повторное оживление фактуры, желание ещё одной кульминации; мусоргизация стонов деревянных духовых на стонах струнных в различных сочетаниях. В ц. 51 появляется и метроритмика Мусоргского: размер пять восьмых. С. 61-73, в ц. 57 - итог Т с преобладанием унисона тутти. Эта цифра весьма напоминает кульминацию первой части десятой симфонии: и метроритмически, и мелодически. Следовательно, есть намёк на тайные циклические связи двух симфоний. В начале цифры 60 - цитата у валторн. За семь тактов перед ц. 61- почти цитата из предыкта к побочной теме первой части десятой симфонии. В ц. 64- Т в сконцентрированной гетерофонии. Пульс литавр постепенно разрежается. С. 74-76, ц. 69-70: рефрен из первой части. С. 109-115, ц. 91-97: кода на материале рефрена из первой части</p>
<p>III. Вечная память</p>	<p>С. 116-132, ц. 98: некое пассакально-намекающее начало. С третьего такта цифры - квазипассакальная тема у низких струнных. С ц. 99 альты ведут цитатную тему «Мы жертвова паги.. «Сама конструкция, таким образом, несколько искусственна в силу того, что не мелодия рождается из баса, а бас «подписан под мелодию». Ц. 106-похоронный марш и вторая тема «Здравствуй, свободное вольное слово». Ц. 108: т3; музыка «зари». Граница ц. 112 и далее балетная музыка с ритмикой, напоминающей о т1. Ц. 115- зарождение как бы фугато на криковой теме деревянных духовых в контрапункте с триолями струнных; аллюзия приёма из второй части (микст приёмов первого и второго разделов). Симфонизация первоначально сюитной музыки. Просыпающийся симфонизм в отыгрывании</p>
<p>IV. Набат</p>	<p>За четыре такта перед ц. 128- аллюзии из третьей части. С. 133-235. Ц. 137- опять скоморошина; а о «Варшавянке» речь уже шла. Пятый такт ц. 150: самоцитата из первой части четвертой симфонии. На границе ц. 151: кульминация. Ц. 151 цитирование «Беснуйтесь, тираны» у тромбонов и тубы в увеличении. Ц. 151-153- кульминирование. Ц. 154-158: апофеоз кульминации. Ц. 159-161: «Гой ты, царь наш батюшка» у тутти в мажорно-«мстительном виде». Граница ц. 166 и далее у английского рожка линейное схождение былинной темы и «Ой ты, царь...». За четыре такта перед ц. 168 и далее интересное цитирование Т1 второй части у кларнетовой группы на бурдоне оркестра</p>
<p>Симфония № 12, оп. 112. I. Революционный Петроград</p>	<p>С. 248, с третьего такта ц. 7-место, напоминающее финал одиннадцатой симфонии (при необходимости уточнить цифру соответствующего фрагмента). С. 269. Ц. 16- сумрачная Т2, побочная, мясковского звучания с шостаковическими ладовыми понижениями ступеней. С. 293, в ц. 32- самоцитирование. С. 333, со второго такта ц. 53-</p>

	лейтхорал, проходящий через десятую-двенадцатую симфонии. Тайное подтверждение «пренатального» подтекста «петроградских» симфоний
II. Разлив	С. 336-337. Ц. 58 заимствовано из Чайковского. С. 341, ц. 65: «Вагнер в разливе»
III. «Аврора»	С. 356, в цифре 82 забавный эпизод на тему «хитрый враг окопался на дне и рыщет»
IV. Заря человечества	С. 382, ц. 99 – Т1 из первой части у скрипок (искусственные тематические, арки между частями). С. 391. С девятого такта цифры – Т1 из первой части. В ц. 106- тема валторны а la Dies irae. С. 396, в ц. 110, как, впрочем, и во многих других цифрах финала – Т1, понимаете ли, из первой части, уже в трёхчетвертном, а не в пятидолжном размере. С. 414-416, в ц. 120- апофеоз полным ходом. В ц. 121контрапункт Т2 (побочная) у валторн и труб-с победной темой у низкой фаговой группы (при необходимости уточнить, где и в каких схождениях эта тема уже была в этой симфонии, а также-где и в каком качестве победность выражена сходными мотивными символами). В этой же цифре голая техника. С. 420, с ц. 124 – как в финале пятой симфонии
Симфония № 13, оп. 113. I. Бабий Яр	С. 6. Одиннадцатый-двенадцатый такты цифры 4 – линейка струнных, двенадцатый такты цифры чайковизм и Ш.-аккордика. Пожалуй, почти единственное медитативное место части, со свободной метрикой. С. 7, ц. 5, четырнадцатый-пятнадцатый такты мусоргизм мелодии и ритма. С. 18-19, Ц. 24, седьмой такт мусоргизм. С. 21, ц. 28 мусоргизм
II. Юмор	С. 27, с десятого такта ц. 38- вальсообразное вбивание звуков, как в прелюдии Des-dur op. 87. С. 30-31. Ц. 46-аллюзия «Блохи» Мусоргского. С. 34-35, граница ц. 51 и далее по ц. 53 включительно-первый раз появляется оркестровая цитата из военного романа «Макферсон перед казнью». С. 38-39 С пятого такта ц. 57- проходная цитата из темы рва. С. 46-47, за девять тактов перед ц. 72 и до конца цифры – постлюдия «Макферсон» С. 54-55. За четыре такта перед ц. 83 – цитата рефрена симфонии
III. В магазине	С. 56-59- Ц. 87 (вся сплошь на Ш.-аккордики), во втором такте цифры – мусоргизм
IV. Страх	С. 60-75. Третий такт ц. 100 мусоргизм. С. 60-75За четыре такта перед ц. 106- условная цитата рефрена симфонии, темы рва, тамтам (так же как рефрен) С. 60-75. Ц. 114 цитата тират из первой части-предостережение о том, что рвы снова могут разверзнуться («Страх унижить других недоверьем и чрезмерно себе доверять»). С. 60-75. За четыре такта перед ц. 115 рефрен первой части
V. Карьера	С. 76-98. В ц. 126- Т4 у вокала впервые. Аллюзии второй части в инструментальных коротких репликах-проигрышах. С. 76-98 В ц. 129-цитата -аллюзия из второй части. Фактура активизируется, что впоследствии приводит к фугато. С. 76-98, В ц. 135 цитата – намёк на образ первой части у пиццикато, тема с возвратом по трезвучиям. С. 76-98. За четыре такта перед фугато с ц. 143 Ш.-аккордика и аллюзия – цитата из первой части. Здесь слова «Забыты те, кто проклинали, но помнят тех, кого кляли». С. 76-98. В ц. 151-демонстративное цитирование фугато, прошедшего ранее

Таблица 5

ЛИНЕЙНОЕ СХОЖДЕНИЕ ТЕМ

<p><i>Симфония № 11, ор. 103.</i> I. Дворцовая площадь</p>	<p>С. 10-13. С четвертого такта цифры 12 - линейное схождение продолженной темы-цитаты у труб и валторн.* С. 14-15, ц. 17: цитатная тема в разнотемной гетерофонии скрипок в наполняющем имитирующем втором колене темы у низких струнных, появившейся в линейном схождении с предыдущей пунктирной проходкой. Флейта и кларнет вторят этой маршевой пунктирности. С. 18-19. За два такта перед ц. 21 несколько схематичное линейное схождение марша и второго колена цитатной темы у фаготов</p>
<p>III. Вечная память IV. Набат</p>	<p>С. 116-132. За шесть тактов перед ц. 102 в басах линейное схождение темы баса и её продолжения** С. 133-235, ц. 140-149. С десятого такта ц. 149 линейное схождение тем части у деревянных духовых. С. 133-235. Граница ц. 166 и далее у английского рожка линейное схождение былинной темы и «Ой ты, царь...»</p>
<p><i>Симфония № 12, ор. 112.</i> I. Революционный Петроград</p>	<p>Ц. 5 революционный марш, продолженный скоморошиной- слабое подобие шостаковического линейного схождения. С. 302, приблизительно с четвертого такта ц. 37 контрапункт пассажижей деревянных духовых и скрипок-и появившейся в шестом такте цифры Т1 у валторн и труб</p>
<p><i>Симфония № 13, ор. 113.</i> I. Бабий Яр</p>	<p>С. 6, шестой-седьмой такты ц. 4 имитация в линию</p>
<p>V. Карьера</p>	<p>С. 76-98. За шесть тактов перед ц. 138, репризой Т1 полифоническая активизация (индивидуального) полифонического приёма, линейное схождение, короткие имитации</p>

* Здесь сказывается второй признак усталости стиля: приём линейного схождения здесь теряет свою линейную экспрессию. Ослабевает некая внутренняя пружина приёма; он становится несколько искусственным, происходящим от желания развит внешне, а не от внутренних импульсов самой темы.

** В индивидуальных линейных приёмах Шостакович оказывается в моменты усталости стиля крепче, чем в традиционных приёмах.

Таблица 6

МАГИЧЕСКИЙ ЧЕТЫРЁХТАКТ

<p><i>Симфония № 11, ор. 103.</i> I. Дворцовая площадь</p>	<p>С. 10-13. Ц. 11: контрапункт фанфар литавр, темы-стона низких струнных и хорала струнных с Ш.-аккордикой в первом и третьем тактах цифры и Ш.-тетрахордом у низких струнных в четвертом такте цифры. С четвертого такта цифры 12 – линейное схождение продолженной темы-цитаты у труб и валторн. С. 16-17, за четыре такта перед ц. 19: Ш.-аккорд. С. 16-17. За четыре такта перед ц. 20: Ш.-тетрахорд у низких струнных и литавр</p>
<p>II. 9 января</p>	<p>С. 61-73. За четыре такта перед ц. 70 хорал приобретает григорианское гетерофоническое звучание</p>
<p>III. Вечная память</p>	<p>С. 116-132. За четыре такта перед ц. 109 хорошая музыка, четвёртый и второй такты перед этой цифры Ш.-аккордика. За четыре такта перед ц. 111 Ш.-аккордика. За четыре такта перед ц. 117 т1 возвращается на путь к своему первоначальному виду</p>
<p>IV. Набат</p>	<p>С. 133-235. За четыре такта перед ц. 128- аллюзии из третьей части. Ц. 163- тема английского рожка в былинном складе на фоне народного хорала. Четвёртый и третий такты перед ц. 165- Ш.-аккордика. Четвёртый такт ц. 165 у</p>

	низких струнных намёк на пассакальную тему из третьей части. За четыре такта перед ц. 168- и далее интересное цитирование Т1 второй части у кларнетовой группы на бурдоне оркестра. Ощущение разнотемного контрапункта
Симфония № 12, ор. 112. I. Революционный Петроград	С. 242, с четвёртого такта ц. 3- ненаачавшаяся fuga у фаготов. С. 270, четвёртый такт ц17: слабенькая Ш.-аккордика
II. Разлив	С. 342-345, с четвёртого такта ц. 65: «тема Ильича»
IV. Заря человечества	С. 393, граница четвёртого-пятого тактов ц. 107- слабенькая Ш.-аккордика
Симфония № 13, ор. 113. I. Бабий Яр	С. 3. Граница четвёртого-пятого тактов ц. 1-свободна имитация инструментами мотива хора
III. В магазине	С. 52-53, (первый, третий, восьмой такты ц. 80), а также за четыре такта перед ц. 82- Ш.-аккордика. С. 54-55. За четыре такта перед ц. 83- цитата рефрена симфонии
IV. Страхи	С. 60-75. С. четвёртого такта ц. 97-устаревшая по стилю Ш.-цитата. С. 60-75. Ц. 99-соло валторны -тембровая театрализация;несколько клишированно, особенно на границе четвёртого такта цифры. За четыре такта перед ц. 106-условная цитата рефрена симфонии, темы рва, тамтам (так же как рефрен). За четыре такта перед ц. 115- рефрен первой части
V. Карьера	С. 76-98. За четыре такта перед ц. 126-Т3 фагота. За четыре такта перед фугато с ц. 143-Ш.-аккордика и аллюзия - цитата из первой части. Здесь слова «Забыты те, кто проклинали, но помнят тех, кого кляли». За четыре такта перед ц. 151- Ш.-аккордика и Ш.-лад, автограф

Таблица 7

МОТИВНАЯ СИМВОЛИКА, РИТОРИКА

Симфония № 11, ор. 103. II. 9 января	С. 42-47. С пятого такта ц. 48- моление о чаше в звуках. С. 61-73. В ц. 66- крестообразный автографический ход фаготов с уменьшённой квартой.
Симфония № 13, ор. 113. II. Юмор	С. 25-26, с седьмого такта от ц. 36 - Ш.-код в мелодических басах:cis, fis, h, b, d, g.. С. 38-39. Ц. 58- «тема кукиша»
IV. Страхи	С. 60-75, ц. 92- ряды звуков у тубы. Тоже-признак позднего Шостаковича

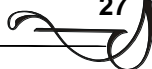
Таблица 8

ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ФИГУРА КРИКА

Симфония № 11, ор. 103. II. 9 января	С. 83-84, ц. 78: крик деревянных духовых и валторн на судорожном остиinato струнных на мотивах Т фугато. Далее - шостаковическое остиinato насилия
III. Вечная память	С. 116-132, Ц. 115- зарождение как бы фугато на криковой теме деревянных духовых в контрапункте с триолями струнных; аллюзия приёма из второй части (микст приёмов первого и второго разделов). С. 116-132. Ц. 116- мотивная работа с т1 в «криковой» фактуре у духовых на триольном остиinatoобразии струнных

Таблица 9

ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ-КОНСТРУКЦИИ
(описания дублируются по тематической необходимости)



<p>Симфония № 11, ор. 103. II. 9 января</p>	<p>С. 77, с ц. 71- вторая полифоническая форма части (фугато). С. 77. Ц. 72 Т у альтов. Ц. 73- Т у вторых скрипок. Ц. 74- Т у первых скрипок. С. 78-79, за четыре такта перед ц. 75- контрповедение т у альтов, а с ц. 75- у скрипок. С шестого такта цифры вступает медь, с восьмого такта цифры - гобои и кларнеты со свободным криковым проведением т. Ц. 76- интермедия на материале т. С. 80- Т фугато в остигато деревянных духовых и струнных в контрапункте с «завывающим» остигато -группетто оркестровых басов и валторн. С. 82-83, с пятого такта ц. 77: имитация в увеличении Т фугато между деревянными духовыми и струнными со вторыми фаготами и бас-кларнетом. Контрапунктичность фактуры сохраняется и далее. С. 83-84, ц. 78: крик деревянных духовых и валторн на судорожном остигато струнных на мотивах Т фугато. Далее - шостаковичское остигато насилия. С. 86-87, ц. 79: канон на Т фугато между флейтовой группой, гобоями и кларнетами и скрипок с альтами. С. 87-91, ц. 80-81: свободный канон в увеличении на Т фугато между группами деревянных духовых и струнных - и валторн с трубами. Интересно контрапунктирующее глиссандо тромбоннов с тубой</p>
<p>III. Вечная память</p>	<p>С. 116-132, ц. 98: некое пассакально-намекающее начало. С третьего такта цифры - квазипассакальная тема у низких струнных. С ц. 99 альты ведут цитатную тему «Мы жертвою пали». Сама конструкция, таким образом, несколько искусственна в силу того, что не мелодия рождается из баса, а бас подписан под мелодию. С. 116-132. За пять тактов перед ц. 118 и далее - реприза с неначавшейся пассакальей низких струнных в начале</p>
<p>IV. Набат</p>	<p>С. 133-235. Ц. 122: неначавшаяся фуга у низких струнных, приводящая к антифону. «. С. 133-235. Ц. 163- тема английского рожка в былинном складе на фоне народного хорала. С. 133-235. Четвёртый такт ц. 165- у низких струнных намёк на пассакальную тему из третьей части</p>
<p>Симфония № 12, ор. 112. I. Революционный Петроград</p>	<p>С. 284, ц. 25: несостоявшееся фугато у гобоев и кларнетов</p>
<p>Симфония № 13, ор. 113. III. В магазине</p>	<p>С. 56-59. Ц. 91-постлюдия на квазипассакальной теме из материала ц. 73</p>

Таблица 10

ПРЕРВАННАЯ ФУГА, ПАССАКАЛЬЯ

<p>Симфония № 12, ор. 112. I. Революционный Петроград</p>	<p>С. 239, до ц. 1: неначавшаяся фуга, переходящая в эпическую песню. С. 242, с четвертого такта ц. 3- неначавшаяся фуга у фаготов</p>
<p>Симфония № 13, ор. 113. I. Бабий Яр</p>	<p>С. 48-51, ц. 73-неначавшаяся пассакалья у оркестровых басов. Граница ц. 74-мелодия-подголосок альты. Ц. 75-мелодия-подголосок бас-кларнета.</p>
<p>IV. Страхи</p>	<p>С. 60-75. Ц. 112- неначавшаяся фуга с некоторым церковным оттенком</p>
<p>V. Карьера</p>	<p>С. 76-98, в конце ц. 149- неначавшаяся фуга на аккордовых переборах и рефрен. С. 76-98. С шестого -седьмого такта ц. 155- неначавшаяся фуга в басах</p>

ХОРАЛ, ЦЕРКОВНОСТЬ, МОЛИТВА

Симфония № 11, ор. 103. I. Дворцовая площадь	С. 3-4, перед ц. 1: струнный народный хорал со всплесками малеровской арфы. Дублировки, музыка пустой площади, петербургский звуковой образ. * С. 4-5. Ц. 3: народный хорал с гармонией «без подтекста». Ц. 4: фанфары литавр. Вынужденность антифона, искусственность приёма для себя самого. Темы рождаются не где-то внутри, а по самоказанной необходимости. С. 6-7, ц. 6: контрапункт церковного хорала струнных и фанфар валторны. Ц. 7: контрапункт церковного хорала струнных и фанфар литавр. Театрально-шекспировский приём. С. 10-13, ц. 10: народный хорал в варьировании: его подача становится более личной. С. 18-19. Ц. 22: тема начального хорала у скрипок и альтов в контрапункте с уходящим отголоском цитатной темы у низких струнных. Спад части, близость к концу. С. 20-21, ц. 24: бесконечный миниканон труб. Ц. 25: заключительный народный хорал, но с церковными повторами начального звука («речитация»)
II. 9 января	С. 74-76, ц. 69-70: рефрен из первой части. За четыре такта перед ц. 70 хорал приобретает григорианское гетерофоническое звучание
IV. Набат	С. 133-235. С ц. 162: очень интересная и для Шостаковича до сих пор необычная по своему тематическому наполнению кода с церковными нотками. Рефрен- народно-хорал с цитатой в мелодии «Ой ты, царь наш батюшка». Ц. 163- тема английского рожка в былинном складе на фоне народного хорала
Симфония № 12, ор. 112. I. Революцион- ный Петроград	С. 333, со второго такта ц. 53 - лейтхорал, проходящий через десятую-двенадцатую симфонии. Тайное подтверждение «пренатального» подтекста «петроградских» симфоний
Симфония № 13, ор. 113. I. Бабий Яр	Тема рва – изуродованный хорал. С. 10, ц. 9- тема рекеиема у засурдиненных скрипок, молитва во искупление
IV. Страхи	С. 60-75. Ц. 112- неначавшаяся fuga даже с некоторым церковным оттенком
V. Карьера	С. 76-98 С четвёртого такта ц. 154-Ш.-аккордика, тамтам, церковнохоральность

* Надо признать, что аккордика здесь, в этом фрагменте, лишена «пронизывающей сознание» энергии. Эта энергия у Шостаковича связана с особым обострённым звучанием достаточно «понятого» аккорда. Он слово бы появляется: а) в нужное время и б) на нужном тональном выраже.



ШОСТАКОВИЧЕСКАЯ АККОРДИКА

Симфония № 11, оп. 103*. I. Дворцовая площадь	С. 10-13. Пятый такт цифры 10: Ш.-аккорд. Ц. 11: контрапункт фанфар литавр, темы-стона низких струнных и хора ла струнных с Ш.-аккордикой в первом и третьем тактах цифры и Ш.-тетраордом у низких струнных в четвертом такте цифры. С. 14-15 в ц. 17 всё же обретается шостаковическое качество звучания, с пронзительным катарсическим смыслом и гармоническим истинным пронизывающим кульминированием. Ш.-аккорд в ц. 18. С. 16-17, за четыре такта перед ц. 19: Ш.-аккорд
II. 9 января	С. 42-47. За два такта перед ц. 49: Ш.-аккордика. С. 48-61. Девятый такт ц. 50: Ш.-аккордика, стиливой автограф. Граница седьмого-восьмого тактов цифры 51 – Ш.-аккордика
III. Вечная память	С. 116-132. Ц. 104- с оттенком киномузыкальности, хотя в шестом такте цифры – Ш.-аккордика. За четыре такта перед ц. 109- хорошая музыка, четвертый и второй такты перед этой цифры – Ш.-аккордика. За четыре такта перед ц. 111- Ш.-аккордика. Граница ц. 111, затакт перед цифрой и второй такт цифры - Ш.-аккордика
IV. Набат	С. 133-235. За три такта перед ц. 160, седьмой и тринадцатый такты ц. 161, Ш.-аккордика. Ц. 163- тема английского рожка в былинном хораде на фоне народного хора. Четвертый и третий такты перед ц. 165- Ш.-аккордика. За три такта перед ц. 167- Ш.-аккордика
Симфония № 12, оп. 112. I. Революционный Петроград	С. 270, четвертый такт ц.17: слабенькая Ш.-аккордика. С. 274, ц. 20: гармония «изменяет» автору. С. 330, четвертый и второй такты перед ц. 51- «ослабленная» Ш.-аккордика
IV. Заря человечества	С. 391, пятый или шестой такт ц. 105 - «ослабленная» Ш.-аккордика. С. 393, граница четвертого-пятого тактов ц. 107- «ослабленная» Ш.-аккордика
Симфония № 13, оп. 113. I. Бабий Яр	С. 3, первый и второй такты перед ц. 1- Ш.-аккордика. Шестой такт цифры 1 - Ш.-аккордика. С. 5, ц. 3, такты второй-третий, девятый, десятый- Ш.-аккордика, восьмой такт цифры - Ш.-лад. С. 6, двенадцатый такты цифры 4 - чайковизм и Ш.-аккордика. Пожалуй, почти единственное медитативное место части, со свободной метрикой. С. 10. Ц. 10, второй-третий такты-идиллический аккорд, восьмой такт цифры -Ш.-аккордика. С. 18-19, ц. 22, ц. 22 седьмой такт, ц. 24, второй такт, ц. 25. Первый и третий такты-Ш.-аккордика С. 21, за три такта перед ц. 28- Ш.-аккордика. С. 22, ц. 30, третий и четвертый такты, конец коды части - Ш.-аккордика
II. Юмор	С. 24. За четыре такта перед ц. 33- Ш.-аккордика. С. 27. Ц. 39, второй-третий такты-Ш.-аккордика. С. 32-33. Ц. 48-Ш.-аккордика. С. 38-39, ц. 56, шестой такт- Ш.-аккордика. С. 42-43, Ц. 66, такты второй, шестой, - Ш.-аккордика (далее - вальсок на слова «.. и сам на себя с юмором юмор порой глядит»)
III. В магазине	С. 48-51. Ц. 77. Пятый-шестой такты цифры - сплошная Ш.-аккордика. Пятый-восьмой такты ц. 78, четвертый-седьмой такты ц. 79-Ш.-аккордика. ** С. 52-53, первый, третий, восьмой такты ц. 80, за четыре такта перед ц. 82- Ш.-аккордика. С. 54-55, за пять тактов перед ц. 83, седьмой-десятый такты ц. 83, с четвертого такта ц. 85 до конца цифры - Ш.-аккордика. С. 56-59- Ц. 87 вся сплошь на Ш.-

IV. Страху	аккордике, (во втором такте цифры – мусоргизм)*** С. 60-75. Третий такт ц. 98 Ш.-аккордика («Я их помню при власти и силе при дворе торжествующей лжи»). За два такта перед ц. 101-условная Ш.-аккордика. Третий такт ц. 101-Ш.-аккордика, театрализация. Граница ц. 107-интересная музыка. Третий – четвёртый такты ц. 107-Ш.-ход, музыка ожила, стала удачнее. Начало ц. 108-Ш.-аккордика. Седьмой такт ц. 112- Ш.-аккордика Седьмой-восьмой такты ц. 113- Ш.-аккордика. Третий и восьмой такт ц. 116 Ш.-аккордика
V. Карьера	С. 76-98. Четвёртый, пятый, восьмой такты ц. 119, начало ц. 120, шестой-восьмой такты цифры, ц. 121 практически целиком Ш.-аккордика. За четыре такта перед ц. 123 и начало цифры Ш.-аккордика. Ц. 125 Ш.-аккордика в теме 2, так же очень привлекательной. За четыре такта перед ц. 151- Ш.-аккордика и Ш.-лад, автограф. Первые два такта ц. 152, за пять тактов перед ц. 154 и с начала ц. 154 Ш.-аккордика. С четвёртого такта ц. 154 Ш.-аккордика, там-там, церковнохоральность. За три такта перед ц. 157, шестой-девятый такты ц. 157, восьмой такт ц. 158, третий, пятый-восьмой такты ц. 159 Ш.-аккордика

* Симфония-задача по внешнему, данному самому себе социальному заказу, выполняет одновременно задачу внутреннюю. Это вторая часть диптиха «воспоминаний до рождения». Симфония интересна и сохраняет внутреннее напряжение, интригу вплоть до финала. Хотя десятая симфонии одиннадцатая всё же уступает в драматургическом отношении, темпераменте, страстности. Примечательно и то, что наиболее яркие фрагменты связаны здесь либо с имитационной техникой, либо с линейной, либо с пронизывающими аккордами.

** Она очень концентрирована именно в этой части и имеет явственно речевой, автографический смысл – «подписываюсь». Поздний Шостакович отождествит от говорящей гармонии.

*** В этой части симфонии проявляется откровенно речевое значение Ш.-аккордики, когда такого типа аккордика переключивает из музыкальных смыслов в программно-семантические. Шостакович чувствует это размытие стиля и в поздний период отходит от этого.

ШОСТАКОВИЗМЫ

Таблица 13

Симфония № 11, оп. 103. I. Дворцовая площадь	С. 10-13. Восьмой такт цифры 10: Ш.-лад. Ц. 11: контрапункт фанфар литавр, темы-стона низких струнных и хора струнных с Ш.-аккордикой в первом и третьем тактах цифры и Ш.-тетрахордом у низких струнных в четвёртом такте цифры. С. 14-15, в ц. 17 всё же обретается шостаковическое качество звучания, с пронзительным катарсическим смыслом и гармоническим истинным пронизывающим кульминированием. Ш.-аккорд в ц. 18. С. 16-17. За четыре такта перед ц. 20: Ш.-тетрахорд у низких струнных и литавр. С. 18-19. Затакт перед ц. 22: Ш.-тетрахорд у низких струнных
II. 9 января	С. 23-25, ц. 30, с четвёртого такта цифры Т ум. У низких струнных, свободная Т в увеличении у скрипок и альтов, стоны валторн В ц. 32 Т ув. -у низких струнных, фаготов и контрафагот(а), Т ум. - у скрипок; валторны -«длинно стонут». С. 83-84, ц. 78: крик деревянных духовых и валторн на судорожном остинато струнных на мотивах Т фугато. Далее - шостаковическое остинато насилия
Симфония № 12, оп. 112.	С. 269, ц. 16- сумрачная Т2, побочная, мяскового звучания с шостаковическими ладовыми понижениями ступеней

I. Революционный Петроград	
Симфония № 13, оп. 113. I. Бабий Яр	С. 3, шестой-девятый такты перед цифрой 1 - Ш.-лад. С. 5, ц. 3, такты второй-третьей, девятый, десятый- Ш.-аккордика, восьмой такт цифры - Ш.-лад
II. Юмор	С. 24. Ц. 34, третий -четвёртый такты- Ш.-лад. С. 25, ц. 36, со второго такта цифры - Ш.-антифон хору и солисту, мелодика позднего типа, с резкими тональными сдвигами на малом расстоянии, нарочито сжатой мелодической модуляции. Модуляция как бы заставляет мелодию развиваться. С. 25-26, с седьмого такта от ц. 36 - Ш.-код в мелодических басах -cis, fis, h, b, d, g.. С. 36-37, «. Пятый такты ц. 55-Ш.- лад. С. 42-43, Граница ц. 67- Ш.-лад
III. В магазине	С. 48-51. Ц. 77- Ш.-лад, гетерофония. Пятый-шестой такты цифры - сплошная Ш.-аккордика
IV. Страхи	С. 60-75. С. четвёртого такта ц. 97- несколько устаревшая по стилю Ш.-цитата. Третий такт ц. 98-Ш.-аккордика («Я их помню при власти и силе при дворе торжествующей лжи»). Граница ц. 107-интересная музыка, наконец-то! С. 60-75. Третий -четвёртый такты ц. 107-Ш.-ход.
V. Карьера	С. 76-98. За четыре такта перед ц. 151- Ш.-аккордика и Ш.-лад, автограф

Таблица 14

ЭЛЛИПСИС, АНТИФОН

Симфония № 11, оп. 103. I. Дворцовая площадь	С. 4-5, Ц. 4: фанфары литавр. Вынужденность антифона, искусственность приёма... С. 16-17. Ц. 19: контрапункт стонов низких струнных, фанфар литавр, пунктирного марша гобоев и кларнетов и антифона труб против тромбонов с тубой. С. 18-19, со второго такта ц. 20 -литавры по-бриттеновски передразнивают цитатную тему
II. 9 января	С. 42-47, ц. 40-47: спад кульминации, гомофонизация Т, превращение её в причет- антифон
IV. Набат	С. 133-235. Ц. 122: неначавшаяся fuga у низких струнных, приводящая к антифону. С. 133-235, с ц. 123. Антифон становится одним из важных приёмов части
Симфония № 13, оп. 113. II. Юмор	С. 24. Восьмой такт цифры 35 - однотактовый антифон оркестровым аккордам рефрена; ходжа- насретдиновский резонирующий образ, свойственный среднему Шостаковичу. С. 25, ц. 36, со второго такта цифры - Ш.-антифон хору и солисту, мелодика позднего типа, с резкими тональными сдвигами на малом расстоянии, нарочито сжатой мелодической модуляции*
V. Карьера	С. 76-98. Взаимоотношения баса и хора здесь -комически нарочито антифонно-поддакивающие! —шаржирование техники. С. 76-98. В ц. 140 - гротесковый контрастный микроантифон-кряканье духовых. Соответствует словам:»Итак, да здравствует карьера! Когда карьера такова, как у Шекспира и Вольтера, Ньютона и Толстого Льва». Шостакович пародирует хором микроантифон

* Модуляция здесь, напомним, «заставляет мелодию развиваться».

Таблица 15

ЭТНОСОЦИОЛАДОВЫЕ КРАСКИ

Симфония № 11, оп. 103. I. Дворцовая пло-	С. 3-4, перед ц. 1: струнный народный хорал со всплесками малеровской арфы. 4-5. Ц. 3: народный хорал с гармонией «без подтекста»
--	---

<i>щадь</i>	
II. 9 января	С. 48-61, ц. 50- повторное оживление фактуры, желание ещё одной кульминации; мусоргизация стонов деревянных духовых на столах ув. Струнных в различных сочетаниях. В ц. 51 появляется и метроритмика Мусоргского: размер пять восьмых
III. Вечная память	С. 116-132, Ц. 104- с оттенком киномузыкальности, хотя в шестом такте цифры - Ш.-аккордика
IV. Набат	С. 133-235. В ц. 126-скоморошина. Ц. 137- опять скоморошина. О «Варшавянке» речь уже шла. Ц. 163- тема английского рожка в былинном складе на фоне народного хора
Симфония № 12, оп. 112. I. Революционный Петроград	С. 239, до ц. 1: неначавшаяся fuga, переходящая в эпическую песню. ц. 5 – революционный марш, продолженный скоморошиной – слабое подобие шостаковического линейного схождения
III. «Аврора»	С. 351, с ц 80 «... лихой матросский возглас»
Симфония № 13, оп. 113. I. Бабий Яр	С. 7, ц. 5, четырнадцатый-пятнадцатый такты- мусоргизм мелодии и ритма. С. 8-9, ц. 6, шестой-седьмой такты – еврейский лад в мелодии С. 8-9, Ц. 7, шестой-седьмой такты – тема насилия с двумя короткими репетиционными звуками в конце, далее - «Ах вы, сени мои, сени». С. 10. Ц. 10, второй-третий такты-идиллический аккорд, (восьмой такт цифры -Ш.-аккордика). С. 18-19. Ц. 24, седьмой такт- мусоргизм. С. 21, ц. 28- мусоргизм
II. Юмор	Ц. 32-33, ц. 47-48- тема рукотворной смерти в скоморошьем наигрыше. С. 36-37, ц. 54- пустые созвучия. С. 55-интермедия с изображением барабанной дроби «шествия на казнь. С. 38-39. Ц. 60, с третьего такта - еврейский лад. С. 56-59. Ц. 87 - вся сплошь на Ш.-аккордике, во втором такте цифры - мусоргизм
IV. Страхи	С. 60-75. Третий такт ц. 100- мусоргизм
V. Карьера	В начале ц. 154-мусоргизм

ГЛАВА V • КОДА



ПОЗДНИЙ ШОСТАКОВИЧ



МОДИФИКАЦИЯ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ МАНЕРЫ В РАМКАХ ОБЩИХ ИЗМЕНЕНИЙ СТИЛЯ

Поздний период как обособленная стилевая «планета» в музыке Шостаковича

Поздний стиль отделён ото всех предшествующих стилей Шостаковича особой сгущённостью красок и чувств, идущей, по-видимому, от его камерных сочинений среднего периода, а также от 1-го скрипичного концерта. Гениальные второе трио, второй и третий квартеты, концерт для скрипки с оркестром 1948 года сочинения – все эти произведения дали те ростки, которые спустя долгие годы породили побеги и всходы позднего стиля.

Однако же поздний период – совершенно иная планета в путешествии по стилям Шостаковича. Страницы первого виолончельного и второго скрипичного концертов, скрипичной и альтовой сонат, 9-го, 15-го квартетов доставляют ценителям музыки Шостаковича столь же сильное наслаждение ума и чувства, как в своё время – страницы более ранних опусов.

Но наслаждение это несколько иного рода. Музыка позднего периода, по сравнению со средним, в чём-то более концентрированна, краски её сгущены, акустическое пространство несколько сужено.

СУЖЕННОЕ АКУСТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО может отражаться в различных музыкальных средствах.

В 3-й части 1-го виолончельного концерта каденция солиста является слушателю значительное сужение диапазона; возникает образ «музыки в клетке»...

Во 2-й части 12-го квартета (с т. 6 ц. 23), звучит контрапунктически-остинатная фигура маленького «боя в себе»: музыка становится словно меньше себя самой...

В 3-й части 14-й симфонии (ц. 20) примечателен пассакальный бас и судорожные реплики сопрано:

К белокурой колдунье из прирейнского края
Шли мужчины толпой, от любви умирая.
И велел её вызвать епископ на суд,
Всё в душе ей прощая за её красоту...

Обратим внимание на то, что в сопрано слышны намёки на анаграмму Шостаковича; а в торопливости речитации ощутимо подражание собственной речи с повторами; такой автопортрет речи мы время от времени встречаем в музыке Шостаковича.

Это «подстёгивание» темпоритма явно рождает образ «нехватки времени»...

15-я же симфония – абсолютнейший антипод расширению границ в пласт памяти, а также расширению акустического пространства. Этот приём словно берёт здесь, в итоге позднего периода, свои «стилевые обещания» назад.

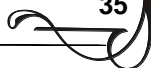
Образы музыки Шостаковича позднего периода отличаются от прежних периодов так, как живопись Ван Гога отличается от картин импрессионистов. Однако нельзя не заметить, что элементы языка остались теми же. Кроме того, и **ПРИМЕТЫ РАННЕГО СТИЛЯ В ПОЗДНИЙ ПЕРИОД ВОЗВРАЩАЮТСЯ**, но уже как блёстки «в лаве среднего стиля», переплавленного в поздний период (перефразируя известные слова Б.Асафьева о гармонии Нового Времени как о «застывшей лаве готической полифонии»).

Л. Акопян в своей книге о Шостаковиче замечает, что 14-я симфония, сочинение позднего периода, по некоторым сюжетно-философским импульсам сравнима с оперой «Нос», произведением ранних лет (2).

КОНСТАНТЫ СТИЛЯ Шостаковича ясно прослеживаются и в поздний период (см. таблицы приложения к 5-й главе).

Это, например:

- разнотемный контрапункт;
- линейное схождение тем;
- линейрика, суховатая сонорика;
- высотно воплощённая метрика;
- эллипсис, антифон;
- призрак приёма;
- бахизмы;
- гетерофония;
- былинность;
- басовые партии;
- аккомпанирующее-контрапунктический пласт;
- контрапунктический морок;



- линейная форма;
- интертекст;
- шифр, числовая символика;
- шостаковизмы;
- ладовые двоения;
- тональные виражи;
- политональность, полифоническая гармония;
- этносоциололадовые краски;
- хорал, церковность;
- мистика;
- макабр;
- магический четырёхтакт;
- переменный размер как альтернатива высотной метрике;
- метаморфозы, варианты Ш.-вариации;
- катарсис.

Мы не упомянули здесь те рубрики, которые будут в дальнейшем упомянуты в тексте и прокомментированы подробнее.

Кроме того, как обычно, приложена и таблица единичных и сквозных полифонических приёмов позднего периода.

Но эти элементы индивидуальной языковой поэтики Шостаковича в поздний период сочинения вступают друг с другом в иные отношения, чем раньше. *Стилевое инобытие* позднего Шостаковича производит не менее сильное впечатление, чем смена раннего стиля средним. И здесь важно именно сочетание и соотношение элементов и приёмов, а не только их наличие как таковых.

Путь позднего стиля

Путь позднего стиля Шостаковича лишён лёгкости переходов и не свободен от известных шероховатостей. Однако и этот путь, начавшись изумительным 9-м квартетом и 1-м виолончельным концертом (гениальным сочинением со *стравинизмами*), приводит к таким вершинам, как скрипичная и альтовая сонаты, 15-й квартет, 2-й скрипичный концерт.

Переход к позднему стилю в 1-м виолончельном концерте – не столько в поздних **бурдонах** или **темах-рядах** позднего Шостаковича (здесь мы таких признаков ещё не найдём), сколько в намёке полипластовости, спрессованности линейных пластов в полиаккорды и общей концентрированности языка и чувств.

Путь позднего стиля не короток.

11-й квартет – сюитно-эскизное *зарисовочное* сочинение скорее итогово-сборного, чем продвигающего стиль характера.

12-й квартет не всегда ровен по качеству письма. Полифония здесь по-прежнему проявляется как показатель качества стиля. В нём, при общем высочайшем уровне мастерства, имеются и формально написанные контрапункты, так же как они встречаются в ор.87. Однако сильные фрагменты квартета вполне поддаются «оценке полифонией»: они либо полифоничны, либо контрапунктичны, либо линейны, либо поливременны, либо иным образом многослойны.

Хотя следует заметить, что в иных местах музыка 12-го квартета – музыка угасающих эмоций.

В 12-м квартете сюитность и цикличность «сыгрывает на руку» мастеру лишь частично: при переходе от 1-й части ко 2-й. Здесь, в квартете, создаётся ощущение, что *сонатность* как таковая перестаёт привлекать Шостаковича, а альтернатива сонатному аллегро (или модерато) в виде сюиты слишком слаба, несопоставима с идеей сонаты.

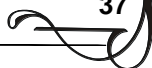
Однако в следующем, 13-м квартете, совершается стилевой подъём: здесь имеются потрясающе интересные фрагменты, совершенно непохожие на какую бы то ни было музыку Шостаковича, сочинённую ранее. Форма этого квартета декларативно однозначна и внутренне циклична, то есть, свободно избрана. Признаков же ретро-стиля, то есть стиливых тормозов, как в предыдущем квартете, нет.

А следующий, 14-й квартет, загадочное, эмоционально отстранённое ретро с бахизмами и малеризмами, предвещает появление великого 15-го квартета, с его «древнерусским звучанием» 1-й части и с совершенно невероятной, особым образом гетерофоничной, устремлённой в неведомые стиливые дали, 4-й частью.

Сложные стиливые «вопросы» задаёт 2-й виолончельный концерт – сочинение с большим элементом кинотеатрализации.

2-й виолончельный концерт необыкновенно силён *как текст*.

И всё же «полифонический мир» как таковой здесь, в нашем понимании, не проявляется, не выстраивается. Музыка не становится «лучом прозрения» за счёт некоторой метроритмической механистичности, а также за счёт ретроповторов собственных мотивов и гармонии. При-



знаков поздней полифонии здесь мало, что лишний раз подтверждает наше наблюдение: сменившийся полифонический индивидуальный стиль в каждый период жизни способен быть «питательной средой» для шедевров; повторы прежнего стиля в «упрощённом виде» шедевров не порождают. Гармония этого концерта гораздо менее интересна, чем в 1-м виолончельном концерте; **бурдоны** неполифоничны, в отличие от поздних квартетов, где полифонизация бурдонов проявляется гораздо более постоянно.

Позволим себе высказать здесь несколько «крамольных» полемических соображений и относительно 14-й симфонии как вехи стилевого пути; пусть даже эти соображения покажутся читателю спорными.

Мы не можем не заметить, что полифонические конструкции, лакмусовая бумажка «полифонического мира», в симфонии, в известной степени механизированы. Ретроцитат из 13-й симфонии несколько большее количество, чем это заметно на первый взгляд (см. таблицу **Интертекст** в приложении к этой главе). Характерно то, что «подтекстовки» иной раз слегка метроритмически «загнаны» (такое впечатление возникает от 3-й части, «Лорелея»)...

Словом, причины, по которым эту симфонию не в каждый момент звучания легко воспринимать, определимы стилистически.

Впрочем, так или иначе, 14-я симфония принадлежит к наиболее часто исполняемым симфониям Шостаковича, что говорит о безусловном и высоком приятии её исполнителями.

2-й скрипичный концерт с точки зрения «полифонического мира» являет позднеполифонические *пластовые* сочетания *изысканной* скрипичной концертности в сочетании с буйным неистовством образов *среднего периода*. На наш взгляд, это высочайшего класса сочинение, возможно, превосходящее по уровню мастерства все поздние концертные произведения Шостаковича. Гармония образа и стиля здесь безупречна. При относительно небольшом удельном весе полифонического приёма как такового (интересные бесконечные каноны, разнотемность) флюиды *полифонического мира* *ощутимы слушателем через результирующую аккордику*. Минимум клише (небольшое количество в финале) и многочисленные аллюзии среднего стиля и тем - все эти на удивление «не портят» концерт. Как и 1-й скрипичный концерт, 2-й остаётся среди востребованных репертуарных сочинений.

15-я симфония, с её мощью сохранившейся симфонической энергии, с точки зрения цельности стиля представляется нам более «крепким» сочинением, чем предыдущая симфония. Кроме того, 15-я симфония необычайно собирательна в стилевом отношении: демонстрация живости среднего стиля, полиморфность полифонических конструкций как ретро молодости словно комментируется поздней зловещей застылостью метроритма, его сценически недобрым диктатом...

Подлинный шедевр позднего Шостаковича – соната для скрипки и фортепиано: великое сочинение, виртуозно мощное и тем занимательное в отношении описываемого нами языка; с продуктивным использованием своих лейттем.

Наконец, уникальный пример «мистической формы-звуконисы» Альтовая соната, *последнее слово с сокрытой сутью происходящего* за игрой форм. Язык сонаты парадоксален и особым образом расфокусен. Нигде так не откровенны цитаты (из 14-й симфонии, из Лунной сонаты в 3-й части) и нигде значение цитат не сведено к нулю так, как здесь. Зна-

чение цитируемой музыки в Альтовой сонате подобно кругам на воде: едва появляясь, оно мгновенно расходится, исчезает.

Мы полагаем, что, обратившись к таблицам приложения к 5-й главе, перечисленным выше, и узнав в их заголовках знакомые рубрики, вполне возможно, открыв ноты, убедиться в том, что многие элементы языка Шостаковича постоянны. А в основном тексте мы прокомментируем преимущественно те явления и приёмы, в которых может быть определено изменение стиля в поздний период. К каждому из названных изменений также прилагаются одноименные таблицы, по которым в партитурах возможно будет найти тот или иной фрагмент. Для пущей ясности отсылки к таблицам (как старых, так и новых рубрик) мы выделяем в этой главе **жирным курсивом**.

Черты стиля позднего периода, отделяющие его от предыдущих стилей

Поговорим о тех изменениях, которые показывают состояние «полифонического мира» музыки позднего периода.

Весьма существенное изменение стиля касается авторизованной аккордики. **Ш.-аккордика**, как своего рода поливременная комета, во все предыдущие времена представляла собой *активный* аккорд. Появляясь достаточно часто, эти гармонически автографы, будучи различны по функциям и акустическим звучностям, имели то общее, что безошибочно выделялось слухом как характерный авторский акцент: активность и инициальность поливременного аккорда в точке времени. Это проявлялось в фактуре таким образом, что Ш.-аккорд действовал в *незанятом* контрапунктическом пространстве. Он словно пронизывал всю ткань, становился бесспорным вертикальным срезом фактуры.

В **ПОЗДНИЙ ПЕРИОД ТАКОЙ Ш.-АККОРД** становится не таким частым явлением. Напротив, появляясь, он **СТАНОВИТСЯ ПАССИВНЫМ, ПОСКОЛЬКУ МЕСТО В ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОМ КОНТИНУУМЕ «УЖЕ ЗАНЯТО»** нижним голосом-пластом:

Пример 84

The musical score for Example 84 is written for four string instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked 'Moderato con moto' with a metronome marking of 150. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system shows the Violino I part with a melodic line and a fermata, while the other instruments play a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, with a 'V' symbol above the Violino I staff. Performance instructions include 'sul D' and 'p tranquillo'.

В начале 1-й части 12-го квартета, например, безусловно, Ш.-звучание, а в границе ц. 1 и далее Ш.-ретро, то есть, Ш.-аккордика, которая звучит уже не так экспрессивно, как в «в своё время».

Поливременность Ш.-аккорда в поздний период начинает контрапунктировать «ещё и» с континуальностью нижнего, можно сказать, *органного*, пласта-голоса. Сталкиваются теперь уже не две точки времени, как след микродвижения на фотографии, а два ощущения времени: поливременное и континуально-временное. Поэтому акцент **ШОСТАКОВИЧЕСКОЙ ПОЗДНЕПАССИВНОЙ АККОРДИКИ** мягче. Он более размыт, а сам аккорд наполнен тихими *смирненными* нотами.

В то же время в музыке позднего периода в некотором количестве эпизодов явно ощущается **НАРОЧИТАЯ ДИССОНАНТНОСТЬ** как черта некоторых поздних контрапунктов.

ДИССОНАНС КАК ЦЕПЛЯЮЩИЙ РЕАЛЬНОСТЬ КОНТРАПУНКТИЧЕСКИЙ КРЮЧОК создаёт особые ноты в нарративе (составлены две различные таблицы появления такого рода диссонансов; см. таблицы с одноименными названиями).

Соотношение горизонтали и вертикали продолжает оставаться актуальной темой для разговора и о позднем стиле Шостаковича. Весьма показательны то, как в этот период, при относительно небольшом удельном весе полифонического приёма как такового (интересные бесконечные каноны, разнотемность) – флюиды *полифонического мира* всё же *воспринимаются слушателем через результирующую аккордику*.

По мере смягчения Ш.-аккордики обостряется **ТЕАТР ФАКТУРЫ ПОЗДНЕГО ШОСТАКОВИЧА**, в чём мы видим естественную логическую закономерность: острота и резкость высказывания сохраняются, но в ином пласте выразительности.

В 1-й части 10-го квартета (ц. 1 с т. 14) именно об этом обострении свидетельствуют унисоны 2-й скрипки и виолончели. В 3-й части сонаты для скрипки и фортепиано (ц. 74) вар.12, кульминационная, с особой пышностью фактуры. В ц. 80 (кода) – красота звучания пластов музыки и традиционно роскошная скрипичная фактура – «так, именно так пишут для скрипки и фортепиано!» сочетается со скрыто трагической фигурой ухода...

В 1-й части 1-го виолончельного концерта (ц. 20) у солиста возникает «скороговорка», напоминающая **прерванную фугу**:

Пример 85

The musical score consists of several systems of staves. The first system is for strings (Archi), with five staves (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso). Each staff has a 'pizz.' (pizzicato) marking above it. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) in the later measures. The second system includes Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (C. fag.), with a solo voice part (Vo. solo) below them. The woodwinds have *ff* (fortissimo) markings. The solo voice part has a melodic line with various accidentals. The third system is for strings (Archi), with five staves. The dynamics are marked as *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano).

На неё с т. 4 ц. 21 у гобоев и кларнетов накладывается эллипсис с дублировками:

Пример 85а

Эллипсис

21

Ob.

Cl.

Fag.

C.fag.

Cor.

Vc. solo

Archl.

22

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

C.fag.

Cor.

Vc. solo

Archl.

Такое сочетание двух излюбленных приёмов весьма показательно для поздней фактуры. В 4-й части концерта (ц. 75) – потрясающие новые фактурные басы-пуант по лестнице струнных; поздние изыски разнообразия. и в ц. 81 (славянизмы) фактура производит очень яркое и необычное впечатление, не уступая по экспрессии вертикали.

Примечательно, что в 1-й части 2-го виолончельного концерта, не самого, по нашему скромному мнению, удачного сочинения позднего периода (*подход* к ц. 14) фактура тяжёлая, а в ц. 14 – неполифонический (ослабленный) бурдон.

ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ-КОНСТРУКЦИИ как таковые – фугато, канон, вариации околопассакального типа – уже не обозначают *мысль в подъёме из глубины сознания*. Скорее эта конструкция у позднего Шостаковича предстаёт **КАК РИТУАЛЬНО-КОНСТАТИРУЮЩАЯ** и в определённом смысле отрицающая саму себя как традиционное доказательство истины.

Парадоксально внешнее отношение позднего Шостаковича к полифонии как технике: как и в ранний период, часто он «отыгрывает» технику написания конструкций в аффекте искусственного пренебрежения.

В таком удивительном скепсисе, заставляющем вспомнить и о древнегреческих скептиках – неясная, но прочная связь с началом века, когда преемственность христианства напрямую выводилась отечественными философами – вслед за Ницше – из греческой мифологии.

В МЕТОДЕ ТЕХНИКИ ШОСТАКОВИЧА, не исчезая с ранних времён, продолжает **СОХРАНЯТЬСЯ ПРЕСЛОВУТОЕ АНТИ-**

В 3-й части 10-го квартета (ц. 44, вар.3) ощутимо, одновременно с применением автографического оборота, некое частичное отрицание Шостаковичем собственной гармонической поэтики. Контрапунктирование, возникающее здесь, ещё более подчёркивает двойственность высказывания в нарративе эпизода:

Пример 86

The image shows a musical score for Example 86, consisting of four staves. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic and melodic structure. The first staff is the treble clef, and the other three are bass clefs. The score includes various dynamics such as *p*, *dim.*, and *pp*. A box containing the number 44 is placed above the first staff. The page number 26 is visible at the bottom left of the first staff.

The image displays a musical score for a quartet, consisting of four staves. The score is divided into three systems. The first system (measures 36-44) features dynamics such as *erese.* and *f dim.*. The second system (measures 45-52) includes markings for *p*, *pp*, and *mf*. The third system (measures 53-60) shows *erese.*, *mf*, *dim.*, and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

В 4-й части квартета (граница ц. 85) звучит хорал-пиццикато. Хорал как элемент музыкальной речи, имеющий для Шостаковича прямое значение и применяемый им в средний период как весьма частый **ЭЛЕМЕНТ ГАРМОНИЧЕСКОЙ МОЗАИКИ, ЗДЕСЬ ДАН В УМЕНЬШЕННОМ, «СНИЖЕННОМ» ВИДЕ, КАК САМООТРИЦАЮЩИЙ ПРИЁМ.**

Разумеется, смысл такого уменьшения печален – чувство приближение конца.

В 6-й части 11-го квартета (Элегия) ощутимо проявляется квазипассакальность.

Возможно истолковать здесь этот намёк на приём как рефлексию музыки, которая словно преуменьшает себя.

В 1-й части 15-й симфонии Т1 флейты соло – тот тезис, после которого становится ясно, что изначальное её изложение деструктивно по отношению к классической симфонии: антисимфония-сюита с кошмарами симфонического масштаба. С навязчиво-жуткой методичностью музыка «нарезается» на двуколенные конструкции: как будто так отбивает механический дирижёр.

Впечатление довершают колокольчики, флейточка, неначавшаяся «фужка с бахизмами» в подходе к ц. 1. таково начало этого игрушечного

морока. А в ц. 51, уже после всех игрушечно-жутковатых коллизий действия, кодовый антифон Т5 кларнетов и фаготов – Т1 а в оstinатном заикании струнных и Т1 высокого дерева завершает общее впечатление «не-симфонии».

В 3-й части симфонии, в ц. 83, когда Т1 проходит у скрипки, возникает бурдон контрабаса, наводящий на мысль о самопародии позднего ощущения стиля.

Бурдон, который нарочито «тупо», вдалбливается в слух.

В 1-й части сонаты для альта и фортепиано (ц. 7) у альта проходит Т1, знаменитый рефрен – пиццикато, а у фортепиано – парадоксальный «бас на вариацию», иронически переворачивающий представление о том, «что на что должно сочиняться»:

Пример 87

ДЕКЛАРАТИВНОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ ТЕХНИКИ КАК СВОЕГО РОДА ОТЫГРЫВАНИЯ ВНУТРЕННЕГО СОСТОЯНИЯ СТИЛЯ весьма свойственно позднему Шостаковичу.

Так, в 1-й части 9-го квартета (ц. 5) появляется невероятно искусный контрапункт: Т4 виолончели, Т2 у скрипок, Т3 у альта! Возвращается многометность раннего периода. Правда, это происходит на вертикали, уже «надломленной» Ш.-аккордикой, словно преодолевающей страдания:

Пример 88



Здесь, в этом изумительном квартете, рождается сложная картина *синтеза стилей* Шостаковича из нескольких времён сразу... Так, в начале квартета, и явлен в полном смысле полифонический период, по слову В. Задерацкого: с постоянными полифонизированными расширениями и дополнениями основной мысли (58).

Полипроекционность в полифонических формах позднего периода

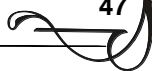
Полипроекционность в полифонических формах позднего периода проявляется в некоторых случаях как изменённый отголосок раннеполифонического стиля.

В 1-й части 15-й симфонии как раз и образуется такого рода полифоническая форма с признаками бифункциональности, полифонической работы разных типов, в данном случае – имитаций и разномелодического контрапункта. Слегка подхлёстываемая метрическими акцентами, музыка, стало быть, вбирает в себя и высотнометрическую «тему», делаясь от этого ещё сложнее.

ЛИНЕАРНАЯ ФОРМА. В поздний период сохраняются и признаки *линейной формы* как промежуточного состояния сонатной и полифонической активности нарратива. Кроме того, **линейности формы своих сочинений** в поздний период интерпретируется в музыке Шостаковича как *самоописание* (см. также соответствующую таблицу).

Невербальное слово в поздний период: доказательство не истины, но – тщеты

Невербальное слово-сообщение в позднеполифоническом нарративе зачастую более чем ясно: не *истина* доказывается, а *тщета*.



Отсюда и **НОВЫЕ НОТКИ В ИМИТАЦИЯХ**. В них начинают участвовать некие застывшие в своей «развеселости» кафешантантные «танчики». Рождается механистичность в квадрате: танца как застывшей периодичности и конструкции как застывшего ритуала.

Механистичность становится лейтприёмом позднего Шостаковича. Примечательно то, то для позднего периода музыки Шостаковича вообще характерно своего рода **ВДАЛБЛИВАНИЕ МЕХАНИСТИЧЕСКИХ ЗАПОМИНАЮЩИХСЯ ГЛАВНЫХ ТЕМ**. Это ярко проявляется в финалах поздних квартетов: 11-го, 12-го, 13-го.

Зло предстаёт не как объект насмешки в ранний период, не как объект спора в средний период, а **КАК БЕССПОРНАЯ НЕПРЕЛОЖНОСТЬ**. Аффект уменьшительности приёма в поздний период, сниженности фигур зла, очевиден: не удары, а ударчики; не танцы – а танчики.

Невербальное слово как язык говорящей эмоции и говорящего прозрения, в музыке Шостаковича среднего периода проявлялось подтекстованной смыслом эмоцией; в этом заключалась уникальная драматургическая самодостаточность среднего стиля.

У позднего Шостаковича это качество **РИТУАЛИЗИРОВАНО**. И хотя имеется некоторое количество фрагментов невербальной речи в музыке Шостаковича позднего периода, семантика момента постепенно перестает проявляться как **НЕВЕРБАЛЬНОЕ СЛОВО, «РАЗНАЧИВАЕТСЯ», ОСВОБОЖДАЕТСЯ ОТ ПРЕЖНИХ СМЫСЛОВ**.

Стиль силлабики на скрипичной концертантности – поздняя черта, итоговое видоизменение невербальной словесности. Этому периоду свойственен более свойственен речитатив, уже не только и не столько свободнометрический, сколько ритмизованный, с контрастом ритмической мерности, которая характерным образом *торопит* широкоинтервальные ходы в мелодии. При этом **ТЕМЫ-РЯДЫ ПОЗДНЕГО ШОСТАКОВИЧА**, с типичными для этого периода широкоинтервальными ходами в мелодиях, в каждом звуке **ФИКСИРУЮТ СТАТИКУ**.

Заметим, что сама манера широкоинтервальных ходов мелодики взята Шостаковичем из собственного раннего периода; но в ранние годы этот приём, напротив, динамизировал мелодику.

Отголосок невербальной словесности в поздний период сохраняется и в характерных синтаксических повторах, словно «портретирующих» речь автора.

«Вектор прозрения»

позднеполифонического

мира музыки Шостаковича

«Вектор прозрения» позднеполифонического мира музыки Шостаковича меняется. В поздней полифонии **КАТАРСИЧЕСКАЯ ЭНЕРГИЯ** появляется не на пути полифонической конструкции из глубины сознания, как в ранние годы, а путём взгляда в глубину. Поэтому усиливается **континуальность полифонического кристалла**.

В 3-й части 9-го квартета (ц. 34), когда ТЗ проходит у виолончели, проявляется интересное качество полифонии: **неимпровизационность** подчеркнута метроритмическим подстёгиванием. Родняется стиливой антипод всему тому, что было наработано и выстрадано прежде:

Пример 89

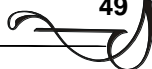
The image shows a musical score for Example 89, which is the third movement of the Ninth Quartet by Dmitri Shostakovich. The score is written for four staves, likely representing the voices of a quartet. It features a complex polyphonic texture with multiple melodic lines. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'solo'. There is a '34' in a box at the beginning of the first staff, indicating the measure number. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Вся глубина теперь – в вертикальном сочетании подголосков. Следовательно, смена вектора прозрения в позднем стиле произошла таким образом, что теперь направление этого воображаемого вектора прослеживается не *de profundo*, как в раннее время, а, напротив, резко вглубь, в противоположном направлении.

Однако же есть мощная **ЭНЕРГИЯ, ПРОТИВОПОСТАВЛЕННАЯ ТОРМОЗУ ВРЕМЕНИ ЭНЕРГИЯ ВЫСВОБОЖДЕНИЯ**, так её можно назвать. Эта же самая энергия в ранний период шла через импровизационную полифоническую форму, а в средний период через свободно-метрический монолог.

Пожалуй, в поздний период эта **ЭНЕРГИЯ ИДЁТ ЧЕРЕЗ ... СВОБОДНУЮ, НЕПРЕДСКАЗУЕМУЮ АФФЕКТАЦИЮ** как частей, так и мелких и фрагментов композиции. Происходит перераспределение ролей средств выразительности, перерасстановка их сил.

Здесь решающим становится **ЭКСПАНСИЯ МЕРТВЯЩЕЙ ВЫСОТНОЙ МЕТРИЗАЦИИ, КОТОРАЯ, ОВЛАДЕВ КОНСТРУКЦИЕЙ, «ПОТЕРЯЛА КОНТРОЛЬ НАД ЭМОЦИЕЙ». ЖЕЛЕЗНЫЙ МЕТРО-**



РИТМ СКОВАЛ СВОИМ ХОЛОДОМ ПОЛИФОНИЧЕСКУЮ КОНСТРУКЦИЮ, «не давая ей» более служить выходом к просветлению; но спасение души музыки неожиданно явилось через её способность быть независимой как от приказов высотной метрики, так и от невозможной более «путеводной» роли полифонической конструкции.

Возможно, что «свободно аффектированной» музыка Шостаковича позднего стиля становится благодаря прежнему опыту гармонической, фактурной и стилиевой мозаики, которая, впрочем, встречается и в поздний период.

МОЗАИЧЕСКИЕ ЭПИЗОДЫ мы найдём, например, во 2-й части 9-го квартета, в начале 1-й части сонаты для скрипки и фортепиано (с т. 2 ц. 5), во 2-й части 1-го виолончельного концерта (ц. 50).

Со свободной аффектацией связано **ИЗМЕНЕНИЕ «РЕЧЕВОГО ОБРАЗА»** музыки Шостаковича и тех импульсов, которые побуждают её к монологизированию и каденциям, самым прекрасным, исповедальным фрагментам его музыки.

От раннего периода к позднему в выражении этого прекрасного, в раскрытии души музыки и её автора, чётко прочерчена жанровая линия высокого порядка **«ТАНЕЦ – РЕЧЬ – ИГРА», КАК ХРОНОЛИГИЧЕСКИЙ СТЕРЖЕНЬ СТИЛЕЙ**. Ведь балетный жест раннего периода, прелестные балетные адажио, дочерние адажио Малера и Чайковского, что это, как не свободный звукожест (Асафьев), противопоставленный насмешливой и чуть-чуть глумоватой моторике галопов и гопаков. Монолог среднего периода подобен монологу на театральных помостах, и он очень близок словесной речи. Временами – это почти речь. И это качество противопоставлено инструментальной «игре» в целом так, как одинокая душа противопоставлена целому миру.

В поздний же период таким «носителем свободы» в нарративе становится как раз аффектированная инструментальная игра с внутренне непредсказуемыми аффектами. И эта игра противопоставлена уже тому, что «переживает собственное отживание»: конструкциям формам, тематическим клише.

Хотя **МОНОЛОГИЧЕСКИ-РЕЧИТАТИВНЫЕ ФРАГМЕНТЫ** как таковые в музыке позднего Шостаковича безусловно наличествуют (см. таблицу «**Монолог, речитатив**»), равно как и единичные «балетные» эпизоды.

Например, во 2-й части 2-го скрипичного концерта (с.30-39, ц. 53) звучит элегическое балетное адажио позднего стиля.

«Танцую» – говорит музыка Шостаковича раннего периода в наиболее свои нежные, беззащитные моменты – «и разговариваю жестом».


«Говорю» – сообщает она в средний период, совершая великую спасительную дерзость слова среди бессловесности – «и действую словом».

«Играю» – слышится в поздний период, – «и в игре обретаю время жизни».

К слову сказать, обращает на себя внимание то, что из музыки позднего Шостаковича почти совсем исчезает *полифоническая фигура крика*, которая, как помнит читатель, была одним из существенных лейтприёмов начиная с раннего времени. Единственный образец такой фигуры нам удалось найти во 2-й части 1-го виолончельного концерта

(ц. 53, с т. 7), когда автографический Ш.-диссонанс сочетается с фигурой крика.

Контрапункт средств выразительности в поздний период и его роль в нарративе



Разговор о свойствах и качествах «полифонического мира» позднего стиля Шостаковича нельзя продолжить без размышлений о том, каким именно образом в этот период проявляется **контрапункт средств выразительности**, основа позднего «мира». Это свойство не в полной мере можно причислить к «звуковым». Скорее оно «звукковое», но властно диктующее музыке специфическую многослойность позднего времени.

Одно из главных изменений стиля, по нашему ощущению, кроется не в конструкциях как таковых, а в более концентрированной по времени игре аффектов музыки. Контрапункт средств выразительности начинает занимать в нарративе особое место. Он становится особенно «сложным», разделяясь на более «частные» контрапункты (примеры таких фрагментов можно найти в соответствующих таблицах приложения).

Вот они, эти составные линии «звуккового» контрапункта.

Контрапункт смыслов, которые выстраиваются уже не в линию, как в ранний период, не в пласты, как в средний период – а с особым выделением скрытого заднего плана, как в отечественной живописи 70-х годов прошлого столетия: таинственной, мистической, умеющей в самой обыденной детали разглядеть её инобытие и отсвет в «параллельный мир».

Ранний период – линейрика смыслов.

Средний период – полимелодика смыслов.

Поздний период – *cantus firmus* смысла.

Контрапункт настроений позднего Шостаковича; именно он производит «вертикальный столб и статику» с невероятно тяжким якорем-подтекстом. Контрапункт настроений и порождает драматургическую константу позднего периода, тогда как в средний период настроения музыки Шостаковича рождали противоположные свойства – имитационность и динамику.

Контрапункт искусственных временных состояний. В таком контрапункте искомым объектом становится не поиск катарсического созвучия Ш.-аккордики, которое раньше пронизывало время и становилось общей точкой времён, неким лучиком во временных потёмках. Теперь же Ш.-аккордика не даёт той разрядки катарсического типа, которую она давала в предыдущие периоды сочинений...

Поздний контрапункт времён: он кроется в незавершённости прожитого и внезапно наступившем настоящем. Перед слушателем предстаёт сумрачная, местами театрализованная и в высшей степени трагическая игра о сложившемся в «гармонию-гармошку» времени. Само время оказывается «призрачным», «почти нереальным» как в остановке, так и в движении. Полифонические конструкции разного рода имитационные, разнотемные уже не подсказывают выхода из этого «тупика времени», как ранее, в средний период. Полифоническая конст-

рукция как таковая перестаёт быть динамизирующей и уже не являет собою «нить Ариадны» в драматургическом лабиринте звукового нарратива. Важная функция для «полифонического мира» – **«проникновенные»** полифонической формы во невзвучивающую реальность – **«утрачивается»** имитационными полифоническими формами позднего периода.

Истиной оказывается вневременность. Шостакович отыгрывает эту «вневременность» и в 14-й симфонии, и в вокальном цикле на стихи Микеланджело...

Благодаря последнему свойству полифоническая конструкция позднего Шостаковича – это своего рода позднеполифонический кристалл. Напомним, что в главе 3а мы говорили о «фугах-кристаллах» ор. 87. Однако же если в цикле прелюдий и фуг «гранями» кристалла становились тональности и крайне существенны в нарративе были тональные повороты, то в поздней полифонии гранями кристалла становятся линии контрапункта, что отчасти напоминает полифонию раннего стиля, с её полипроекционностью.



Этос позднего стиля

Изменения стиля коснулись и этоса музыки позднего стиля.

ПСИХОТЕРАПЕВТИЧЕСКОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ МУЗЫКИ ШОСТАКОВИЧА ИЗМЕНЯЕТСЯ, по-видимому, в связи со сменой экстравертной направленности на слушателя на свою противоположность. Теперь, чтобы оказаться «в поле» этой музыки, нужно очень близко «подойти» к её автору, очутиться с ним на более короткой волне.

В 1-й части 9-го квартета (ц. 4) звучит с невероятной обречённостью танчик (на Т2); будто бы усталый повтор привычных мотивов, вернее, покорное слушание этих мотивов, приходящих извне, сменившимся мотивом *усталой нежности* у первой скрипки (т. 7 ц. 4, Т3).

ЭТОС АНТИЧНОСТИ ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА, в силу «сужения» обзора и пространства, которое охватывает музыка и в звучании, и в воздействии – это уже **ИЗМЕНЕНИЕ «ФОКУСА» ВЗГЛЯДА НА СЮЖЕНЫЕ СОБЫТИЯ**, взгляд не на «поле боя», а на полевой цветок, поникший после битвы: «от частного к общему».

«Малагенья» 14-й симфонии – это невозможность титанизма, бессилые превозмочь смерть. Яркая аллюзия «Военного Реквиема» Бриттена, промелькнувшая в жутком марше Смерти («Начеку») – знак посвящения мастера мастеру: тема-ряд ксилофона, антифон-ритмовка том-томов, враждебный ритм как тема, сам гиперритмизованный – прокрустово ложе для Прокруста. Тоска по титанам – не от неё ли будущий вокальный цикл на стихи Микеланджело? Финал 15-й симфонии, 5-я вариация пассакальи: валторна, поющая на фоне струнных, сменяемая верхней линией высоких флейт: голос Богини судьбы.

ПРОРОЧЕСКИЕ НОТЫ СТАНОВЯТСЯ ВСЁ ПОТАЁННЕЕ, ВСЁ ТИШЕ. «Модус» успокоения сменяется «модусом» предопределения. Финал 14-й симфонии (ц. 135), отдалённая аллюзия стиля фугато из 7-й части.

Кажется, и церковная хоральность в этом тихом стаккато. Бициум сопрано и баса едины, и всё же их разделённость – иллюзия. Сколь



различны бас 14-й симфонии и её предшественницы 13-й: там бас – Голем, здесь – Экклесиаст...

«Wir armen Leut» из берговского «Воццека» в финалах скрипичной сонаты и 15-й симфонии, во 2-м виолончельном концерте: что может быть яснее и красноречивее этого зашифрованного «Мы бедный люд».

ПРИЛОЖЕНИЯ-ТАБЛИЦЫ К ГЛАВЕ 5

Таблица 1

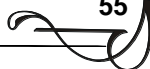
АККОМПАНИРУЮЩЕ-КОНТРАПУНКТИЧЕСКИЙ ПЛАСТ

Струнный квартет № 10, ор. 118, 4-я часть	с. 83-103. В ц. 54-резкий грязнодиссонантный контрапункт Т у второй скрипки с аккомпанементом-прискочкой альты. 80 -Т с аккомпанементом-прискочкой, как в ц. 54 (кажется, там- так впервые)
Струнный квартет № 12, ор. 133, 2-я часть	С. 139-173. В т. 10-антифонная фигура, добавляющая интересности контрапункту. За 2 т. перед ц. 38-неначавшаяся fuga первой скрипки. В ц. 38-этой линии аккомпанирует пульсация на Т1 струнных. В ц. 54-каденционный антифон Т1 и концертных аккордов-ударов тройными-четверными нотами первой скрипки
Симфония № 15, ор. 141, 1-я часть	С. 103-153. Ц. 4-контрапункт флейты с фаготом -Т2-и пластовый аккомпанемент струнных
Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 2-я часть	С. 19-36. В ц. 39-контрапунктические свойства аккомпанемента
Концерт для виолончели с оркестром № 1, ор. 107, 1-я часть	С. 9-34. В ц. 30-потрясающий контрапункт активного аккомпанемента солиста и Т2 (побочная) валторны
Концерт для виолончели с оркестром № 2, ор. 126, 3-я часть	С. 69-124. Ц. 74-рефрен с малеровскими арфами (странная, но в чём-то притягательная «искусственная» музыка). Тема у флейты, активный аккомпанемент у солиста

Таблица 2

БАРОЧНАЯ КОНЦЕРТАНТНОСТЬ

Струнный квартет № 10, ор. 118, 2-я часть	с. 64-78. С ц. 22-имитационный антифон. В середине цифры инициация антифона диминуируется, как бы сохраняя ритм предыдущей «подначки» и эпизода sul ponticello из первой части. Создаётся ощущение концертно-диссонантной диминированной пружины
Струнный квартет № 12, ор. 133, 2-я часть	С. 139-173. В ц. 32-33 -экспрессивно, очень сложно и интересно. Контрапункт анабазисов-катабазисов и концертантных двойных нот первой скрипки с темой-мотивом -вариантом Т1 без репетиций. Т. 4 ц. 52-шнитковизмы, далее -концертантность. В ц. 54-каденционный антифон Т1 и концертных аккордов-ударов тройными-четверными нотами первой скрипки
Струнный квартет № 13, ор. 138	С. 174-198. В ц. 6-экспрессивный островок концертантности -внезапный исход к вершине
Струнный квар-	С. 199-218. С т. 3 ц. 13 и далее -связка, Т2 с концертант-



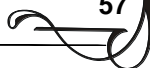
тет № 14, ор. 142, 1-я часть	ными-сольно-каденционными тройными нотами -и опять, как Т1, у виолончели. Ц. 14-концертантный аккомпанемент виолончели, Т-эллипсис первой скрипки, с т. 6-плюс поздний бурдон второй скрипки. Ц. 29-31-концертантность, подход к ц. 31-контрапункт. Ц. 32-речитатив-чакона альты (бахизм). с. 199-218. Ц. 38-чакона
3-я часть	С. 227-240. Ц. 73-кульминирование, концертантность; сигнал бедствия-футуроцитата из 1-й части 15-й симфонии. Ц. 82-чакона из 1-й части-у первой скрипки. С т. 4 ц. 91-чакона у виолончели
Симфония № 14, ор. 135. II. Малагенья	С. 7-15, Ц. 9-Т1, концертантная
Симфония № 15, ор. 141, 1-я часть	С. 103-153. Ц. 5-Т1 фагота. -тембровая сюитная концертантность части
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 1-я часть	С. 3-17. В ц. 19-традиционная скрипичность, как из финала 15-го квартета, немного похоже
2-я часть	С. 18-39. В ц. 41-каденция солиста
3-я часть	С. 40-60. Ц. 75-вар. 13, каденция солиста. Потрясает. Скрипично, как в финале 15-го квартета. Ц. 77-вар. 14, Т3 в скрипичности солиста, контрапункт, суровые славянизмы. В ц. 80- кажется, кода, красиво. Пласты. Уход. Скрипичность. Традиционно роскошная- так пишут для скрипки и фортепиано- фактура
Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 2-я часть	С. 19-36. Ц. 28-Т1-материал вступления «Игроков» в заводной концертантности. В ц. 48-ряд, квартоквинтовые катабазисы, экспрессия, каденция солиста
3-я часть	С. 36-48. Ц. 62 – каденция – арка альты, повтор материала ц. 48-каденции 2-й части. Цитата балалайки, Шехеразады-Римского-Корсакова, шифр, сказ пиццикато. С т. 10 ц. 73-потрясающая Ш.-разнотемная гетерофонность. Каденция. Тройными нотами-лейттема квартетными катабазисами-за 5 т. перед ц. 74
Концерт для виолончели с оркестром № 1, ор. 107, 1-я часть	С. 9-34. В ц. 15-Т1 валторны, в проведениях Т1 у солирующих оркестровых инструментов проявляется концертантности парабарочного типа
2-я часть	С. 35-50. Парапассакальная строфическая форма; сарабандность. Ещё-признак барочной концертантности
3-я часть	С. 51-52. Каденция солиста; сужение диапазона; «В клетке». Начало-в контрабасовом регистре. Ш.-горизонталь. Детективные удары. Революционно-мистические нотки. Поголоски. Может быть, Т2 из 2-й части. Ритмическая прогрессия. Очень широкий диапазон игры – король инструментов. Перед переходом к финалу Т1 1-й части в пульсации
Концерт для виолончели с оркестром № 2, ор. 126, 1-я часть	С. 3-39. Ц. 26-каденция солиста в позднем стиле под удары cassa
3-я часть	С. 69-124. Ц. 69-каденция солиста под t-но, отличительная театральная черта сюжетных каденций под ударные. Болтливый каденционный подход к ц. 73, где-цитата из

	Золотого петушка, далее -идиллическое клише. В конце ц. 73-каденция -клише -рефрен -ранних веков. Ц. 74-рефрен с малеровскими арфами (странная, но в чём-то притягательная искусственная музыка). См. по описанию и линейной форме ещё каданс-рефрен финала. С т. 4 ц. 79-каденция -рефрен. В ц. 85-каденция -рефрен. В ц. 97-каденция солиста п д t-to
Концерт для скрипки с оркестром № 2, ор. 129, 1-я часть	С. 3-29. Ц. 3-контрапункт, интонационно-оркестровая аллюзия 1-й части 13-й симфонии. В этой цифре потрясающе трогательно-проникновенная концертная речь солиста. Ц. 22- былинная Т1 оркестра с щемящим комментарием солиста: стиль силлабики на скрипичной концертантности-поздняя черта, итоговое видоизменение невербальной словесности. В ц. 23-контрапункт, появление Т-каденции-2. В каденции-позднепечальный стиль, диссонансы, словесность
2-я часть	С. 30-39. С ц. 58 -каденция солиста. В ц. 60- threni солиста
3-я часть	С. 40-63. Ц. 66 - короткая каденция солиста. Ц. 68- Ш.-скрипичность. Граница ц. 72- Ш.-скрипичность. В ц. 89-гениальная каденция

Таблица 3

БАСОВЫЕ ПАРТИИ

Струнный квартет № 11, ор. 122. VI. (Элегия)	Элегия. С. 122-124. Ц. 33-как бы потенциальная тема в басах
VII. (Заключение)	Заключение. С. 125-129. Построена на Т2 из второй части-появляется в т. 3 ц. 44. Здесь -трёхпластовый контрапункт настроения: тревожно-застывшая; спокойный аккомпанемент второй скрипки -и бурдон басов
Струнный квартет № 13, ор. 138	С. 174-198. (Т. 4 ц. 4- Ш.-аккордика и Ш.-горизонталь.) В басу в это время- бурдон позднего Шостаковича, переходящий в монолог. Ц. 25- пассакальный бас, кажется, уходит, у виолончели -Т2, к ней гетерофония альты и второй скрипки, первая подзвучивает сверху. За 2 т. перед ц. 32-как бы вар. 5 с вариантом Т1. У первой скрипки, Т2 у альты, бас-древком смычка по декеголый ритм. В 40 Т1 опять в басу (полифоническая работа!)
Симфония № 14, ор. 135. III. Лорелея	Симфония – для баса и сопрано! С. 16-40. Ц. 20-пассакальный бас и судорожные реплики сопрано-К белокурой колдунье из прирейнского края шли мужины толпой, от любви умирая. И велел её вызвать епископ на суд, всё в душе ей прощая за её красоту. В сопрано-намёки на анаграмму Шостаковича; подражание собственной речи с повторами, автопортрет речи. Судорожность реплик баса; философия музыки-нехватка времени
VI. Мадам, посмотрите!	С. 61-64. Ц. 81-шарж-речитатив баса. Последние т. кодовой ц. 86- бас перекидывается в следующую часть. (Заканчивается 2-й раздел симфонии - кафешантан смерти)
VII. В тюрьме Санте	С. 65-75. Подход к ц. 103-контрапункт с поздними басами



XI. Заключение	С. 97-100. Бициум soprano и баса-они едины, и их разделённость-иллюзия. Волевой бас 13-й симфонии - Голем для борьбы со злом-и безвольный бас 14-й симфонии -как Экклезиаст(ср. с оперой «Нос»)
Симфония № 15, ор. 141, 1-я часть	С. 103-153. В ц. 35 предыкт к репризе-контрапункт ката-базис-пробегов скрипки и остинатного баса контрабасов
2-я часть	С. 154-173. В ц. 55-пассакальный контра-бас. С. 154-173. Т. 4 ц. 57- Ш.-ход в басу. С. 154-173. В ц. 67-пассакальный бас
Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 1-я часть	С. 3-19. (Т. 8 Ц. 2- Ш.-звучание. Мусоргские стоны). Они же-ц. 3, с т. 2, в басу. Альт. сон. -1. (Подход к ц. 5 и далее – странность); с т. 5 Ц. 5-шифр в басу. Альт. сон. -1. В ц. 7-у альты-Т1-рефрен -пиццикато, у фортепиано - парадоксальный «бас на вариацию
3-я часть	С. 36-48. Ц. 74-грозность; бас на вариации, как в ц. 7, кажется.
Концерт для виолончели с оркестром № 1, ор. 107, 4-я часть	С. 53-77. В ц. 75-потрясающие новые фактурные басы-пуант по лестнице струнных -поздние изыски разнообразия
Концерт для скрипки с оркестром № 2, ор. 129, 1-я часть	С. 3-29. В ц. 18-Т3 в басах

Таблица 4

БАХИЗМЫ

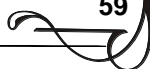
Струнный квартет № 14, ор. 142, 1-я часть	Эмоция отстранения. Некое ретро с бахизмами, малеризмами. с. 199-218. Граница ц. 23-бахизм у второй скрипки. с. 199-218. Ц. 32-речитатив-чакона альты (бахизм)
2-я часть	С. 219-226. Ц. 47-вар. 1, Т у виолончели, бахизмы-подголоски первой скрипки. Ц. 51-кажется, вариация на вар. 1 с темой баховских подголосков
Симфония № 14, ор. 135. II. Малагенья	С. 7-15. Ц. 10-вокал, в допевание к нему-Т1а, бахизм. Философия полиморфности, но на регулярной метро-ритмике. Не парадокс, а перечёркивание. Т1а двуслойна: бахизм у скрипок и квартетный рядовой секвенционный анабазис альтов и низких струнных. Позднеполифоническое проявление. За 2 т. перед ц. 11-бахизм. А у низких струнных-ритмическая прогрессия, которой закончится симфония!. Т. 7 ц. 12-бахизм.
Симфония № 15, ор. 141, 1-я часть	С. 103-153. Ц. 0-Т1 флейты соло, изначальный деструкт-антисимфония-сноита с кошмарами симфонического масштаба. Навязчиво-жуткое нарезание на двукольные конструкции, как будто такт отбивает механический дирижёр. Колокольчики, флейточка, неначавшаяся минифуга с бахизмами в подходе к ц. 1-начало игрушечного морока. В ц. 1-Т1 в линейном схождении давно не было!- с Т1а, бахическим хореизмом
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 1-я часть	С. 3-17. Т. 7 ц. 0-бахизм. Т. 5, 6 ц. 1-бахизм горизонтали и вертикали. Т. 9 ц. 1-еврейский лад, бахизм - шостаковизм. С т. 6 ц. 10-бахизм
Соната для альты и	С. 36-48. Подход к ц. 64-бахизм, Ш.-секвенции, матери-

фортепиано, ор. 147, 3-я часть	ал ц. 48. Ц. 67-у фортепиано -ряд, бахизм в неначавшейся фуге
Концерт для виолончели с оркестром № 1, ор. 107, 1-я часть	С. 9-34. В ц. 3-бахизмы в т. 1, 6
Концерт для виолончели с оркестром № 2, ор. 126, 1-я часть	С. 3-39. В ц. 5-T1 у солиста с бахизмами

Таблица 5

БУРДОНЫ

Струнный квартет № 9, ор. 117, 1-я часть	С. 1, ц. 0, т. 3-T1 Ладотональное двоение со статикой баса даёт новое качество самого двоения и новое звучание. Первая часть. С. 1, ц. 0, Т. 8, после крестика и т. 12- Ш.-аккордика «сама не своя». Здесь снова контрапункт скрипок на бурдоне низких струнных
4-я часть	С. 25-27. Т. 8 ц. 57- Ш.-горизонталь первой скрипки на бурдоне остальных струнных
Струнный квартет № 10, ор. 118, 4-я часть	С. 83-103 Ц. 64-Т-рефрен виолончели, былинный бурдон средних голосов. В ц. 65-философия поздней полифонии (вспомнить, что имелось в виду). Гетерофония и контрапункт с бурдоном
Струнный квартет № 11, ор. 122. I. (Вступление)	С. 104-106. В момент подхода к ц. 1-вступает бурдон альтя, который в границе ц. 1 оказывается задержанной свободной параимитации
Струнный квартет № 13, ор. 138	С. 174-198. Т. 4 ц. 4- Ш.-аккордика и Ш.-горизонталь. В басу в это время- бурдон позднего Шостаковича, переходящий в монолог. с Ц. 10-следующая, вторая большая строфа квартета. Позднеполифонические бурдоны струнных. У первой скрипки -точечная мелодия, кажется, аллюзия из среднего раздела средней части 3-го квартета. С. 174-198. Ц. 26-27 -Т3 виолончели, бурдон альтя, Т2 второй скрипки. Инфернальный походный марш весёлой жути. Ц. 28-T2 второй скрипки, бурдон в басах
Струнный квартет № 14, ор. 142, 1-я часть	С. 199-218. Ц. 0-славянский поздний бурдон в альте, Т1-славянский наигрыш, перегармонизованный аккордикой страдания-виолончели. Ц. 1 - неначавшаяся фуга виолончели в инвенции с хвостом бурдона альтя. Логика парафугато. Ц. 20-T1 виолончели, ц. 21- подвижной вариант ц. 14 с Т2 первой скрипки, бурдоном второй скрипки, продолжение Т1 виолончели
3-я часть	С. 227-240. Ц. 76-семантическая музыка. У первой скрипки - Ш.-улетание; у виолончели -поздний бурдон
Струнный квартет № 15, ор. 144. I. (Элегия)	С. 241-247. Ц. 6-просветление. Т3 у первой скрипки на позднем бурдоне
II. (Серенада)	С. 248-254. Ц. 36-пуант второй скрипки на позднем бурдоне
III. (Интермеццо)	С. 255-257. Ц. 42-на позднем бурдоне Т-аллюзия антракта-«двойной фуги» из оперы «Нос. «С. 255-257. В ц. 44 - странный диссонанс на позднем бурдоне



Симфония № 15, ор. 141, 3-я часть	С. 174-192-скерцозный парафраз 1-й части; полифонизированный; начало-на квинтовом бурдоне фаготов. Ц. 83-Т1 скрипки. Бурдон контрабаса. Самопародия позднего ощущения
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 1-я часть	С. 3-17. С т. 3 ц. 7-шнитковизмы, двоение сознания в фактуре, бурдоны
Концерт для виолончели с оркестром № 2, ор. 126, 1-я часть	С. 3-39. Ц. 1-поздний бурдон солиста с мрачной линией низких струнных; не очень «интересно» по звучанию. Подход к ц. 14-тяжёлая фактура. Ц. 14-неполифонический-ослабленный бурдон

БЫЛИННОСТЬ

Струнный квартет № 9, ор. 117, 3-я часть	С. 13-24. Ц. 32-былинная значимая Т4-эллипсис низких струнных. В ц. 33-укрупнённая былинная линия низких струнных. В ц. 35 продолжается былинность линии низких струнных
5-я часть	С. 28-54. С. т. 68-шнитковизмы у скрипок в контрапункте с былиной темой низких струнных
Струнный квартет № 10, ор. 118, 1-я часть	С. 55-63. С ц. 4-былинообразная Т. 2а, -эллипсис у виолончели с интересным исполнительским глиссандированием и контрапунктом виолончели и альтя. Контрапункт продолжается и в ц. 5. С т. 3 ц. 10- контрапункт, Ш.-гетерофония, былинная Т в басу фактур
2-я часть	С. 64-78, С т. 11-Т-эллипсис былина, как и в первой части. Арка приёма. с. 64-78, На границе ц. 35 в басах-снова линия-тема былины. В ц. 40 - кодовая былинность- приговорка-приговор
3-я часть	С. 79-82, ц. 49. С т. 10-былинность
4-я часть	С. 83-103 Ц. 64-Т-рефрен виолончели, былинный бурдон средних голосов
Струнный квартет № 11, ор. 122. I. (Вступление)	С. 104-106. В ц. 1 -контрапункт струнных с былинно - стуковой Т2 виолончели
V. (Юмореска)	С. 120-121. В ц. 30 утрированно детская тема с прискачкой второй скрипки с т. 5 неожиданно-ожиданно прирастается контрапунктом контрастного настроения первой скрипки и альтя – это какой-то жёсткий, надсадный былинный, но застывший мотив. Философия формы – эмоция о невозможности движения вдаль. Драматургия отчаяния
VII. (Заключение)	С. 125-129. Построена на Т2 из второй части-появляется в т. 3 ц. 44. Здесь -трёхплантовый контрапункт настроения: тревожно-застывшая (последние годы жизнь Шостаковича-такова, как состояние этой темы); спокойный аккомпанемент второй скрипки -и бурдон басов. Ц. 49-контрапункт разрежённой Т2 первой скрипки и былинного хорала струнных. Ц. 50- былинная пустотность. (Позднешостаковический уход)
Струнный квартет № 12, ор. 133, 2-я часть	С. 139-173. Ц. 31-эллипсис -былина скрипок в контрапункте с анабазисами
Струнный квартет № 13, ор. 138	С. 174-198. В ц. 8-контрапункт экспрессивной былины виолончели и гетерофонии остальных струнных. Контрапункт времени и настроения. У позднего Шостаковича контрапункт настроений производит вертикальный столб и статику, у среднего-имитационность и динамику. Ц. 34-свободная вар. 6; призрак Т1 виолончели, Т2 в гетерофонии скрипок, и призрак былины, призрак – напоминание как бы о ц. 8 экспрессивно, двойными нотами, лично-трагично-у альтя. Ц. 36-свободная вар. 7: Т2 виолончели, призрак Т1 у альтя, былинная Т у второй скрипки, с ней первая скрипка-в гетерофонии
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 1-я часть	С. 3-17. В ц. 20-шнитковизмы и, кажется, былинность

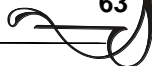
3-я часть	С. 40-60. С т. 10 ц. 79-эллипсис -былина у фортепиано
Концерт для виолончели с оркестром № 1, ор. 107, 4-я часть	С. 53-77. В ц. 72-полимелодика, очень экспрессивная, Т-вальса солиста и былинно линии валторн
Концерт для скрипки с оркестром № 2, ор. 129, 1-я часть	С. 3-29. В ц. 10-Т3, быстрая былина с Ш.Повторами-репетициями. Ц. 15- контрапункт Т3-былины и былинно-го подголоска. Интересное Ш.раздвоение былины-раньше не встречалось. Ц. 22- былиннаяТ1 оркестра с щемящим комментарием солиста: стиль силлабики на скрипичной концертантности-поздняя черта, итоговое видеоизменение невербальной словесности

Таблица 7

ВЫСОТНО ВОПЛОЩЕННАЯ МЕТРИКА

Струнный квартет № 9, ор. 117, 3-я часть	С. 13-24. В ц. 34-Т3 у виолончели. Здесь интересное качество полифонии: неимпровизационность подчеркнута метроритмическим подстёгиванием. Как бы антипод всему тому, что было. Вся глубина теперь - в вертикальном сочетании подголосков. Смена вектора прозрения: не из профундо, как в раннее время, а резко вглубь
Струнный квартет № 10, ор. 118, 1-я часть	С. 55-63. за 5 тактов перед ц. 4-некая аллюзия с финалом 2-го трио. Семантика (пустоты), но невербальное слово! Ц. 6-Т3-ритмизованный речитатив первой скрипки с контрастом ритмической мерности, которая как бы торопит широкоинтервальные ходы в мелодии
2-я часть	С. 64-78 В подходе к ц. 24 и далее -бешеного темпа героика с прямым подражанием эпизоду суль понтичелло. ц. 27, с т. 6-шнитковизмы и бешеный темпоритм. Мелодия скандирует флажолетные октавные взмывания. Потрясающий фрагмент. Ц. 35. С т. 9-кульминационные скачки оstinato и явственное контрапунктирование вплоть до ц. 37
4-я часть	С. 83-103. Граница ц. 67-имитации, дразнильный ритм. с. 83-103 (В ц. 86-просветление). Ц. 86, в конце цифры -имитация остановки пульса
Струнный квартет № 11, ор. 122. I. (Вступление)	С. 104-106. Т. 6-ритмоаллюзия ритма из 1-й части пятой симфонии
VII. (Заключение)	С. 125-129. С т. 3 ц. 46-контрапункт Т3 первой скрипки, Т2 альты, спокойного аккомпанемента второй скрипки -его местонахождение в слегка застывшей оstinатности
Струнный квартет № 12, ор. 133, 1-я часть	С. 130-138. В ц. 6- клише «ужаса» из ритмизованных формул
2-я часть	С. 139-173. С т. 6 ц. 23 -контрапунктически-остинатная фигура маленького боя в себе. Музыка меньше себя. Суженное акустическое пространство
Струнный квартет № 13, ор. 138	С. 174-198. Ц. 22-44 -потрясающий эпизод «джаз», свободнотональное звучание; такой музыки у Шостаковича никогда не было: ритмизованные контуры, а в контуре- сальтарелльная тема Т2 второй скрипки. «Хочу, чтобы в моей следующей, третьей симфонии не повторялась ни одна тема. «За 2 т. перед

	ц. 32-как бы вар. 5 с вариантом Т1. У первой скрипки, Т2 у альты, бас-древком смычка по деке-голый ритм, свято место пусто не бывает. С. 174-198. С ц. 41-пульсирующая кульминация, Т1 превращается в оstinатный повтор звуков. В линии виолончели-скандирующий длинный речитатив, который с т. 3 ц. 42 как бы прорывается в Т3. Ц. 43-44-угасание раздела
Струнный квартет № 14, оп. 142, 2-я часть	С. 219-226. Граница ц. 55-Т2 виолончели, мистическое тикание часов по фактуре
Струнный квартет № 15, оп. 144. I. (Элегия)	С. 241-247. Ц. 0-Т1 -диатоническая- для парафугато-у 2-й скрипки. Медленное ритмоостинато. Ц. 1-Т1 у первой скрипки. Т. 4-опечатка на первой доле. Т. 6-7-остинато. Ц. 19-сарабанда в ритме
III. (Интермеццо)	С. 255-257. Ц. 43-католическая церковность, ритм сарабанды-аллюзия первой части. С т. 5 ц. 43-еврейский лад и ритм
Симфония № 14, оп. 135. II. Малагенья	С. 7-15. Ц. 13- колено ритуурнеля. Оstinатная полихронность в пластах, прозрения истории полифонии
V. Начеку	С. 50-60. Ц. 65-Т1-ряд ксилофона. Яркая аллюзия Военного реквиема Бриттена, знак-посвящения мастера-мастеру. Антифон-ритмовка том-томов (тоже портрет музыки Бриттена) - враждебны ритм как тема, сам гиперритмизованный. Прокрустово ложе для Прокруста. Ц. 68-вокальный рефрен. Ц. 69-ритурнель-ряд. Гипермеханичность. Ц. 74-новый бриттеновский марш-остинато
VII. В тюрьме Санте	С. 65-75. Подход к ц. 88-макферсоновский ритм, аллюзия поэзии Бёрнса. С. 65-75. Ц. 91-детективное фугато кол леньо-нашествие. Ц. 99-макферсоновски метроритм, следовательно, аллюзия 2-й части 13-й симфонии, а начало тогда-аллюзия 3-й части
VIII. Ответ запорожских казаков константинопольскому султану	С. 77-88. Ц. 110-макферсоновский метроритм. Очень яркое сходство с интерлюдией из 2-й части 13-й симфонии – говорение ритмом, самописание
XI. Заключение	С. 97-100. Сюжетное колено - смерть как колесо-бесконечна. Много ударных. В ц. 138- Ш.-звучание в кульминации фортиссимо и повтор ритмической прогрессии из ц. 19
Симфония № 15, оп. 141, 1-я часть (описание дублировано по тематической необходимости)	С. 103-153. Полифоническая форма, слегка садистски подхлестываемая метрическими акцентами. Ц. 0-Т1 флейты соло, изначальный деструкт-антисимфония-сюита с кошмарами симфонического масштаба. Навязчиво-жуткое нарезание на двукольные конструкции-как будто так отбивает механический дирижёр. Колокольчики, флейточка, нена-чавшаяся минифуга с бахизмами в подходе к ц. 1-начало игрушечного морока. Фугато из разработки. - Ц. 29-Темища в квинтолях четвертей у низких струнных. Подход к ц. 30-Т2 труб. Втапывающее оstinато. Подход к ц. 31-тутти с героикой Т1.



	<p>Всплеск патетики среднего периода: «я ещё могу быть пророком, народным трибуном-ещё могу, но не желаю. «Граница ц. 32-контрапункт оstinато дерева и струнных -с Т2 трубы, которая отстраняет эту патетику и принимается танцевать (ля минорная fuga ор. 87 –ср.). Граница ц. 33-метроритмическая сбивка в Т2. В ц. 33 оstinато на Т1 трубы по жолливевски пародирует героинку ц. 31. В ц. 35 предыкт к репризе-контрапункт катабазис-пробегов скрипки и оstinатного баса контрабасов. С ц. 36-реприза. Т. 1 пикколо. Комплементарный ритмичек ударных. Т1-2 в линейном схождении у скрипки соло. Кода. - Ц. 48-Т7-1 фугато в триолях восьмыми у гобоев; повторяется идея разработочного фугато с ц. 27-ср. С предыктовым фугато1-й части 4-й симфонии. Комплементарное подрабавление ударных и Т1-1а ксилофона в контрапункте. Ц. 49- Т в квинтолях восьмых кларнетов и фаготов, у ксилофона-Т1-1а оstinато. Бифункциональсть. Граница ц. 50- вариант Т2 в гетерофонном оstinато труб-нагловатом, кстати, в контрапункте с россиниевской Т7 струнных (2-й сегмент)</p>
2-я часть	С. 154-173. (Ц. 74-Т5 с Ш.-дворовостью в т. 3). Трель виолончели
4-я часть	С. 193-231. Ц. 125-вот здесь мощный противовес формы. Наверное, это-побочная. Пассакалья-сарабанда, недобрая. Очень жёстко метризованный бас-чересчур и нарочно. Т4-пассакальная. После спада кульминации. - Подход к ц. 136-перестук ударных, ритмоимитация сетки сарабанды. Граница ц. 141-пометка-поздняя метрика. Контрапункт фагота и виолончели. Ц. 148, 149-сарабанда плюс подритмовка ударных-вспомнить 2-ю часть 4-й симфонии. Ц. 150-151 перестук становится всё игрушечно-сказочнее
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 2-я часть	С. 18-39. В ц. 57-оstinато
Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 1-я часть	С. 3-19. В ц. 14-вариация с ритмически прогрессирующим учащением ритмической пульсации-шестнадцатыми. Ритмическое нагнетание кульминации
Концерт для виолончели с оркестром №1, ор. 107, 1-я часть	Выборочно, концерт весь метроритмически активный и определённый. С. 9-34. С ц. 24-кульминационное оstinато
3-я часть	С. 51-52. Каденция солиста; сужение диапазона; «В клетке». Начало-в контрабасовом регистре. Ш.-горизонталь. Детективные удары. Революционно-мистические нотки. Поголоски. Может быть, Т2 из 2-й части. Ритмическая прогрессия. Очень широкий диапазон игры-король инструментов. Перед переходом к финалу- Т1 1-й части в пульсации
Концерт для виолончели с оркестром № 2, ор.	С. 3-39. В ц. 15 у низких струнных -ритмоимитация будущих Бубликов-признак линейной формы, да-

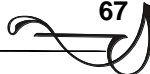
126, 1-я часть	лее -речитатив солиста. Подход к ц. 17-ритморазбег у солиста, как из двойной формы-антракта оперы «Нос» макабр деревянных. Ц. 26-каденция солиста в позднем стиле под удары cassa
2-я часть	С. 40-68. Подход к ц. 57-механизированный ритм. (Вальсок продолжается: ц. 57, 58, 59 (глиссандирование солиста), 60). Ц. 48, 50-клише; ц. 50-навязчивый ритм
3-я часть	С. 69-124. В ц. 89-ритмическая прогрессия, игра числом. В ц. 92-учащение ритма движения мелодии солиста. Проникновенность. В ц. 96-выразительный контрапункт пластов. Метрритмически всё же-слишком «прямолинейно» для Шостаковича. В ц. 98-кажется, разухабистый синкопированный трёх-дольный танец. Ц. 103-интересные Ш.-ударные. В ц. 112-карнавальное подражание гавайской гитаре у солиста на детективных ударах струнных пиццикато-интрига позднего стиля; (черта полифонического мира-сообщение реальностей. Последний звук в концерте- солиста, крещендирующий, как в поздних квартетах)
Концерт для скрипки с оркестром № 2, ор. 129, 1-я часть	С. 3-29 Ц. 5-как бы следующая, остиная строфа с враждебной метроритмикой. В ц. 6 ц. 5-удары. Ц. 16-удары пиццикато. В ц. 19-выразительные короткие удары дробы
2-я часть	С. 30-39. В ц. 58 – выразительные удары на тремо-ло



**ГЕТЕРОФОНИЯ, ПЕРЕМЕННОСТЬ ФАКТУРЫ,
КОМПЛЕМЕНТАРНОСТЬ ГОЛОСОВ**

Струнный квартет № 9, оп. 117, 1-я часть	С. 4-5. Граница ц. 6-экспрессивная Т5-приговаривание в гетерофонии скрипок на остинато Т3 виолончели. Контрапункт аффектов усталой нежности виолончели и трагического напора скрипок. С т. 6 ц. 6- кульминирование; контрапункт-разной, полифоническое разнотемное смятение Т6-пританцовывания гетерофонии скрипок, Т2 альты и допевания линии виолончели
5-я часть	С. 28-54. Ц. 69-серединный эпизод; Т4- гопад в гетерофонии трёх струнных
Струнный квартет № 10, оп. 118, 1-я часть	. С. 55-63. С т. 3 ц. 10- контрапункт, Ш.-гетерофония, былинная Т в басу фактур. В ц. 12- пустоты контура, мягкая гетерофония, контрапункт альты с контуром виолончели и второй скрипки
4-я часть	С. 83-103. За 5 тактов перед ц. 56 - эллипсис скрипки, магическая гетерофония Ц. 56-скорбная многоголосная гетерофония. Далее в цифре – красивые славянизмы и гетерофонический морок. В ц. 65 – гетерофония и контрапункт с бурдоном
Струнный квартет № 11, оп. 122. I. (Вступление)	С. 104-106. Подход к ц. 3- гетерофония
V. (Юмореска)	С. 120-121. В ц. 32-щемящим становится удвоение
VII. (Заключение)	С. 125-129. В ц. 51-Т2 в гетерофонии
Струнный квартет № 12, оп. 133, 1-я часть	С. 130-138. с т. 3 ц. 15 -пустая Ш.-гетерофония скрипок
2-я часть	С. 139-173. В т. 5 ц. 34-диссонантная гетерофония. С т. 5 ц. 42-просветление; гетерофония с наёмками на Т3-вальс из первой части у первой скрипки в контрапункте с вариантом Т1 виолончели. С ц. 63-музыка становится интересной. Гетерофония
Струнный квартет № 13, оп. 138	С. 174-198. Граница ц. 1 и далее -антифон Т1с гетерофонией с тоскливыми унисонами. За 6. т. перед ц. 2-гуцульская гетерофония, своеобразный славянский стиль. С ц. 5-красивый речитатив первой скрипки с подголоском второй скрипки. В ц. 8-контрапункт экспрессивной былины виолончели и гетерофонии остальных струнных. Контрапункт времени и настроения. У позднего Шостаковича контрапункт настроений производит вертикальный столб и статику, у среднего-имитационность и динамику. Ц. 23-вар. 2, где Т2 гетерофонизируется, расщепляется на подголоски между скрипками. Ц. 24-вар. 3 с Т1 без повторённых звуков у виолончели, Т2 в гетерофонии скрипок и Т3 альты, которая напоминает один из мотивов 1-й части 4-й симфонии -угрожающий катабазис. Ц. 25- пассакальный бас, кажется, уходит, у виолончели -Т2, к ней гетерофония альты и второй скрипки, первая подзвучивает сверху. С т. 3 ц. 29- вар. 4. Т1 без репетиций у виолончели, гетерофон Т2 у средних, первая скрипка-отточивает факту-

	ру. Ц. 31-напевная гетерофония переключает вариации. Ц. 34-свободная вар. 6; призрак Т1 виолончели, Т2 в гетерофонии скрипок, и призрак былины, призрак - напоминание как бы о ц. 8 -экспрессивно, двойными нотами, лично-трагично-у альты. Ц. 36-свободная вар. 7: Т2 виолончели, призрак Т1 у альты, былинная Т у второй скрипки, с ней первая скрипка-в гетерофонии. Ц. 57-диссонансная гетерофония
Струнный квартет № 14, оп. 142, 3-я часть	С. 227-240. Ц. 63- полифоническое кредо позднего Шостаковича; кажется, контрапункт Т1 в гетерофонии струнных и Т2 у первой скрипки
Струнный квартет № 15, оп. 144. I. (Элегия)	С. 241-247. Т. 6-7 ц. 2-гетерофония, шнитковизмы
IV. (Ноктюрн)	С. 158-262. Фактурно самая интересная часть цикла; какой-то прорыв в несостоявшееся будущее. Фактура-разнотемность с дублировками. Метаморфизм Малера. В ц. 46- обе Т: Т1-пассажи с дублировками - и Т2, нарочито искусственная, но прекрасная мелодия. Она словно хочет что-то сказать, но- не в силах. В ц. 49-яркий дублировочный момент
VI. (Эпилог)	С. 266-275. Граница ц. 66- Ш.-гетерофония. Т. 8 ц. 76-(церковность; далее) -пустоты гетерофонии
Симфония № 14, оп. 135. I. De profundis	С. 3-6. Ц. 4 -Ш.-гетерофония, Т1, контрапункт. С т. 5 ц. 8- кодовая Т1 с двухоктавной дублировкой
Симфония № 15, оп. 141, 1-я часть	С. 103-153. Граница ц. 50- вариант Т2 в гетерофонном «бесцеремонном» остинато труб - в контрапункте с россиниевской Т7 струнных (2-й сегмент)
3-я часть	С. 174-192 Ц. 81-Т1 кларнета ин а-и далее Т1 в обращении; приём как в ц. 41. Подголоски высокого дерева
Соната для скрипки и фортепиано, оп. 134, 1-я часть	С. 3-17. С т. 4 ц. 12-фольклорная гетерофония
Соната для альты и фортепиано, оп. 147, 3-я часть	С. 36-48. Ц. 66-интересная гетерофония-разнотемность солиста. С т. 10 ц. 73-потрясающая Ш.-разнотемная гетерофонность. Каденция. Тройными нотами-лейттема квартетными катабазисами-за 5 т. перед ц. 74
Концерт для виолончели с оркестром № 1, оп. 107, 1-я часть	С. 9-34. С ц. 20 у солиста скороговорка напоминает начавшуюся фугу. На неё с т. 4 ц. 21-у гобоев и кларнетов-эллипсис с дублировками (!) – поздняя фактура
2-я часть	С. 35-50. Ц. 40- переменный размер-на двудольный; Т2 русская у солиста. Гетерофония.
3-я часть	С. 51-52. Каденция солиста; сужение диапазона; «В клетке». Начало в контрабасовом регистре. Ш.-горизонталь. Детективные удары. Революционно-мистические нотки. Подголоски
4-я часть	С. 53-77. Подход к ц. 80-подголосок, кажется, рифмованный к лейттеме (у фаготов - аллюзия «Ученика чародея» П. Дюка)
Концерт для виолончели с оркестром № 2, оп. 126, 1-	С. 3-39. Ц. 12-у солиста-натуральный берговский мотив («Гениальное сочинение. Я его сразу наизусть запомнил») с подголоском валторн. С ц. 28- выразительный



<p>я часть</p>	<p>подголосок - вариант лойта у фаготов. Ц. 36-малеризмы- стравинизмы на подголоске валторны. Подход к ц. 37- гетерофония солиста (не слишком «высокого ранга» для техники Шостаковича)</p>
-----------------------	---

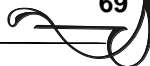
**ДИССОНАНС КАК «ЦЕПЛЯЮЩИЙ РЕАЛЬНОСТЬ
КОНТРАПУНКТИЧЕСКИЙ КРЮЧОК»
В ПОЗДНЕМ СТИЛЕ**

<i>Струнный квартет № 10, ор. 118, 4-я часть</i>	С. 83-103. В ц. 54-резкий грязнодиссонантный контрапункт Т у второй скрипки с аккомпанементом-прискочкой альты. сС ц. 55-длительная диссонантность
<i>Струнный квартет № 11, ор. 122. III. (Речитатив)</i>	С. 114. Ц. 19-23. Трёхкратный антифон сонорного линейного ужаса и диссонантных двойных нот. Какой-то шумановский романтический оттенок в этом повторе антифона
<i>V. (Юмореска)</i>	С. 120-121 в т. 4 ц. 31-странный диссонанс
<i>Струнный квартет № 12, ор. 133, 2-я часть</i>	С. 139-173. В т. 5 ц. 34-диссонантная гетерофония
<i>Струнный квартет № 13, ор. 138</i>	С. 174-198. Ц. 57-диссонансная гетерофония
<i>Симфония № 14, ор. 135. III. Лорелея</i>	С. 16-40. Ц. 26-контрапункт без баса с диссонансами альты! Выключен нижний несущий пласт. С. 16-40. Ц. 28-контрапункт пластов очень резко звучащих скрипок; инвенция с явным полифонизированием. Т-у низких струнных. Аналогии Акопяна с оперой Нос подтверждаются импровизационной полифонической техникой
<i>VIII. Ответ запорожских казаков константинопольскому султану</i>	С. 77-88. Ц. 113-диссонансы в интермедии
<i>Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 2-я часть</i>	С. 19-36. В ц. 50 -диссонанс как цепляющий реальность контрапунктический крючок.

Таблица 10

ДИССОНАНТНОСТЬ НАРОЧИТАЯ
(описание дублировано по тематической необходимости)

<i>Струнный квартет № 10, ор. 118, 4-я часть</i>	В ц. 77-Т, диссонантный контрапункт. Нарочитая диссонантность как черта поздних некоторых контрапунктов, но с сохранением консонантного послеслышания
<i>Струнный квартет № 11, ор. 122. III. (Речитатив)</i>	С. 114. Ц. 19-23. ЦТрёхкратный антифон сонорного линейного ужаса и диссонантных двойных нот. Какой-то шумановский романтический оттенок в этом повторе антифона. Граница ц. 23-контрапункт
<i>V. (Юмореска)</i>	С. 120-121 в т. 4 ц. 31-странный диссонанс
<i>Струнный квартет № 12, ор. 133, 1-я часть</i>	В ц. 13-связка-речитатив альты в контрапункте-эллипсисе на вариант Т1 виолончели
<i>2-я часть</i>	С. 139-173. В т. 5 ц. 34-диссонантная гетерофония.
<i>Струнный квартет № 13, ор. 138</i>	С. 174-198. Ц. 57-диссонансная гетерофония
<i>Симфония № 14, ор.</i>	С. 16-40. Ц. 26-контрапункт без баса с диссонанса-



135. III. Лорелея	ми альта! Выключен нижний несущий пласт. Ц. 28-контрапункт пластов очень резко звучащих скрипок; инвенция с явным полифонизированием. Т-у низких струнных. Аналогии л. Аюпяна с оперой Нос подтверждаются импровизационной полифонической техникой
VIII. Ответ запорожских казаков константинопольскому султану	С. 77-88. Ц. 113-диссонансы в интермедии
IX. О. Дельвиц, Дельвиц!	С. 89-92 (Подход к ц. 122-чайковизм С. 89-92. В ц. 122-стилизация 19-го века, слегка нарочитая, далее) в т. 6-диссонанс, ложка «вкусного дёгтя» в бочке «ретро-мёда»
Симфония № 15, ор. 141, 1-я часть	С. 103-153. Граница ц. 12-Т5, Телль, побочная у меди, а к ней в эллипсис - вариант Т4 высокого дерева. Она в ярко романтической гармонии-окружена нарочито диссонантными ответами-антифонами
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 1-я часть	С. 3-17. С т. 2 ц. 12- диссонанс -славянизмы
2-я часть	С. 18-39 Т. 5 ц. 46-диссонанс
3-я часть	С. 40-60. В т. 7 ц. 58-диссонанс
Концерт для виолончели с оркестром № 1, ор. 107, 1-я часть	С. 9-34. В ц. 6, с т. 4, в ц. 7 с т. 4 в оркестровых антифонах- Ш.-диссонансы. С т. 6, кажется, - Ш.-диссонанс и продолжение Т2-Т2а. В ц. 27-Ш. - диссонанс
2-я часть	С. 35-50. Ц. 53- Ш.-диссонанс. С т. 7- Ш.-диссонанс -крик
Концерт для виолончели с оркестром № 2, ор. 126, 1-я часть	С. 3-39. Т4 ц. 17- Ш.-диссонансы у солиста двойными нотами. С этой цифры-многослойная фактура; но как-то-не цепляет
Концерт для скрипки с оркестром № 2, ор. 129, 1-я часть	С. 3-29. Т. 1-2 ц. 21-эллипсис, диссонанс. 2-й скр. к. -1. В каденции-позднепечальный стиль, диссонансы, словесность
2-я часть	С. 30-39. Т. 4 ц. 53-диссонанс
3-я часть	С. 40-63. Ц. 93-диссонанс

Таблица 11

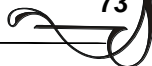
ЕДИНИЧНЫЕ И СКВОЗНЫЕ ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ПРИЁМЫ*(описания дублированы по тематической необходимости)*

Струнный квартет № 9, ор. 117, 1-я часть	С. 1, ц. 0, Т. 8, после крестика и т. 12- Ш.-аккордика как бы сама не своя. Здесь снова контрапункт скрипок на бурдоне низких струнных. С. 2-3, ц. 1-похоже, контрапункт соединения в т. 8 ц. 0- Ш.-мелодия у низких струнных, подголосок-у скрипок. В т. 11 и далее - отдалённое подобие канонически секвенционного движения как усталое невербальное слово -ничто не ново. С. 4-5, Граница ц. 6-экспрессивная Т5-приговаривание в гетерофонии скрипок на остинато Т3 виолончели. Контрапункт аффектов усталой нежности виолончели и трагического напора скрипок. С т. 6 ц. 6- кульминирование; контра-
---	--

	пункт-разнобой, полифоническое разнотемное смятение Т6-пританцовывания гетерофонии скрипок, Т2 альта и допевания линии виолончели. С. 5-7, Граница ц. 10-контрапункт Т1-а из ц. 2 в напряжённом остинато скрипок-и Т2 альты. Контрапункт временных состояний: у скрипок остинато как остановка времени, у альты- танец как искусственно проходимое время
2-я часть	С. 10-12. В начале ц. 19-контрапункт. с. 10-12. Ц. 22, с т. 2-контрапункт Ш.-горизонтالي первой скрипки и аккордов остальных струнных. Полифония времяизмерений
3-я часть	С. 13-24. В ц. 34-Т3 у виолончели. Здесь интересное качество полифонии: неимпровизационность подчёркнута метроритмическим подстёгиванием. Как бы антипод всему тому, что было. Вся глубина теперь-в вертикальном сочетании подголосков. Смена вектора прозрения: не из профундо, как в раннее время, а резко вглубь
5-я часть	С. 28-54. В ц. 60-контрапункт Т1 низких струнных и Т2, патетически-концертантной у первой скрипки. С. т. 68-шнитковизмы у скрипок в контрапункте с былинной темой низких струнных. С. 28-54. Подход к ц. 71 и далее - кудаханье, как из Курицы Рамо, в контрапункте с Т4 виолончели -сбивчивость шостаковической речи. Это продолжается до ц. 73. В ц. 77-контрапункт Т1 низких струнных с эллипсисом- «знаменным распевом» альты. С т. 7 ц. 78 и далее -контрапункт глissандо виолончели - как из 3-й части, - Т1 первой скрипки и-далее -Т- знаменного распева низких струнных. За 7 т. перед ц. 81-фугато-морок на Т1, Т первой скрипки. Ц. 81-Т второй скрипки. Ц. 82-Т виолончели. Т. 83-Т альты. Ц. 84-85- преобладает двухголосие в фугато. В ц. 86-Т в альте третьим голосом. Ц. 87-Т виолончели четвёртым голосом фугато
Струнный квартет № 10, оп. 118, 1-я часть	С. 55-63. Что-то вроде полифонизированного рондо. с. 55-63. В ц. 1 -имитация Т2-перестуков по голосам. Ц. 2- эллипсис-рефрен Т1 у первой скрипки. Характерное сочетание-совмещение особенности формы (как рондо) -и индивидуальной полифонической поэтики (полифонический эллипсис). Ц. 2, В районе т. 5- контрапункт. С ц. 4-былинообразная Т. 2а, -эллипсис у виолончели с интересным исполнительским глissандированием и контрапунктом виолончели и альты. Контрапункт продолжается и в ц. 5. Ц. 7-контрапункт и Ш.-горизонталь первой скрипки. С т. 3 ц. 10- контрапункт, Ш.-гетерофония, былинная Т в басу фактур. В ц. 12- пустоты контура, мягкая гетерофония, контрапункт альты с контуром виолончели и второй скрипки. В т. 4, 6 ц. 15-Ш.-аккордика, некая контрапунктичность
2-я часть	С. 64-78 С ц. 22-имитационный антифон. В середине цифры инициация антифона диминуируется, как бы сохраняя ритм предыдущей «подначки» и эпизода суль понтичелло из первой части. Создаётся ощущение концертно-диссонантной диминуированной дружины. В ц. 32-очень странный контрапункт. В ц. 33-экспрессивные антифонные имитации. В ц. 34-напряжённый момент перед кульминированием с контрапунктическим остро-диссонантным звучанием. Ц. 35. С т. 9-

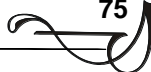
	кульминационные скачки остинато и явственное контрапунктирование вплоть до ц. 37. Ц. 42-вар. 1, с красивым контрапунктирующим соло первой скрипки
3-я часть	С. 79-82, За 4 такта перед ц. 43-контрапункт и Ш.-горизонталь первой скрипки. Ц. 44-вар. 3, Ш.-горизонталь скрипки, одновременно- некое частичное отрицание Шостаковичем собственной гармонической поэтики. Контрапунктирование
4-я часть	С. 83-103 С т. 8 ц. 53-контрапунктический морок. с. 83-103 В ц. 54-резкий грязнодиссонантный контрапункт Т у второй скрипки с аккомпанементом-прискочкой альты. Ц. 56-скорбная многоголосная гетерофония. Далее в цифре-красивые славянизмы и гетерофонический морок. В ц. 61-мистическое жутковатое пиццикато, контрапункт. (С т. 11-потрясающе звучит). В ц. 65-философия поздней полифонии. Гетерофония и контрапункт с бурдоном. Граница ц. 67-имитации, дразнильный ритм. В ц. 70-повторы, имитация заезженной пластинки. В середине цифры -приговорка. Музыка по-прежнему, но и по-иному говорит, бормочет, выкрикивает. Ц. 74-очень сильный контрапунктический эпизод с Т у второй скрипки. Кульминация. В ц. 77-Т, диссонантный контрапункт. Нарочитая диссонантность как черта поздних некоторых контрапунктов, но с сохранением консонантного послеслышания. В ц. 79-сильный контрапункт. Ц. 84-контрапункт речитатива-знака 1-й части у первой скрипки - и Т-рефрена второй скрипки
Струнный квартет № 11, оп. 122. I. (Вступление)	С. 104-106. В ц. 1 -контрапункт струнных с былинно -стучковой Т2 виолончели
II. (Скерцо)	С. 107-113. Ц. 7-танцевально-приговорочная фольклорно-застывшая Т2 первой скрипки. Эта Т породит вариационную форму с признаком-призраком фугато. Вторая часть, Скерцо. Ц. 8- вар. 1, Т2 у альты в контрапункте-эллипсисе с Т3 первой скрипки. Середина ц. 10 (т. 6)- Т2 у второй скрипки. Складывается что-то вроде рондо. У виолончели мелькает элемент глissандо. Здесь этот элемент -сонорная изюминка. Философия полифонии: метаморфическая конструкция фугато - вариационно-рондо. Но Ц. 11- вар. 4 или эпизод на Т3. Подход к ц. 12 и начало цифры - имитация на Т3 и как бы вар. 5 с Т3 в основе
IV. (Этюд)	С. 115-119. Контрапункт метелеобразного перпеттум мобиле первой скрипки-ц. 24- и хора остальных струнных- вступает в ц. 25
V. (Юмореска)	С. 120-121, В ц. 31-контрапункт. С т. 7 ц. 32-трёхплановая фактура
VII. (Заключение)	С. 125-129. С т. 3 ц. 46-контрапункт Т3 первой скрипки, Т2 альты, спокойного аккомпанемента второй скрипки - его местонахождение как бы-в слегка застывшей остинатности. Ц. 49-контрапункт разрежённой Т2 первой скрипки и былинного хора струнных. В середине ц. 51,

	в ц. 52-мотив-речитатив-намёк на ряд у первой скрипки, впоследствии- с контрапунктом Т2 струнных. Речитатив уходит в верхний регистр и оборачивается длительным звуком в ц. 53
Струнный квинтет № 12, оп. 133, 1-я часть	С. 130-138. Ц. 0-Т1-ряд у виолончели в контрапункте эллипсообразного вида первой скрипки. В ц. 5, где Т3 в контрапункте с параимитацией Т2, создают аллюзию с побочной темой 1-й части 10-симфонии. В ц. 8-Т1 альты в контрапункте с подголоском ритморепетиции первой скрипки
2-я часть	С. 139-173. в ц. 19- грандиозный контрапункт. В т. 10- антифонная фигура, добавляющая интересности контрапункту. с т. 6 ц. 23 -контрапунктически-остинатная фигура маленького боя в себе. Музыка меньше себя. Суженное акустическое пространство. Т. 5 ц. 27- имитация. С т. 2 ц. 28- параимитационная фактура. Ц. 31-эллипсис -былина скрипок в контрапункте с анабазисами. В ц. 32-33 -экспрессивно, очень сложно и интересно. Контрапункт анабазисов-катабазисов и концертантных двойных нот первой скрипки с темой-мотивом - вариантом Т1 без репетиций. С т. 35-короткое инвенционное построение с развшимися к середине цифры аккордами-ударами С т. 5 ц. 42-просветление; гетерофония с намёками на Т3-вальс из первой части у первой скрипки в контрапункте с вариантом Т1 виолончели. Ц. 61- кажется, контрапункт хвоста Т1 басов в передаче-и Т2 первой скрипки. Конструкт жалости к себе. Ц. 65-кажется, конструкционная привязка, кода после коды, постпостскриптум. Отголосок невербальной словесности-в парасинтаксических повторах. Эллипсис Т3 альты и мотивов Т4 первой скрипки. В ц. 66 возобновляется к Т4 предваряющая трельность в антифоне. С т. 5 ц. 69-инвенция, не очень выразительная
Струнный квинтет № 13, оп. 138	С. 174-198. В ц. 8-контрапункт экспрессивной былины виолончели и гетерофонии остальных струнных. Контрапункт времени и настроения. У позднего Шостаковича контрапункт настроений производит вертикальный столб и статику, у среднего-имитационность и динамику. Ц. 10-следующая, вторая большая строфа квартета. Позднеполифонические бурдоны струнных. У первой скрипки -точечная мелодия, аллюзия из среднего раздела средней части 3-го квартета. Ц. 15-диссонанс, странная гармония, контрапункт позднего Ш.-звучания. В ц. 17-18 -19 -необычная фактура пуант. Сонор. Ц. 20- ассоциации пуант-подражание-имитацию. Ц. 38-предыктовая деинвенционизация; Т2 переходит в средний слой. В ц. 39-40 вообще фонтан хулиганства. Т1 из виолончели передаётся наверх скрипкам, где вызывает аллюзии с финалом 2-го трио. Т2-то в альте, то во второй скрипке. В. 40 Т1 опять в басу. Полифоническая работа. Ц. 45-возвращение к темпу и состоянию начала. Как бы канон на речитатив, очень здорово звучит. Подход к ц. 46-трели пуант. Какая-то очень отдалённая ал-



	люзия начала «Ромео и Джульетты» Чайковского (Шостакович- о любви.) Ц. 48-контрапункт
Струнный квартет № 14, оп. 142, 1-я часть	С. 199-218. Ц. 1-ненавшаяся fuga виолончели в инвенции с окончанием бурдона альтя. Логика парафугато. Ц. 3- Ш.-горизонталь первой скрипки, инвенционность, как в ранний период. Подход к ц. 5-глиссандирование, как в одном из предыдущих квартетов. С т. 3 ц. 5-контрастный взбрык инвенции-эллипсиса, как в опере «Нос». Т. 3 ц. 6-нрзб., кажется, пере(крашивание варианта Т1) контрапунктом (фантастического характера). Граница ц. 10-антифон -инвенция. Т. 5 ц. 10 и далее -разнотемность (походит на оперу «Нос»). Ц. 14-концертантный аккомпанемент виолончели, Т-эллипсис первой скрипки, с т. 6-плюс поздний бурдон второй скрипки. За 3 т. перед ц. 16 и далее -контрапункт. Ц. 20-Т1 виолончели, ц. 21- подвижной вариант ц. 14 с Т2 первой скрипки, бурдоном второй скрипки, продолжение Т1 виолончели. Ц. 24-контрапункт. Ц. 29-31-концертантность, подход к ц. 31-контрапункт. Ц. 35- Ш.-просветление, инвенционность в т. 3
2-я часть	С. 219-226. В ц. 58-реприза; интересный контрапункт. Ещё одна тема-Т3
3-я часть	С. 227-240. Ц. 63- полифоническое кредо позднего Шостаковича; контрапункт Т1 в гетерофонии струнных и Т2 у первой скрипки. Ц. 69-70 пуант -фактура восьмыми; может быть, гротесковый образ серийной фактуры (спорное ощущение). Ц. 71-мини-вар. 1:пуант-фактура триолями восьмых. Ц. 72: мини-вар. 2; пуант -фактура шестнадцатыми
Струнный квартет № 15, оп. 144	Строфическая параимитационная форма. С. 241-247. Т. 5 ц. 7-имитация. Ц. 8- в контуре-свободная имитация на Т3. (Т. 4- Ш.-горизонталь). В ц. 16-намёк на бесконечный канон
II. (Серенада)	С. 248-254. Ц. 25-27-Т1, ряд пуант, тема боли. Ц. 36-пуант второй скрипки на позднем бурдоне
Симфония № 14, оп. 135. I. De profundis	С. 3-6. Ц. 2-шифр мелодии вокала, недопетое DSCH. Контрапункт - поздний - вокала и оркестра в ц. 2, 3. Ц. 4- Ш.-гетерофония, Т1, контрапункт. С т. 4 ц. 6- трёхпластовая кульминация; интересно звучит-и полифонично
II. Малагенья	С. 7-15. В ц. 11-контрапункт -вариант ц. 10 с обращением басов. Эта грубость и «неотёсанность» полифонии производит желаемое действие
III. Лорелея	С. 16-40. Ц. 23-потрясающий контрапункт пластов-сопрано, альт-мотетус, скрипки-триплум, низкие струнные-тенор! «Прозревание мотета арс антиква». Ц. 26-контрапункт без баса с диссонансами альтя! Выключен нижний несущий пласт. Ц. 28-контрапункт пластов очень резко звучащих скрипок; инвенция с явным полифонизированием. Т-у низких струнных. Ц. 29, средний раздел- «Мой любимый уехал»-также пластовая инвенция в оркестре. Т. 12-воронка мелодии
IV. Самоубийца	С. 41-49. Сюжетное колено-жертва свершившегося самоубийства. Ц. 51-Т1, ритурнель-бициниум сопрано и виолончели на Т1-со скрытой анаграммой DSCH Бици-

	ниум как память-прозрение истории полифонии 17-го века. Т. 3 ц. 50-кульминация строфы
VII. В тюрьме Санте	С. 65-75. С т. 6 ц. 88-контрапункт., Ш.-горизонталь. Ц. 91-детективное фугато кол леньо-нашествие. Т. 2 ц. 91-тема кварт басов из ц. 10-линейная форма, пассакальность! Т фугато контрабасов. Ц. 92-Т фугато виолончелей. Ц. 93-Т фугато альтов. Ц. 94-Т фугато 1-х скрипок дивизи. Ц. 9-Т фугато 2-х скрипок дивизи. Отдельно выписана строка леньо-древки?-с т. 3 ц. 93. Подход к ц. 103-контрапункт с поздними басами
X. Смерть поэта	С. 93-96. В ц. 125 с т. 2- Ш.-анаграмма в недоговорённости. Сопрано. Бициниум со скрипками. В ц. 131-лилии в вокале бициниума
XI. Заключение	С. 97-100. Ц. 135-аллюзия стиля фугато из 7-й части. Кажется, и церковная хоральность в стаккато. Бициниум сопрано и баса-они едины, и их разделённость-иллюзия
Симфония № 15, ор. 141, 1-я часть	С. 103-153. Полифоническая форма, «подхлестываемая» метрическими акцентами. Ц. 4-контрапункт флейты с фаготом -Т2-и пластовый аккомпанемент струнных. Подход к ц. 7-Т3-полька гобоев и кларнетов в контрапункте с дрящейей Т1 низких струнных. Граница ц. 9-Т4-воронка трубы под тромбоны и тубу, к ней в эллипсис-антифон -с т. 4 ц. 9-вариант Т1 в спрямлении высокого дерева. В ц. 10 этот эллипсис-антифон повторяется со струнными. С ц. 15-эпизод; комментатор говорит о начале разработки. Т4а-фанфары трубы. Многотемность. Труба в мистическом мороке подголосков ударных-килофона, том-томов, t-ro, колокольчиков. В ц. 17- у флейты пикколо Т2 в частичном странном обращении. Граница ц. 18-продолжение Т1- сегмент живёт своей жизнью-у килофона. Кларнеты и флейты пикколо «подписывают» подголосками Т1 в обращении. Ц. 20-контрапункт застывшего на начальном сегменте варианта Т2 у валторны-и октавного морока высокого дерева. В. 21-Т1 альтов в неначавшейся фуге-оппозиция городской музыки струнных -игрушечной духовых (В. Валькова-образ куклы.) в- далее-эллипсисе Т2 кларнетов. Граница ц. 23 и далее -инвенция струнных с Т1 скрипок и вариантом Т7 низких струнных. Подход к ц. 24 и далее - Т2 низких струнных. Ц. 27-фугато струнных на Т1 спрямлённую, как в ц. 9. Т1 спрямлённая у октав первых скрипок дивизи. Ц. 28-Т в триолях четвертей вторых скрипок и альтов-полиметрия и ритмическая полихронная обратная прогрессия (возможно всомнить здесь 2-ю симфонию). Ц. 29- грандиозная тема в квинтолях четвертей у низких струнных. Подход к ц. 30-Т2 труб. «Втапывающее» остинато. Подход к ц. 31-тутти с героикой Т1. Граница ц. 32-контрапункт остинато дерева и струнных -с Т2 трубы, которая устраняет эту патетику и принимается танцевать. В ц. 35 преддыт к репризе-контрапункт катабазис-пробегов скрипки и остинатного баса контрабасов. Ц. 41-антифон Т2-воронки кларнетов и фаготов-и Т2 в обращении высокого дерева в контрапункте с вариантом спрямлённой Т1 килофона. В середине ц. 45-контрапункт подголосков с вариантом Т7 струнных. Кода. Ц. 48- Т7-1 фугато в триолях восьмыми



	у гобоев; повторяется идея разработочного фугато с ц. 27-ср. С предыктовым фугато 1-й части 4-й симфонии. Комплементарное подрабавление ударных и Т1-1а ксилофона в контрапункте. Ц. 49- (Т в квинтолях восьмых кларнетов и фаготов, у ксилофона-Т1-1а остинато). Бифункциональность. Граница ц. 50- вариант Т2 в гетерофонном остинато труб в контрапункте с россиниевской Т7 струнных (2-й сегмент)
2-я часть	С. 154-173. Граница ц. 57-Т2-ряд- виолончели. Подход к ц. 62-контрапункт. Ц. 71 - кульминация, контрапункт, тютти. Аллюзия 7-й симфонии и среднего периода
3-я часть	С. 174-192-скерцозный парафраз 1-й части; полифонизированный; начало-на квинтовом бурдоне фаготов. Ц. 81-Т1 кларнета ин а-и далее Т1 в обращении; приём как в ц. 41. Подголоски высокого дерева. Ц. 85-контрапункт деревянных, у кларнетов-Т3, очертания Т2 1-й части
4-я часть	С. 193-231. Ц. 114-контрапункт. Ц. 116-контрапункт. Граница ц. 118-инвенция. Ц. 120-контрапункт, тоскливость. Ц. 129-вар. 4, контрапункт, верхняя линия-у высоких флейт. Ш.-звучание. Автографичность. Подход к кульминации. Ц. 130- тема скрипок другая, не басовая и не Т4. Сходство с полихронными фугато 1-й части в полихронном контрапункте. Ц. 139- реприза. Зеркальность. Контрапункт. Т2 у фаготов на сплошном Ш.-звучании. Граница ц. 141 - контрапункт фагота и виолончели
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 1-я часть	С. 3-17. Ц. 1-контрапункт статики. С т. 3 ц. 7-шнитковизмы, двоение сознания в фактуре, бурдоны. С ц. 14 - контрапункт, Т3. Подход к ц. 15- сухой контрапункт. С т. 2 ц. 24-контрапункт
2-я часть	С. 18-39. В ц. 32-контрапункт. В ц. 42-амплитуда-воронка в звуках. В ц. 49-воронка, как в фуге ре бемоль мажор ор. 87
3-я часть	С. 40-60. Полифонизированные Ш.-вариации с романтическими аллюзиями. В ц. 58- контрапункт Т1, листовской, и Т2 солиста -шумановской симфоническо-этойдной. Ц. 60-вар. 1, детективная, Т3 у фортепиано, у солиста -детективный контрапункт. Ц. 68 - вар. 7 -сонор канона ад минимам- взгляд полифониста вглубь веков! Ц. 69 - вар. 8 с эффектом политональности, контрапункт, Т4 у солиста. Ц. 77-вар. 14, Т3 в скрипичности солиста, контрапункт, суровые славянизмы. Ц. 78- квазифугато на Т4. С т. 6 в контрапункт полифоническим апофеозом вступает Т3 солиста. В ц. 79-Т4 в увеличении у фортепиано
Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 1-я часть	С. 3-19. С т. 5 Ц. 0-контрапункт альты и фортепиано; поздняя странность созвучий. Но в т. 4-5 Ц. 2-двойной контрапункт -перевёртыш одного такта-другим; контрапункт уменьшённой децимы
2-я часть	С. 19-36. В ц. 39-контрапунктические свойства аккомпанемента. С т. 7 ц. 40-контрапункт и вариант DSCH у фортепиано. Ц. 58-контрапункт, напев из ц. 52-песня. (Стилизация фольклора – особенно с т. 9. Ц. 59 – имитация балалайки фортепиано)
3-я часть	С. 36-48. Т. 7 ц. 72-контрапункт, цитата 1-й части 14-й симфонии. За 4 т. перед ц. 76- Ш.-звучание, контрапункт,

	обнажение мысли-эпизода
Концерт для виолончели с оркестром №1, оп. 107, 1-я часть	С. 9-34. В ц. 13-контрапункт Т2 виолончели с подголосками струнных. В ц. 14 - контрапункт Т2 кларнета и Т2а солиста-взволнованная невербальная речь с Ш.-повтором-причетом. С ц. 20-у солиста -скороговорка-напоминает неначавшуюся фигу. На неё с т. 4 ц. 21-у гобоев и кларнетов-эллипсис с дублировками!-поздняя фактура. С ц. 22-активный контрапункт Т1 у антифона-переклички деревянных с валторной?- и продолжающейся линии солиста. Ц. 28-реприза, контрапункт. В ц. 30-потрясающий контрапункт активного аккомпанемента солиста и Т2(побочная) валторны
2-я часть	С. 35-50. (?) Ц. 41-русская разномелодика солиста и альтов. Ц. 42-аккомпанированная разномелодика солиста и кларнета, с т. 4 ц. 42 и далее - Ш.-низкие ступени. В ц. 57-Т2 флажолетами у солиста, с т. 4-полимелодика
4-я часть	С. 53-77. В ц. 72-полимелодика, очень экспрессивная, Т-вальса солиста и былинно линии валторн. В ц. 75-потрясающие новые фактурные басы-пуант по лестнице струнных -поздние изыски разнообразия. С т. 6 ц. 77(-лейттема концерта в антифоне). В ц. 78 она в увеличении (и -как шифр)
Концерт для виолончели с оркестром № 2, оп. 126, 1-я часть	С. 3-39. Граница ц. 4-спрямлённый «лойт» (цитата из оперы «Воцек» Альбана Берга). Т4 ц. 17- Ш.-диссонансы у солиста двойными нотами. С т. 5 ц. 22-разнотонность, но без полифонической магии. С ц. 34-кода. Игра штриховыми тембрами солиста, далее - контрапункт солиста с Т1 стакато фаготов
2-я часть	С. 40-68. Граница ц. 46-контрапункт, клише. Ц. 61-двудольность; контрапункт фаготов и солиста. Подход к ц. 63-контрапункт валторны и солиста
3-я часть	С. 69-124. В ц. 80-контрапункт, еврейский лад, интересное звучание, но «не совсем по-шостаковически». Далее Т рефрена. В ц. 91-русская Ш.-тема. Далее -контрапункт солиста и кларнета. В ц. 96-выразительный контрапункт пластов. Метрритмически всё же-слишком, кажется, прямолинейно для Шостаковича. В ц. 104-интересный контрапункт. В ц. 112-карнавальное подражание гавайской гитаре у солиста на детективных ударах струнных пиццикато-интрига позднего стиля; черта полифонического мира-сообщение реальностей. Последний звук в концерте- солиста, крещендирующий, как в поздних квартетах
Концерт для скрипки с оркестром № 2, оп. 129, 1-я часть	С. 3-29 Ц. 3-контрапункт, интонационно-оркестровая аллюзия 1-й части 13-й симфонии. В этой цифре потрясающе трогательно-проникновенная концертная речь солиста. В ц. 11-очень красивый бесконечный канон-Т4. Ц. 13-Т4-Т4а-канон. Ц. 15- контрапункт Т3-былины и былинного подголоска. Интересное Ш.раздвоение былины-раньше не встречалось. Ц. 17 вариант приёма-тема-приём-Т4-канон -малеровские флейты. Здесь так же схвачена щемящая струнная Ш.-интонация. В ц. 23-контрапункт, появление Т-каденции-2. Ц. 25-контрапункт. Ц. 26-контрапункт с Т5- трёхдольным причетом. В ц. 35-Т2 солиста в предкаденционном силлабическом увеличении. Подход к ц. 43 и далее -валторны и

	далее вариант Т4-канон
2-я часть	С. 30-39. В ц. 55-ретро-вальс, как из ор. 1. Т. 7-контрапункт. За 2 т. перед ц. 56-воронка у солиста. Т. 6 ц. 61-поздний контрапункт
3-я часть	С. 40-63. Т. 8-9 ц. 70 – поистине гениальное звучание. Ц. 89-контрапункт, клише. С. 40-63. В ц. 90-контрапункт

Таблица 12

ИНТЕРТЕКСТ, ФУТУРОЦИТАТЫ, СТИЛЕВЫЕ АЛЛЮЗИИ
(описания дублированы по тематической необходимости)

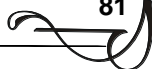
Струнный квартет № 9, ор. 117, 2-я часть	С. 10-12. В ц. 24- репризный повтор монолога у первой скрипки, а в конце цифры -подготовка Т из 3-й части в характерно застывшей временной быстроте-неторопливости. Философия языка: осознанная линейность формы, неосознанное отыгрывание футуроцитат. Первые две части квартета, судя по их небольшим размерам и медитативности-пролог к следующим трём
3-я часть	С. 13-24. В ц. 25 на фа диезде с тональными блужданиями- Т1, гротесковый скрипичный танец без передышки, который в ц. 26 перешёл в Т2- росси-ниевскую -Вильгельм Телль-прискокку. Футуроци-тата для 1-й части 15-й симфонии. Ц. 27-Т1. Ц. 28-Т2. С т. 5 ц. 29-Т3, звучание как из побочной партии, кажется, -й части 15-й симфонии. Футуроцитата. Кажется, 9-й квартет послужил эскизом для 15-й симфонии. Можно поразмыслить о том, Бах так действовал. С ц. 36-средний раздел на Т7 первой части из границы ц. 9. Глиссандо скрипок. Некая ассоциативная сюжетность. Фрейд. Золотой петушок-страж-эротика-сам автор. С ц. 37-условно «царесалтановские» шмелевые трели низких струнных. Римский-Корсаков вспомнился. В ц. 45-Т1 виолончели с эллипсисом первой скрипки. Образ распада. Ассоциации: эллипсис произошёл из русских кульминаций (Чайковский)
4-я часть	С. 25-27. Каденция, судя по медленному темпу и реминисценциям темы из 3-й части. с. 25-27. В ц. 52- у первой скрипки призрак Т1 из предыдущей части
5-я часть	С. 28-54. Граница ц. 70-глиссандирование второй скрипки, как из первой части. Подход к ц. 71 и далее – «кудахтанье», как из Курицы Рамо, в контрапункте с Т4 виолончели -сбивчивость шостаковической речи. Это продолжается до ц. 73. Ц. 74- моноло-гическая тема в аранжировке гопака у первой скрипки и альтя. Как цитата 2-го трио. С т. 7 ц. 78 и далее -контрапункт глиссандо виолончели -как из 3-й части, - Т1 первой скрипки и-далее -Т-знаменного распева низких струнных. В ц. 89-речитатив виолонче-ли на аккордике тремоло, а затем-пиццикато струн-ных, как из 4-й части. Ц. 91-медленные трели, как из четвёртой части. Подход к ц. 95-Т2 из 3-й части. С т. 10 ц. 95-эллипсис Т2 из 3-й части. Граница ц. 98-Т2

	из 3-й части. Ц. 101-Т2 из 3-й части на три фортекульминации
Струнный квартет № 10, оп. 118, 1-я часть	С. 55-63. за 6- 5 тактов перед ц. 4-некая аллюзия с финалом 2-го трио. В ц. 8-Т судьбы, забавная бетховенская аллюзия
2-я часть	С. 64-78. Allegro fufioso. Т1-это отдалённый вариант Т1 первой части. Странно-страшные аккорды, чудовищная гротесковость. С ц. 18-аллюзия из 1-й части 13-й симфонии. Вообще- странное сходство этой темы с бриттеновским лейтмотивом метаморфического персонажа оперы «Смерть в Венеции». В ц. 23, с т. 2-аллюзия 2-й части 10-й симфонии. В подходе к ц. 24 и далее -бешеного темпа героика с прямым подражанием эпизоду sul ponticello. В ц. 30 вновь, как и в ц. 23, «похожесть» на 10-ю симфонию
4-я часть,	С. 83-103. С ц. 52. В контуре -допеваётся третья часть, и на ней контрапунктически-временно рождается Т-рефрен альта. Вся часть пронизана этой незавершённой прожитого и внезапно наступившим настоящим. Т-рефрен -гротесковая аллюзия финала скрипичного концерта Чайковского. В ц. 59- Т-рефрен в альте и аранжировка - мажор из финала 2-го трио. В ц. 60-морок, как из финала 8-й симфонии. В ц. 71-сегмент Т, у виолончели-русская приговорка, как из фугато первой части 4-й симфонии. В ц. 76-спад, речитатив. Ц. 77. С т. 6-футуроцитата расхождения из 15-й симфонии. с. 83-103 Ц. 81-кодовая цитата стуков 1-й части. с. 83-103 В ц. 83-прощальная Т1 из 1-й части
Струнный квартет № 11, оп. 122. I. (Вступление)	С. 104-106. Т. 6-ритмоаллюзия ритма из 1-й части пятой симфонии
II. (Скерцо)	С. 107-113. За 5 тактов перед ц. 13-секвенционная аллюзия из 13-й симфонии
III. (Речитатив)	С. 114. Ц. 19-23. Трёхкратный антифон сонорного линейного ужаса и диссонантных двойных нот. Шумановский романтический оттенок в этом повторе антифона
IV. (Этюд)	С. 115-119. Ц. 26-церковный хорал. Линия первой скрипки постепенно придаёт части сходство с прелюдией си бемоль мажор оп. 87
VI. (Элегия)	С. 122-124. В ц. 34-как бы вар. 1, речитатив второй скрипки, очертаниями напоминающий начальный речитатив квартета
VII. (Заключение)	С. 125-129. Построена на Т2 из второй части- появляется в т. 3 ц. 44. Граница ц. 45-глиссандо из второй части
Струнный квартет № 12, оп. 133, 1-я часть	С. 130-138. Ц. 4-Т3-вальс у первой скрипки. Аллюзия ор. 1-вальса. В ц. 5, где Т3 в контрапункте с парамитацией Т2, создают аллюзию с побочной темой 1-й части 10-симфонии
2-я часть	С. 139-173. Ц. 36-пульсирующая фактура на Т1. Где-то в этой части слышались берговские контрапунктические похожести. Может быть, с этого момента Шостакович начинает конструировать. Ц. 51-



	вариант Т1-ряда из первой части у первой скрипки пиццикато. Ц. 58 – цитата Т фуги ми бемоль мажор ор. 87. Шифр. Ц. 73-Т1-клише в пульсации фактуры; возможно, повтор материала более ранней цифры. В ц. 76-пульсирующая фигура виолончели - футуроцитата из будущей первой части 15-й симфонии
Струнный квартет № 13, ор. 138	С. 174-198. Ц. 0-Т1 альт-ряд. Ц. 10-следующая, вторая большая строфа квартета. Позднеполифонические бурдоны струнных. У первой скрипки - точечная мелодия - аллюзия из среднего раздела средней части 3-го квартета. Ц. 24-вар. 3 с Т1 без повторённых звуков у виолончели, Т2 в гетерофонии скрипок и Т3 альт, которая напоминает один из мотивов 1-й части 4-й симфонии -угрожающий катабазис. В ц. 39-40 вообще фонтан «шалостей». Т1 из виолончели передаётся наверх скрипкам, где вызывает аллюзии с финалом 2-го трио. Ц. 45-возвращение к темпу и состоянию начала. Как бы канон на речитатив, очень здорово звучит. Подход к ц. 46-трели пуант. Какая-то очень отдалённая аллюзия начала «Ромео и Джульетты» Чайковского. В ц. 58-повтор материала ц. 5 и 7 в перестановке, красиво и катарсично
Струнный квартет № 14, ор. 142, 1-я часть	С. 199-218. Ц. 3- Ш.-горизонталь первой скрипки, инвенционность, как в ранний период. Подход к ц. 5-глиссандирование, как в одном из предыдущих квартетов. С. 199-218. С т. 3 ц. 5-контрастный всплеск инвенции-эллипсиса, как в опере оперы «Нос». Т. 5 ц. 10 и далее - разнотемность (походит на оперу «Нос»). Ц. 23 -сигнал о бедствии; Т второй скрипки, аллюзия 1-й части 4-й симфонии Чайковского
2-я часть	С. 219-226. В ц. 52-Т2, цитата. Средний раздел. В т. 4 ц. 52 - малеровская цитата. В ц. 53- Т3, вторая малеровская тема. Т. 8-9- тоже малеризмы
3-я часть	С. 227-240. Ц. 73-кульминирование, концертантность; сигнал бедствия-футуроцитата из 1-й части 15-й симфонии. Ц. 75-у виолончели «Серёжа, хороший мой». Ц. 82-чакона из 1-й части-у первой скрипки. с В ц. 85-кажется, аллюзия из 2-й части; отыгрывание «скуки». Т. 2, 3 в ц. 88- Ш.-сиротство в гармонии. Подход к ц. 89-»Серёжа. «у виолончели. В ц. 89-малеровские Т2 и Т3 из 2-й части. с. 227-240. Ц. 90 - вариант ц. 53-54 из 2-й части
Струнный квартет № 15, ор. 144. I. (Элегия)	С. 241-247. В ц. 24 у второй скрипки - спрямлённая в печали тема марша 1-й части 13-й симфонии
II. (Серенада)	С. 248-254. С ц. 30-Т4, вальс-ностальгия с аллюзией раннего ор. Подход к ц. 33-аллюзия -цитата из прелюдии ре бемоль мажор ор. 87. Подход к ц. 40-аллюзия из побочной партии 1-й части 10-й симфонии
III. (Интермеццо)	С. 255-257. Ц. 42-на позднем бурдоне Т-аллюзия антракта-»двойной фуги» из оперы «Нос. «Ц. 43-

	католическая церковность, ритм сарабанды-аллюзия первой части
IV. (Ноктюрн)	С. 258-262. Фактурно-самая интересная часть цикла; прорыв в несостоявшееся будущее. Фактура-разнотемность с дублировками. Метаморфизм Малера
VI. (Эпилог)	С. 266-275. Ц. 66-аллюзия темы (какой по счёту-уточнить при необходимости). В ц. 69-Т3 из 2-й части у виолончели. В ц. 70-аллюзия марша из 1-й части 13-й симфонии. С т. 3 ц. 70-аллюзия темы фуги ля-мажор ор. 87. В ц. 71-Т из 5-й части. Ц. 73-одна из тем 1-й части. Ц. 74-марш из 5-й части после удара пиццикато-чередуется с темой эльфов трижды. В ц. 76-Т 5-й части, т. 6-7-кажется, аллюзия музыки позднего «Гамлета»
Симфония № 14, оп. 135. III. Лорелея	С. 16-40. Ц. 28-контрапункт пластов очень резко звучащих скрипок; инвенция с явным полифонизированием. Т-у низких струнных. Подход к ц. 36-Ш.-звучание. Дальнее сходство с эпизодом увода из 1-й части 13-й симфонии. Виктимность
IV. Самоубийца	С. 41-49. Т. 3 ц. 56-аллюзия арии об Озере Кaterины. Т. 3-4 ц59: в сопрано мотив из Лорелеи-см., например, с ц. 40, за 4 т. перед ц. 48. Т. 6-7 ц. 60-Ш.-ламенто, аллюзия 4-й части 13-й симфонии. С. 41-49. Подход к ц. 63-аллюзия «арии Озера» Кaterины
V. Начеку	С. 50-60. Ц. 65-Т1-ряд ксилофона. Яркая аллюзия «Военного реквиема» Б. Бриттена, знак посвящения мастера - мастеру. Антифон-ритмовка том-томов (тоже-портрет музыки Бриттена)-враждебны ритм как тема, сам гиперритмизованный. (Прокрустово ложе для Прокруста). За 4 т. перед ц. 70-Ш.-марш-тираты-катабазисы. Вариационность, Бриттен, «Поворот винта»-Шостакович знал эту оперу. Ц. 74-новый бриттеновский марш-остинато
VI. Мадам, посмотрите!	С. 61-64. Т. 2 ц. 82-у ксилофона-аллюзия 5-й части
VII. В тюрьме Санте	С. 65-75. Подход к ц. 88- «макферсоновский» ритм, аллюзия поэзии Бёрнса. Ц. 89-логика аффектов как в 1-й части 7-й симфонии: шествие-успокоение-нашествие. Ц. 97-следующая строфа-изменившийся голос-аффект узника в настоящем-аналог соло фагота 1-й части 7-й симфонии. Ц. 99-макферсоновский метроритм, следовательно, аллюзия 2-й части 13-й симфонии, а начало тогда-аллюзия 3-й части
VIII. Ответ запорожских казаков константинопольскому султану	С. 77-88. Ц. 109, т. 4-Ш.-диссонансы. Аллюзия резкости 2-й части 13-й симфонии, только злее. Ц. 110-макферсоновский метроритм. Очень яркое сходство с интерлюдией из 2-й части 13-й симфонии. Ц. 114-»Злой палач», аллюзия 1-го эпизода 1-й части 13-й симфонии
IX. О. Дельвиг, Дельвиг!	С. 89-92. Т. 3ц. 118 -чайковизм, ретро клише. С. 89-92 В ц. 120-аллюзия 1-й части 13-й симфонии на слова-»В руке суровой Ювенала злодеям грозный бич свистит». Т. 6 ц. 120-кульминация. Ц. 121-



	аллюзия 1-й части 13-й симфонии –»Бессмертие равно удел и смелых вдохновенныхдел, и сладостного песнопенья». Подход к ц. 122-чайковизм. В ц. 122-стилизация 19-го века, слегка нарочитая, далее в т. 6-диссонанс
X. Смерть поэта	С. 93-96. Ц. 134-Т2. Сходство с ритурнелем 5-й части 13-й симфонии
XI. Заключение	С. 97-100. Ц. 135-аллюзия стиля фугато из 7-й части. Кажется, и церковная хоральность в стаккато. Бициуим сопрано и баса-они едины, и их разделённость-иллюзия. Волевой бас 13-й симфонии. В ц. 138- Ш.-звучание в кульминации фортиссимо и повтор ритмической прогрессии из ц., кажется, 19
Симфония № 15, оп. 141, 1-я часть	С. 103-153. Граница ц. 12-Т5, «Телль», побочная у меди, а к ней в эллипсис - вариант Т4 высокого дерева. Она в ярко романтической гармонии- окружена нарочито диссонантными ответами-антифонами. Ц. 25-комментатор говорит о 2-м разделе разработки. Вариант Т2 духовых в линейном схождении с россиниевской пульсацией кокетливыми шестнадцатыми, как в Т7. Подход к ц. 26-Т5-Телль у меди, с ц. 26-Т1 у скрипки соло-нежной, хрупко-призрачной. В линейном схождении с т. 7 ц. 26 с Т2 в свободном обращении. 15-я с. -1. Ц. 27-фугато струнных на Т1 спрямлённую, как в ц. 9. Т1 спрямлённая у октав первых скрипок дивизи.) Ц. 28-Т в триолях четвертей вторых скрипок и альтов-полиметрия и ритмическая полихронная обратная прогрессия (возможно вспомнить2-ю симфонию). Граница ц. 38-Т5-Телль-у меди. Ц. 43- «туло» военная маршевая каденция меди, появившаяся «ниотчего». Граница ц. 45-продолжение одной из Т1 у басовой меди. Кода. Ц. 48- Т7-1 фугато в триолях восьмыми у гобоев; повторяется идея разработочного фугато с ц. 27-ср. С предыктовым фугато1-й части 4-й симфонии. Комплементарное подрабавление ударных и Т1-1а ксилофона в контрапункте. Граница ц. 50- вариант Т2 в гетерофонном остинато труб в контрапункте с россиниевской Т7 струнных (2-й сегмент)
2-я часть	С. 154-173. В ц. 59-Т3, ламенто, как из «Страхов» 13-й симфонии или 1-й части 10-й симфонии. Ц. 71-кульминация, контрапункт, тутти. Аллюзия 7-й симфонии и среднего периода. Подход к ц. 72-аллюзия 8-й симфонии. Опять жизнь вспоминает. 5, 8 ц. 78-аллюзия 1-й части 10-й симфонии
3-я часть	С. 174-192 Т. 4 ц. 86- из 1-й части. С т. 5-Т3 валторны. В ц. 87-в т. 3 аллюзия 1-й части 9-й симфонии. Т3 низких струнных. С т. 3 ц. 91-явственная аллюзия Т1 1-й части 9-й симфонии. Ц. 96-комментатор говорит о среднем эпизоде. Гопак-как сюита из 1-й части -или в 4-й симфонии. Ц. 109-кодовый перестук-сравнить с эпизодами 1-й части и кодой 2-й части 4-й симфонии
4-я часть	Арка-импровизация на 2-ю часть-а более на образы

	<p>прошедшей жизни. С. 193-231. Ц. 110-Т1-судьбы меди. Ц. 119-Тема-шествие, напоминает побочную тему 1-й части 3-го концерта Рахманинова. С т. 5 ц. 123-контрапункт -морок, как в 4-й симфонии. Подход к ц. 135-аллюзия 1-й части 10-й симфонии. Ц. 146-аккорды превращения-т. 1, 5. Т. 6 ц. 146 «Лойт!» у первых скрипок. Ц. 148, 149-сарабанда плюс подритмовка ударных-вспомнить 2-ю часть 4-й симфонии</p>
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 1-я часть	<p>С. 3-17. В ц. 4-аллюзия 15-го квартета. Ц. 10, 11-«макферсон»-аллюзия. В ц. 19-традиционная скрипичность, как из финала 15-го квартета, немного похоже. В ц. 23-аллюзия Т 1 4-й симфонии</p>
2-я часть	<p>С. 18-39. Чем-то музыка напоминает 2-ю часть 8-го квартета. В ц. 34-1-й эпизод в форме. Напоминает материал, кажется, из 3-й части 3-го квартета. (Тонален). Ц. 35, с т. 5-игра штрихами; вспоминается по ассоциации 3-я часть квинтета. В ц. 49-воронка, как в фуге ре бемоль мажор ор. 87. с т. 6 ц. 51-аллюзия двухтемного антракта оперы «Нос»</p>
3-я часть	<p>С. 40-60. Полифонизированные Ш.-вариации с романтическими аллюзиями. В ц. 58- контрапункт Т1, листовской, и Т2 солиста -шумановской симфоническо-этюдной. Ц. 66-вар. 6 на Т3. В ц. 67-интермедия, шуманизмы. Ц. 70- шуманизмы в фактуре (2-я вариация симфонических этюдов). Т3 у фортепиано, Т4 у солиста. Ц. 75-вар. 13, каденция солиста. Потрясает. Скрипично, как в финале 15-го квартета. Ц. 76-вар. на Т1 -напоминает «Поворот винта» Б. Бриттена с двойной вариационностью структуры оперы. Общение мастеров, взаимовосхищение. Во 2-м такте ц. 81- «лойт!», как во 2-м виолончельном концерте</p>
Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 1-я часть	<p>С. 3-19. (Граница ц. 4-страннейший ход фортепиано). Т. 4 ц. 4- цитата из концерта (квартетовые трели), а ранее-из 1-й части 4-й симфонии. В ц. 8-новая строфа; еврейский лад со взглядом в источник-сантимент, как из 1-го трио. С т. 7 ц. 19-у альты аллюзия Т2 1-й части 5-й симфонии. Ц. 21-ретровальс, аллюзия ор. 1. Т. 6. В ц. 23-ритм и метрика причета, как из 1-й части 10-й симфонии. Т. 7 ц. 27-как из темы нашествия. Здесь -кода части</p>
2-я часть	<p>С. 19-36. Потрясающий дайджест оперы «Игроки». Ц. 28-Т1-материал вступления «Игроков» в заводной концертантности. Ц. 32-Т2 из знаменитой балалаечной песни. Ц. 33-Т3, выяснить, из какого фрагмента цитата-из «Игроков»? Ц. 34-аллюзия галопа из «Леди Макбет. «(Задрипанный мужичонка). С т. 4 34-цитата из «Юмора»-2-й части 13-й симфонии. В ц. 36-т. 5-аллюзия финала 4-го квартета; с т. 8-аллюзия финала 2-го трио. С т. 7 ц. 42-аллюзия 1-й части. Подход к ц. 44 и далее -инструментальная имитация балалаек разных регистров у альты и фортепиано. Ц. 46-цитата из балалаечной песни «Игроков» у фортепиано. В т. 4 ц. 53-еврейский лад, аллюзия «Юмора» и, может быть, финала 4-го</p>



	квартета. Ц. 56- материал ц. 34, «Леди Макбет. «Ц. 58-контрапункт, напев из ц. 52-пес-ня. Стилизация фольклора, особенно с т. 9. Ц. 60-повтор аллюзии финала 4-го квартета - то есть, материала части. С т. 5 ц. 60-цитата темы фуги ре минор ор. 87
3-я часть	С. 36-48. Ц. 62-каденция -арка альта, повтор материала ц. 48-каденции 2-й части. Цитата балалайки, Шехеразады-Римского-Корсакова, шифр, сказ пиццикато. В ц. 63-зарождение аллюзии «Лунной сонаты». Т. 5 ц. 64-особая аллюзия Лунной. Т. 7 ц. 72-контрапункт, цитата 1-й части 14-й симфонии. Ц. 77-Лунность. Ц. 78, т. 2-у солиста цитата 1-й части 14-й симфонии. В ц. 81-»Лунность», просветление
Концерт для виолончели с оркестром № 1, ор. 107, 1-я часть	С. 9-34. В ц. 12-стравинизмы. Середина ц. 19-стравинизм
4-я часть	С. 53-77. Подход к ц. 80-подголосок, кажется, рифмованный к лейттеме, у фаготов-аллюзия «Ученика чародея» П. Дюка
Концерт для виолончели с оркестром № 2, ор. 126, 1-я часть	С. 3-39. Ц. 0- Т2-речитатив солиста; но-!-включающая цитату в обращении Воццека- «вир армен Лойт». (далее обозначено как «лойт»)В Т1 - несколько навязчивый повтор мусоргианского ламенто с низкой ступенью. С т. 4 ц. 1-лойт у солиста. Граница ц. 4-спрямлённый «лойт». На подходе к ц. 6- «лойт» у низких струнных. Ц. 8-Т1 у деревянных, тембровое пронзающее клише из 13-й симфонии. Подход к ц. 11-малеризм. Ц. 11-малеровские арфы. Ц. 12-у солиста-натуральный берговский мотив с подголоском валторн. Ц. 1- Ш.-пустотность, суровость звучания, малеровские арфы, ретро 4-й симфонии. В ц. 15 у низких струнных -ритмоимитация будущих «Бубликов» -признак линейарной формы. Подход к ц. 17-ритморазбег у солиста, как из двойной формы-антракта оперы «Нос» макабр деревянных. В ц. 18- цитата у солиста. Ц. 24-Диес Ира деревянных. Ц. 25- Ш.-катарсис. Т1 у струнных с пробегами деревянных. На подходе к ц. 26- «лойт». С ц. 28- выразительный подголосок - вариант лойта у фаготов. Ц. 31-ощущение застывшей тональности. Вариант Т1 децимами у солиста - цитата. Арфы. 2 Ц. 36-малеризмы-стравинизмы на подголоске валторны
2-я часть	С. 40-68. Ц. 38- зарождение «Бубликов» в намёке на неначавшуюся фугу у солиста. Ц. 39-Бублики на странной гармонии. В ц. 40-клише из 13-й симфонии. Подход к ц. 55 и далее - у солиста вальс на Т «Бубликов»
3-я часть	С. 69-124. Ц. 69-каденция солиста под t-по, отличительная театральная черта сюжетных каденций под ударные. Болтливый каденционный подход к ц. 73, где-цитата из Золотого петушка, далее - идилическое клише. В конце ц. 73-каденция - клише -рефрен -ранних веков. Ц. 74-рефрен с малеровскими арфами. Ц. 78-Т «Петушка». В т. 4 ц.

	87-аллюзия 2-й части 4-й симфонии. Подход к ц. 96-цитирование у солиста. Ц. 100- «Бублики» в кульминации. В ц. 107, в подходе к ц. 113-аллюзия 2-й части 4-й симфонии. В ц. 110-Т 1-й части
Концерт для скрипки с оркестром № 2, ор. 129, 1-я часть	С. 3-29. Ц. 3-контрапункт, интонационно-оркестровая аллюзия 1-й части 13-й симфонии. (В этой цифре потрясающе трогательно-проникновенная концертная речь солиста). С т. 5 ц. 5-аллюзия 1-й части 13-й симфонии в Т1. В ц. 34-«Бублики» солиста, мольба-слово. Здесь «Бублики» удачнее, чем во 2-м виолончельном концерте. Подход к ц. 35-ретро как из 11-симфонии («расстрел?») В ц. 37-малеровская Т. Последние такты кодовой ц. 45-аллюзия эпизода нашествия, как в коде 1-й части 7-й симфонии
2-я часть	С. 30-39. В ц. 55-ретровальс, как из ор. 1. Т. 7-контрапункт. В ц. 58--удары на тремоло, аллюзия. С т. 7 ц. 63-аллюзия покаянного настроения и интонаций пассакальи 1-го скрипичного концерта
3-я часть	С. 40-63. Ц. 67-тромбоны, Т1 разухабисто-весёлая полька-переключка солиста с тромбонами (арка упрощения с Т4-каноном 1-й части). Ретро с двойным дном. Ц. 87-аллюзия 2-й части 13-й симфонии

Таблица 13

КОНТРАПУНКТ СРЕДСТВ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Струнный квартет № 11, ор. 122. II. (Скерцо)	С. 107-113. Ц. 13- симфонизированное продолжение вар. 5.; с середины цифры подходы к Т2. Ц. 14-вар. 6 на Т2 с ударчиками пиццикато низких струнных
Симфония № 15, ор. 141, 1-я часть	С. 103-153. Ц. 0-Т1 флейты соло, изначальный деструкт-антисимфония-сюита с кошмарами симфонического масштаба. Навязчиво-жуткое нарезание на двуколенные конструкции-как будто такт отбивает механический дирижёр
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 1-я часть	С. 3-17 В ц. 22-киношничанье

Таблица 14

КОНТРАПУНКТ СМЫСЛОВ

<i>Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 1-я часть</i>	С. 3-19. В ц. 2-контрапункт несходства смыслов
<i>Концерт для скрипки с оркестром № 2, ор. 129, 2-я часть</i>	С. 30-39. С т. 7 ц. 63-аллюзия покаянного настроения и интонаций пассакальи 1-го скрипичного концерта

Таблица 15

КОНТРАПУНКТ НАСТРОЕНИЙ

<i>Струнный квартет № 9, ор. 117, 1-я часть</i>	С. 4-5, Граница ц. 6-экспрессивная Т5-приговаривание в гетерофонии скрипок на остинато Т3 виолончели. Контрапункт аффектов усталой нежности виолончели и трагического напора скрипок. С т. 6 ц. 6- кульминирование; контрапункт-разнобой, полифоническое разнотемное смятение Т6-пританцовывания гетерофонии скрипок, Т2 альты и допевания линии виолончели
<i>Струнный квартет № 11, ор. 122. V. (Юмореска)</i>	С. 120-121. В ц. 30 утрированно детская тема с прискачкой второй скрипки с т. 5 неожиданно-ожиданно приращается контрапунктом контрастного настроения первой скрипки и альты -это какой-то жёсткий, надрывный былинный, но застывший мотив. Философия формы- эмоция о невозможности движения вдаль. Драматургия отчаяния
<i>VII. (Заключение)</i>	С. 125-129. Построена на Т2 из второй части-появляется в т. 3 ц. 44. Здесь -трёхпластовый контрапункт настроения: тревожно-застывшая (последние годы жизнь Шостаковича-такова, как состояние этой темы); спокойный аккомпанемент второй скрипки -и бурдон басов
<i>Струнный квартет № 13, ор. 138</i>	С. 174-198. В ц. 8-контрапункт экспрессивной былины виолончели и гетерофонии остальных струнных. Контрапункт времени и настроения. У позднего Шостаковича контрапункт настроений производит вертикальный столб и статику, у среднего-имитационность и динамику

Таблица 16

КОНТРАПУНКТ ИСКУССТВЕННЫХ ВРЕМЕННЫХ СОСТОЯНИЙ

<i>Струнный квартет № 9, ор. 117, 1-я часть (описание дублировано по тематической необходимости)</i>	С. 4-5, ц. 5-контрапункт, да какой! Т4 виолончели, Т2 у скрипок, Т3 у альты. Возвращается многотемность раннего периода, но на вертикали, уже больной Ш.-аккордикой, как бы эту болезнь преодолевающей. Здесь очень сложная картина синтеза стилей Шостаковича из нескольких времён сразу. Полифонический период по слову Задерацкого-с постоянными полифоническими расширениями и дополнениями основной мысли. С. 5-7, Граница ц. 10- контрапункт Т1-а из ц. 2 в напряжённом остинато скрипок-и Т2 альты. Контрапункт временных состояний: у скрипок остинато как остановка времени, у альты- танец как искусственно проходимое время. С. 10-
--	--

	12. Ц. 22, с т. 2-контрапункт Ш.-горизонталы первой скрипки и аккордов остальных струнных. Полифония времяизмерений
Струнный квартет № 13, оп. 138	С. 174-198. В ц. 8-контрапункт экспрессивной былины виолончели и гетерофонии остальных струнных. Контрапункт времени и настроения. У позднего Шостаковича контрапункт настроений производит вертикальный столб и статику, у среднего-имитационность и динамику

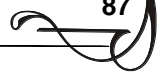
Таблица 17

КОНТРАПУНКТИЧЕСКИЙ МОРОК

Струнный квартет № 9, оп. 117, 5-я часть	С. 28-54. За 7 т. перед ц. 81-фугато-морок (проверить ощущение) на Т1, Т первой скрипки. Ц. 81-Т второй скрипки. Ц. 82-Т виолончели. Т. 83-Т альты. Ц. 84-85-преобладает двухголосие в фугато. В ц. 86-Т в альте третьим голосом. Ц. 87-Т виолончели четвёртым голосом фугато
Струнный квартет № 10, оп. 118, 4-я часть	С. 83-103 С т. 8 ц. 53-контрапунктический морок. с. 83-103(Ц. 56-скорбная многоголосная гетерофония). Далее в цифре - красивые славянизмы и гетерофонический морок. В ц. 58- морочная беспузная Т альты на ударчиках струнных. Аффект уменьшительности приёма: не удары, а ударчики. В ц. 60-морок, как из финала 8-й симфонии. Ц. 66-страшный морок. Ц. 68-морок танца-разнилки на Т-рефрене виолончели. Вообще эта тема не поднимается в верхний регистр, как бы противореча собственной танцевальности: она всё время что-то «злоvesще ворчит» внизу. Ц. 77-трагический морок, напев некоего слова
Струнный квартет № 14, оп. 142, 1-я часть	С. 199-218. Ц. 19-эллипсис, мистический морок
Симфония № 15, оп. 141, 1-я часть (описание дублировано по тематической необходимости)	С. 103-153. Ц. 0-Т1 флейты соло, изначальный деструкт-антисимфония-сюита с кошмарами симфонического масштаба. Навязчиво-жуткое нарезание на двуколенные конструкции-как будто такт отбивает механический дирижёр. Колокольчики, флейточка, неначавшаяся «фужка» с бахизмами в подходе к ц. 1-начало игрушечного морока. С ц. 15-эпизод; комментатор говорит о начале разработки. Т4а-фанфары трубы. Многогетемность. Труба в мистическом мороке подголосков ударных-ксилофона, том-томов, t-го, колокольчиков. Ц. 20-контрапункт застывшего на начальном сегменте варианта Т2 у валторны-и октавного морока высокого дерева. В ц. 37-аллюзия морока из ц. 15-17 (начало разработки)
4-я часть	С. 193-231. С т. 5 ц. 123-контрапункт -морок, кажется, как в 4-й симфонии. Ц. 144, с т. 3-морок
Соната для альты и фортепиано, оп. 147, 2-я часть	С. 19-36. Подход к ц. 42-морок

Таблица 18

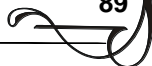
ЛИНЕАРИКА, СУХОВАТАЯ СОНОРИКА



Симфония № 15, ор. 141, 4-я часть	С. 193-231. Ц. 128-вар. 3. Скрытость цезур и каденций, линейная вязь
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 1-я часть	С. 3-17. Подход к ц. 15- сухой контрапункт
3-я часть	С. 40-60. Ц. 71-вар. 10. Т3 у фортепиано в басу, линия солиста развивается по своей ярусной линейной логике

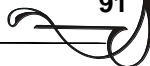
ЛИНЕАРНАЯ ФОРМА, ЛИНЕАРНЫЙ НАРРАТИВ

Струнный квартет № 9, оп. 117, 1-я часть	С. 2-3, В ц. 4-танчик Т2 с какой-то обречённостью; как бы усталый повтор привычных мотивов, вернее даже слушание этих мотивов, приходящих извне. С. 2-3, Т. 7-Т3 усталой нежности у первой скрипки. С т. 10-зарождение Т4 у виолончели. С. 4-5, Граница ц. 6-экспрессивная Т5-приговаривание в гетерофонии скрипок на остинато Т3 виолончели. Контрапункт аффектов усталой нежности виолончели и трагического напора скрипок. С. 5-7, граница ц. 8-конец экспозиции. По-видимому, здесь -рондо-сонатность, поскольку с т. 4 ц. 8-Т1 в первоначальной тональности у виолончели в остинатном повторе. С т. 5 ц. 8-9 -вариант Т1 в альте с тем продолжением, которое было в экспозиции. Граница ц. 9 - Т7-припрыгивающая- у первой скрипки. Ранее этой темы не было. С т. 8 ц. 9-Т1 в альте. Граница ц. 10-контрапункт Т1-а из ц. 2 в напряжённом остинато скрипок-и Т2 альты
2-я часть	С. 10-12. В ц. 24- репризный повтор монолога у первой скрипки, а в конце цифры -подготовка Т из 3-й части в характерно застывшей временной быстроте-неторопливости. Философия языка: осознанная линейность формы, неосознанное отыгрывание футуроцитат. Первые две части квартета, судя по их небольшим размерам и медитативности-пролог к следующим трём
3-я часть	С. 13-24. Ц. 27-Т1. Ц. 28-Т2. С т. 5 ц. 29-Т3, звучание как из побочной партии1-й части 15-й симфонии. Футуроцитата. С середины ц. 42-Т3, реприза. В ц. 44-Т2, стало быть, реприза зеркальная. Граница ц. 48-Т1 у первой скрипки. В последних тактах ц. 49 зарождается Т для 4-й части
4-я часть	С. 25-27. Каденция, судя по медленному темпу и реминисценциям темы из 3-й части. В ц. 52- у первой скрипки призрак Т1 из предыдущей части. В ц. 55-вроде бы реприза Т1 из 3-й части. Признак осознания линейной формы
5-я часть	С. 28-54. Напряжённо-драматическая кульминация цикла. Как и первая часть- в трёх бемольных знаках. В ц. 60-контрапункт Т1 низких струнных и Т2, патетически-концертантной у первой скрипки. С середины ц. 61-эллипсис первой скрипки с Т1 у альты. Ц. 69-серединный эпизод;Т4- гопак в гетерофонии трёх струнных. Граница ц. 70-глиссандирование второй скрипки, как из первой части. Ц. 74- монологическая тема в аранжировке гопака у первой скрипки и альты. Цитата 2-го трио. Начало репризы на Т1. С. 28-54. В ц. 96- Т виолончели
Струнный квартет № 10, оп. 118, 1-я часть	С. 55-63. Что-то вроде полифонизированного рондо. В ц. 1 -имитация Т2-перестуков по голосам. Ц. 2-эллипсис-рефрен Т1 у первой скрипки. Характерное сочетание-совмещение особенности формы (как



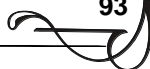
	рондо) -и индивидуальной полифонической поэтики (полифонический эллипсис)
2-я часть	С. 64-78. Allegro furioso. Т1-это отдалённый вариант Т1 первой части. Странно-страшные аккорды, чудовищная гротесковость В подходе к ц. 24 и далее - бешеного темпа героика с прямым подражанием эпизоду суль понтичелло. С т. 11-Т-эллипсис былина, как и в первой части. Арка приёма. В ц. 40 - кодовая былинность- приговорка-приговор. Форма здесь может быть с чертами сонатности, а может быть просто разомкнутой. Соната «без репризы»
3-я часть	С. 79-82. Ц. 8-кода, намёк на Т в альте и, таким образом, на начало вар. 8. Эллипсис первой скрипки. В ц. 51-намёк на неродившуюся вар. 9. Философия творчества- печаль о нерождённых звуках
4-я часть	С. 83-103 Ц. 64-Т-рефрен виолончели, былинный бурдон средних голосов. В ц. 71-сегмент Т, у виолончели-русская приговорка, как из фугато первой части 4-й симфонии. Ц. 76. С т. 4-Т, затем опять речитатив. Ц. 81-кодовая цитата стуков 1-й части. Ц. 82- Т1, робко пропищавшая в верхах у второй скрипки. В ц. 83-прощальная Т1 из 1-й части. Ц. 84-контрапункт речитатива-знака 1-й части у первой скрипки - и Т-рефрена второй скрипки
Струнный квартет № 11, оп. 122. I. (Вступление)	С. 104-106. В ц. 1 -контрапункт струнных с былинно-стуковой Т2 виолончели. Последние такты ц. 6-связка со 2-й частью
II. (Скерцо)	С. 107-113. Ц. 8- вар. 1, Т2 у альты в контрапункте-эллипсисе с Т3 первой скрипкиСередина ц. 10 (т. 6)-Т2 у второй скрипки. Складывается что-то вроде рондо. У виолончели мелькает элемент глиссандо. Здесь этот элемент -сонорная изюминка. Философия полифонии: метаморфическая конструкция фугато - вариации-рондо. Но Ц. 11- вар. 4 или эпизод на Т3. Подход к ц. 12 и начало цифры - имитация на Т3 и как бы вар. 5 с Т3 в основе. Ц. 13-кажется, симфонизированное продолжение вар. 5.; с середины цифры подходы к Т2. Ц. 14-вар. 6 на Т2 с ударчиками пиццикато низких струнных. В ц. 15-17 вар. 6 как бы продолжается с мельканием глиссандо по голосам. Ц. 18-кода
VI. (Элегия)	С. 122-124 Ц. 39- вар. 4, предыкт к репризе В ц. 40 - как бы вар. 5, кажется, реприза с 3-го такта- красиво, Ш.-аккордика и Ш.-горизонталь
VII. (Заключение)	С. 125-129. Построена на Т2 из второй части-появляется в т. 3 ц. 44. Здесь -трёхпластовый контрапункт настроения: тревожно-застывшая (последние годы жизнь Шостаковича-такова, как состояние этой темы); спокойный аккомпанемент второй скрипки -и бурдон басов. С т. 3 ц. 46-контрапункт Т3 первой скрипки, Т2 альты, спокойного аккомпанемента второй скрипки -его местонахождение как бы-в слегка застывшей остинатности. Ц. 49-контрапункт разрежённой Т2 первой скрипки и былинного хора струнных. В середине ц. 51, в ц.

	52-мотив-речитатив-намёк на ряд у первой скрипки, впоследствии- с контрапунктом Т2 струнных. Речитатив уходит в верхний регистр и оборачивается длительным звуком в ц. 53
Струнный квартет № 12, оп. 133, 1-я часть	С. 130-138. Т. 4 ц. 2-Т2 альтя. С ц. 14 -реприза. У виолончели и потом-альта-хвост Т1, у второй скрипки- Т2. Словом, здесь – политемность и фактура
2-я часть	С. 139-173. Ц. 17-очень сильная, выразительная инициальная фигура: назовём её Т4-рефрен с предваряющими пуант-трелями по голосам. В ц. 34-то ли реприза, то ли рефрен Т1. С т. 5 ц. 42- просветление; гетерофония с намёками на Т3-вальс из первой части у первой скрипки в контрапункте с вариантом Т1 виолончели. Ц. 51-вариант Т1-ряда из первой части у первой скрипки пиццикато. Ц. 65-кажется, конструкционная привязка, кода после коды, постпостскриптус. Отголосок невербальной словесности-в парасинтаксических повторах. Эллипсис Т3 альтя и мотивов Т4 первой скрипки. В ц. 66 возобновляется предваряющая трельность в антифоне к Т4
Струнный квартет № 13, оп. 138 <i>(описание дублировано по тематической необходимости)</i>	С. 174-198. Ц. 10-следующая, вторая большая строфа квартета. Позднеполифонические бурдоны струнных. У первой скрипки -точечная мелодия, кажется, аллюзия из среднего раздела средней части 3-го квартета. Ц. 22-44 -потрясающий эпизод «джаз», свободнотональная;такой музыки у Шостаковича никогда не было: ритмизованные контуры, а в контуре- сальтарелльная тема Т2 второй скрипки. «Хочу, чтобы в моей следующей, третьей симфонии не повторялась ни одна тема. «Т. 2 ц. 24- экспрессивная фраза альтя арко Т3. Быстрая пассакалья!. Ц. 21-Т1 пассакалья. Ц. 22-вар. 1 с Т2 у второй скрипки. Ц. 23-вар. 2, где Т2 гетерофонизируется, расщепляется на подголоски между скрипками. Ц. 24-вар. 3 с Т1 без повторённых звуков у виолончели, Т2 в гетерофонии скрипок и Т3 альтя, которая напоминает один из мотивов 1-й части 4-й симфонии - угрожающий катабазис. Ц. 25- пассакальный бас, кажется, уходит, у виолончели -Т2, к ней гетерофония альтя и второй скрипки, первая подзвучивает сверху. Ц. 26-27 -Т3 виолончели, бурдон альтя, Т2 второй скрипки. Какой-то inferнальный походный марш весёлой жути. Ц. 28-Т2 второй скрипки, бурдон в басах. С т. 3 ц. 29- кажется, вар. 4. Т1 без репетиций у виолончели, гетерофон Т2 у средних, первая скрипка-отточивает фактуру. Ц. 31-напевная гетерофония переключает вариации. За 2 т. перед ц. 32- вар. 5 с вариантом Т1. У первой скрипки, Т2 у альтя, бас-древком смычка по деке- «голый ритм». Ц. 34-свободная вар. 6; призрак Т1 виолончели, Т2 в гетерофонии скрипок, и призрак былины призрак -напоминание как бы о ц. 8 -экспрессивно, двойными нотами, лично-трагично-у альтя. Ц. 36-свободная



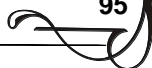
	вар. 7: Т2 виолончели, призрак Т1 у альты, былинная Т у второй скрипки, с ней первая скрипка-в гетерофонии. Ц. 38-предыктовая деинвенционизация; Т2 переходит в средний слой (при необходимости можно поговорить подробнее о переключениях фактуры в ц. 38). В ц. 39-40 - фонтан «шалостей». Т1 из виолончели передаётся наверх скрипкам, где вызывает аллюзии с финалом 2-го трио. Т2-то в альте, то во второй скрипке. В ц. 40 Т1 опять в басу. Полифоническая работа. С ц. 41-пульсирующая кульминация, Т1 превращается в остигатный повтор звуков. В линии виолончели-скандирующий длинный речитатив, который с т. 3 ц. 42 прорывается в Т3. Ц. 43-44-угасание раздела. Ц. 52-реприза начала. Т из ц. 0 у альты. В ц. 58-повтор материала ц. 5 и 7 в перестановке, красиво и катарсично. Ц. 60-61 -кода; Т из ц. 0
Струнный квартет № 14, оп. 142, 1-я часть	С. 199-218. Ц. 2-Т1 у первой скрипки. Т. 5 ц. 10 и далее - разнотемность (походит на оперу «Нос»). С. 199-218. С т. 3 ц. 13 и далее-связка, Т2 с концертными-сольно-каденционными тройными нотами - и опять, как Т1, у виолончели. Подход к ц. 17 и далее - разработка. Прерванная fuga -опять у виолончели. Ц. 20-Т1 виолончели, ц. 21- подвижной вариант ц. 14 с Т2 первой скрипки, бурдоном второй скрипки, продолжение Т1 виолончели. Ц. 25-26-Т2 и Т1 у виолончели в линейном схождении. с. 199-218. Ц. 27-быстроозлегическая Т2 у первой скрипки. С т. 3 ц. 33- реприза. «Навязчивый» сегмент Т1 виолончели
2-я часть (описание дублировано по тематической необходимости)	С. 219-226. В ц. 52-Т2, цитата. Средний раздел. Граница ц. 55-Т2 виолончели, мистическое тикание часов по фактуре. В ц. 58-может быть, уже реприза; интересный контрапункт. Ещё одна тема-Т3
3-я часть	С. 227-240. В ц. 60-Т1- стук. с. 227-240. Ц. 61-антифон -нрзб. Ц. 62- ещё тема-Т2. Граница ц. 65-как вариация; выразительная Т4 у виолончели. Ц. 82-чакона из 1-й части-у первой скрипки. С т. 5 ц. 82- реприза. Ц. 83-Т2 виолончели. В ц. 89- малеровские Т2 и Т3 из 2-й части. Ц. 90 - вариант ц. 53-54 из 2-й части. Ц. 93-малеровская кода
Струнный квартет № 15, оп. 144. I. (Элегия)	С. 241-247. Строфическая форма. С. 241-247. Ц. 0-Т1 -диатоническая- для парафугато-у 2-й скрипки. Медленное ритмоостинато. Ц. 1-Т1 у первой скрипки. Т. 4-опечатка на первой доле. Т. 6-7-остинато. Ц. 5, с т. 2-2-я строфа, Т2 у первой скрипки. Ц. 10-кажется, каденция 2-й строфы. С. 241-247. С т. 3 ц. 11-следующая, кажется, 3-я строфа. Т4 в двухоктавном унисоне виолончели и второй скрипки. Ц. 12-вариант Т4 у первой скрипки. Т. 5-вариант Т4 у альты. В ц. 4 связка с репризой и с т. 5, кажется, Т1 у первой скрипки. В т. 4-Т1 у альты
II. (Серенада)	С. 248-254. Ц. 28-Т1. Ц. 29-Т2. С т. 2-Т3. Ц. 35-Т4-вальс. Подход к ц. 39-ламенто Ц. 39-реприза на Т4 у виолончели
III. (Интермеццо)	Каденция. Запятая в микроцикле. Ц. 43-

	католическая церковность, ритм сарабанды-аллюзия первой части. Т. 6 ц. 43-Т2 из 2-й части
IV. (Ноктюрн) (описание дублировано по тематической необходимости)	С. 158-262 В ц. 46- обе Т: Т1-пассажи с дублировками - и Т2, нарочито искусственная, но прекрасная мелодия. Она как бы хочет что-то сказать, но не в силах. Ц. 55-зарождение 5-й части, гротесково-революционный марш
V. (Траурный марш)	С. 263-265, тоже-как каденция. Ц. 57-театр экспрессии, «на своих похоронах». Т. 7 ц. 57-аллюзия 4-й части. С т. 3 ц. 59-графический марш в одноголосии первой скрипки. В ц. 62-детектив пиццикато виолончели, гротескная вариация марша
VI. (Эпизод)	С. 266-275. В ц. 64-неначавшаяся fuga первой скрипки тридцатьвторыми, с намёком на пробегание темы 4-й части. В ц. 65-просветлённая Т1 из 1-й части. Ц. 66-аллюзия темы (какой по счёту-уточнить при необходимости). В ц. 69-Т3 из 2-й части у виолончели. В ц. 71-Т из 5-й части. Ц. 73- Кажется, одна из тем 1-й части. Ц. 74-марш из 5-й части после удара пиццикато-чередуется с темой эльфов трижды. В ц. 76-Т 5-й части, т. 6-7-кажется, аллюзия музыки позднего «Гамлета»
Симфония № 14, оп. 135. I. De profundis	С. 3-6. Ц. 0-Т1-лейтзерно симфонии у скрипок. С т. 5 ц. 8- кодовая Т1 с двухоктавной дублировкой
II. Малагенья	С. 7-15 Ц. 9-Т1, концертантная. За 2 т. перед ц. 11-бахизм. А у низких струнных-ритмическая прогрессия, которой закончится симфония. Ц. 13-следующее колено этого ритуурнеля. Остатная полихронность в пластах, прозрения истории полифонии. Ц. 4- средний раздел, вальс смерти. С. 7-15 Граница ц. 19-вальс, кода.
III. Лорелея	С. 16-40. Сюжетное колено-желанная смерть предпочтительнее постылой жизни без любимого. Кульминация 1-го раздела симфонии. Ц. 27-интермедия на ритуурнеле части. Ц. 32-в сопрано квартовые анабазис-секвенции, сравним с басами в ц. 10-признак линейной формы. В ц. 34 карандашный комментатор называет разработку, имея в виду сонатность. Антифонность. Ц. 38-речитатив альты, переход к репризе. Т. 6 ц. 50, кода части-киноэффект. Далее в конце части- соло виолончели -подготовка темы 4-й части
IV. Самоубийца	С. 41-49. Сюжетное колено-жертва свершившегося самоубийства. Ц. 51-Т1, ритуурнель-бициниум сопрано и виолончели на Т1-со скрытой анаграммой DSCH. Привести пример бициниума с пластинки Ренессанс Германии. Бициниум как память-прозрение истории полифонии 17-го века. Т. 3 ц. 50-кульминация строфы. Ц. 55-эпизод 1-й лилии, Ш.-диатоника горизонтали. Ц. 57-ритуурнель. Ц. 59-эпизод 2-й лилии. Т. 3-4 ц59-наблюдения карандашного комментатора: в сопрано мотив из Лорелеи- см., например, с ц. 40, за 4 т. перед ц. 48. Ц. 60-интерлюдия. Граница ц. 61-обманчивое пианиссимо, после которого-жуткий эпизод 3-й лилии. Ко-



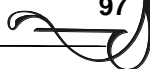
	локол как точка прихода всего. С. 41-49. Подход к ц. 63-аллюзия арии Озера Катерины. Ц. 63-материал ц. 60, кажется. Ц. 64-ритурнель -кода. Здесь окончен окончательно 1-й раздел симфонии. Неизбежность и стремление к смерти
V. Начеку	С. 50-60. Сюжетное колено-кабаре смерти. Ц. 66-кабарешная партия вокала-рефрен -ритурнель С. 50-60. Ц. 68-вокальный рефрен. Ц. 69-ритурнель-ряд. Гипермеханичность. С. 50-60. Ц. 74-новый бриттенновский марш-остинато. 79-голосовой рефрен
VI. Мадам, посмотрите!	С. 61-64. Сюжетное колено-продолжение предыдущего кабаре. Связка-механизация. Т. 2 ц. 82-у ксилофона-аллюзия 5-й части. Последние т. кодовой ц. 86- бас перекидывается в следующую часть. Заканчивается 2-й раздел симфонии - кафешантан смерти
VII. В тюрьме Санте	Сюжетное колено-узник жизни, лучше которой-смерть. Мотивация наличия смерти. Не слишком интересная музыка. Начало третьего раздела симфонии-жизнь хуже смерти при тирании. Здесь -три номера. Ц. 97-следующая строфа-изменившийся голос-аффект узника в настоящем-аналог соло фагота 1-й части 7-й симфонии. Ц. 104-в вокале-мотив лилий
VIII. Ответ запорожских казаков константинопольскому султану	С. 77-88. Ц. 111-вторая строфа ругательства, неожиданная для музыки Шостаковича «открытая злоба»
IX. О. Дельвиг, Дельвиг!	С. 89-92. Ц. 123-кодовая-элегия
X. Смерть поэта	С. 93-96. Ц. 124-Т 1-й части -линейная форма, закругление: начало-конец. Ц. 128-церковный ритурнель -элегия, Т2. В ц. 131-лилии в вокале бициниума
Симфония № 15, оп. 141, 1-я часть (описание дублировано по тематической необходимости)	Многотемность. В ц. 7-интермедия и далее Т1 высокого дерева. Ц. 8-кажется, вариант Т1а скрипок. Граница ц. 9-Т4-воронка трубы под тромбоны и тубу, к ней в эллипсис-антифон -с т. 4 ц. 9-вариант Т1 в спрямлении высокого дерева. В ц. 10 этот эллипсис-антифон повторяется со струнными. Карандашный комментатор считает Т4 первой побочной, а может быть это и связующая. Граница ц. 12-Т5, Телль, побочная у меди, а к ней в эллипсис - вариант Т4 высокого дерева. Она в ярко романтической гармонии- окружена нарочито диссонантными ответами-антифонами. Граница ц. 13-Т6, быстрый беззвучный пробег скрипок «в карнавале»; как бы эпизод-передышка после морока. Т. 7 - Т4-1 у струнных. В подходе ц. 15-заключительная каденция в экспозиции. С ц. 15-эпизод-разработка. Т4-фанфары трубы. Многотемность. Труба в мистическом мороке подголосков ударных-ксилофона, томов, f-го, колокольчиков. В ц. 17- у флейты пикколо Т2 в частичном странном обращении. Граница ц. 18-продолжение Т1- сегмент живёт своей жизнью у ксилофона. Кларнеты и флейты пикколо-подписывают подголосками Т1 в обращении. Ц. 20-контрапункт застывшего на начальном сегменте варианта Т2 у валторны-и октавного морока высокого дерева. Граница ц. 23 и далее -инвенция струнных с Т1 скрипок и вариантом Т7 низких

	<p>струнных. Подход к ц. 24 и далее -Т2 низких струнных. Ц. 25- 2-й раздел разработки. Вариант Т2 духовых в линейном схождении с россиниевской пульсацией кокетливыми шестнадцатыми, как в Т7. Подход к ц. 26-Т5- Телль у меди, с ц. 26-Т1 у скрипки соло-нежной, хрупко-призрачной. В линейном схождении с т. 7 ц. 26 с Т2 в (свободном) обращении. В ц. 35 предыкт к репризе-контрапункт катабазис-пробегов скрипки и остинатного баса контрабасов. С ц. 36-реприза. Т. 1 пикколо. Комплементарный ритм ударных. Т1-2 в линейном схождении у скрипки соло. Реприза. Ц. 41-антифон Т2-воронки кларнетов и фаготов-и Т2 в обращении высокого дерева в контрапункте с вариантом спрямлённой Т1 ксилофона. Ц. Граница ц. 45-продолжение одной из Т1а у басовой меди. Ц. 46- впечатление обретения стилевого голоса. Здесь -конец репризы-начало коды, поскольку с ц. 47-Т7-1 для фугато у высоких флейт. 16-е-мотив Т1 в одновременности. Кода. Ц. 48- Т7-1 фугато в триолях восьмыми у гобоев; повторяется идея разработочного фугато с ц. 27- сравним с предыктовым фугато1-й части 4-й симфонии. Комплементарное подрабавление ударных и Т1-1а ксилофона в контрапункте. Граница ц. 50- вариант Т2 в гетерофонном остинато труб-нагловатом, кстати, в контрапункте с россиниевской Т7 струнных (2-й сегмент). Ц. 51- кодовый антифон Т5 кларнетов и фаготов - Т1а в остинатном заикании струнных- и Т1 высокого дерева</p>
<p>2-я часть</p>	<p>С. 154-173. В ц. 53-Т2, контрабасовый по окраске речитатив виолончели. Ц. 64-выразительная Т6 тромбонів - вариант Т5; очень благозвучная тема! Ц. 69 -вариант Т2 в речитативе улетания скрипки. Ц. 71-кажется, кульминация, контрапункт, тутти. Аллюзия 7-й симфонии и среднего периода. Ц. 73-спад кульминации, Т6 тромбонів-реприза. Ц. 74-Т5 с Ш.-дворцовостью в т. 3. Леньо бьют ритм Т5-6. Трель виолончели- весьма необычно звучит. Ц. 79-Т1. Последние такты кодовой ц. 80-квинты фаготов для третьей части</p>
<p>3-я часть</p>	<p>С. 174-192-скерцозный парафраз 1-й части; полифонизированный; начало-на квинтовом бурдоне фаготов. Ц. 81-Т1 кларнета ин а-и далее Т1 в обращении; приём как в ц. 41. Подголоски высокого дерева. Ц. 82-Т2, секвенционно-имитационный катабазис деревянных. Ц. 83-Т1 скрипки. Бурдон контрабаса. Самопародия позднего ощущения. Бурдон, который «вдалбливается в слух»? С. 174-192 Ц. 84-Т2-секвенции струнных. Ц. 85-контрапункт деревянных, у кларнетов-Т3, очертания Т2 1-й части. С т. 5-Т3 валторны. В ц. 87-в т. 3 аллюзия 1-й части 9-й симфонии. Т3 низких струнных. Ц. 88-Т5-широкая-деревянных. Т. 4 трубы. Многотемность. Ц. 89-комментатор говорит о связующей теме. Т6 в имитации труб-тромбонів. Вариант Т2 из 1-й части. Линейность формы. Ц. 90 -Т7-танец скрипки соло, испанизированный. Ц. 92-тревожная фанфарность меди, ударные. Ц. 93- Т7 кларнетов. Ц. 96- средний</p>



	<p>эпизод. Гопак-как сюита из 1-й части -или в 4-й симфонии. Ц. 97-T2-секвенции струнных и T3 из ц. 85. Контрапункт с ламенто альтов. Подход к ц. 98-материал ц. 89. Ц. 99-материал ц. 96. Ц. 100-материал ц. 97. В середине цифры -звучание как в среднем периоде. Ц. 102-комментатор говорит о коде, но, вероятно-реприза. T1 скрипки. Ц. 103-T2-секвенции. Ц. 104-материал ц. 85. В ц. 105-T3 тромбонв. Ц. 107- T7-танец скрипки</p>
<p>4-я часть (описание дублировано по тематической необходимости)</p>	<p>Арка-импровизация на 2-ю часть-а более на образы прошедшей жизни. С. 193-231. Ц. 110-T1-судьбы меди. С. 193-231. Т. 111-T1. Т. 112-T1. Ц. 113- T2-аллегретто струнных, красивая, с вплетением в линейном схождении T1 с т. 3. Ц. 119-Темашествие, напоминает побочную тему 1-й части 3-го концерта Рахманинова. Ц. 122-комментатор говорит о 2-й побочной. T3 на 6 8-х. Ц. 125-вот здесь мощный противовес формы. Это-побочная партия. Пассакалья-сарабанда, недобрая. Очень жёстко метризованный бас-чересчур и нарочно. T4-пассакальная. Ц. 126-вар. 1 пассакальи. Мелодия-кларнета с линейным схождением с T1. Ц. 129-вар. 4, контрапункт, верхняя линия-у высоких флейт. Ш.-звучание ! Автографичность. Подход к кульминации. Ц. 130- тема скрипок другая, не басовая и не T4. Сходство с полихронными фугато 1-й части в полихронном контрапункте. Ц. 131-вар. 5 пассакальи. Верхняя линия валторны-на струнных. В ц. 132-кажется продолжение вариации, верхняя линия высоких флейт. Героика как арка с 1-й частью и средним периодом. Богини судьбы. Античность. Кульминация тутти. Тираты деревянных Ц. 134-вар. 6, исступлённое фортиссимо тутти. Ц. 135-сад кульминации. Подход к ц. 136-перестук ударных, ритмоимитация сетки сарабанды. Ц. 138-материал ц. 119, шествия. Ц. 139- реприза. Зеркальность. Контрапункт. T2 у фаготов на сплошном Ш.-звучании. Очень выразительно. Подход к ц. 141-T3 на 6 8-х. Граница ц. 143 - T2 с T1 во плетении. Ц. 146-аккорды превращения-т. 1, 5, материал 2-й части. Ц. 61. т. 5 ц. 147-аккордика превращения. Здесь уже кода. Улетание челюсти. За 2 т. перед ц. 148, подход к ц. 149 -T1 1-й части челюсти</p>
<p>Соната для скрипки и фортепиано, оп. 134, 1-я часть</p>	<p>(Выборочно) С. 3-17. С т. 2 ц. 5-разработочность, мозаичность. Ц. 16-T1, реприза. С т. 6 ц. 26- предвосхищение T 2-й части</p>
<p>2-я часть</p>	<p>С. 18-39. В ц. 34-1-й эпизод в форме. Напоминает материал из 3-й части 3-го квартета. С т. 7 ц. 38-2-й эпизод без рефрена. Ц. 53-реприза T1. С т. 5 ц. 56-как T1 из 1-й части</p>
<p>3-я часть</p>	<p>С. 40-60. Ц. 64-вар. 5, фигурационная, после полифонических (судьба музыки во Времени!) с T3 солиста. Ц. 65-вар. На T2; вариации оказываются неоднотемными! Полиморфные вариации. Ц. 66-вар. 6 на T3. В ц. 67-интермедия, шуманизм. Ц. 69 -вар. 8 с эффектом политональности, контрапункт, T4 у солиста. Ц. 70- шуманизмы в фактуре (2-я вариация симфонических этюдов). T3 у фортепиано,</p>

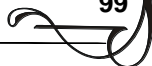
	Т4 у солиста. Ц. 71-вар. 10. Т3 у фортепиано в басу, линия солиста развивается по своей ярусной линейной логике. Ц. 78-квазифугато на Т4. С т. 6 в контрапункт полифоническим апофеозом вступает Т3 солиста. В ц. 80- кода, красиво. Пласты. Уход. Скрипичность. Традиционно роскошная- так пишут для скрипки и фортепиано- фактура
Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 1-я часть	(Выборочно) С. 3-19. Ц. 0-Т1-рефрен-пиццикато альты, по открытым струнам. В ц. 7-у альты-Т1-рефрен -пиццикато, у фортепиано -парадоксальный «бас на вариацию». В ц. 8-новая строфа; еврейский лад со взглядом в источник-сантимент, как из 1-го трио. Ц. 27-Т1-рефрен -пиццикато. Детективность. Т. 7 ц. 27-как из темы нашествия. Здесь -кода части
2-я часть	С. 19-36. Дайджест оперы «Игроки». Может быть, сонатность. С т. 7 ц. 42-аллюзия 1-й части. Ц. 62-каденция -арка альты, повтор материала ц. 48-каденции 2-й части. Цитата балалайки, Шехеразеды-Римского-Корсакова, шифр, сказ пиццикато
3-я часть	С. 36-48. Подход к ц. 64-бахизм, Ш.-секвенции, материал ц. 48. Лейттема части. с т. 10 ц. 73-потрясающая Ш.-разнотемная гетерофонность. Каденция. Тройными нотами-лейттема квартовыми катабазисами-за 5 т. перед ц. 74. В т. 6-ТЕМА, лейттема части у фортепиано. Кода по ц. 82
Концерт для виолончели с оркестром № 1, ор. 107, 1-я часть	(Выборочно). С. 9-34. Ц. 10, у виолончели - Т2, русская. С т. 6 - Ш.-диссонанс и продолжение Т2-Т2а. Подход к ц. 18- переключки Т1 валторны и Т2-а у солиста. Ц. 28-реприза, контрапункт. В ц. 35-кода, Т1 солиста. С т. 7-эллипсис гобоев
2-я часть	С. 35-50. Парапассакальная строфическая форма; сарабандность. Ещё-признак барочной концертантности. Ц. 40- переменный размер-на двудольный; Т2 русская у солиста. Гетерофония. В ц. 50 - испанизация, просветление, ассоциативность стилей в строфическом порядке. Ц. 56-Т1-рефрен (рондальность) деревянных. В ц. 57-Т2 флажолетам у солиста, с т. 4-полимелодика
3-я часть	С. 51-52. Каденция солиста; сужение диапазона; «В клетке. Может быть, Т2 из 2-й части. Ритмическая прогрессия. Очень широкий диапазон игры-король инструментов. Перед переходом к финалу- Т1 1-й части в пульсации
4-я часть	С. 53-77. Ц. 62-Т1 из 1-й части у солиста - невербальное слово о линейной форме. Стенка-Разиновское-в оркестре. В ц. 70 -лейттема концерта у солиста -с т. 11 и далее. С т. 6 ц. 77-лейттема концерта в антифоне. В ц. 78 она в увеличении и - как шифр. Подход к ц. 79-лейттема у солиста. Подход к ц. 80-подголосок, кажется, рифмованный к лейттеме, у фаготов-аллюзия «Ученика чародея» П. Дюка. В ц. 81-славянизмы, потрясающая фактура. Апофеоз диковатого разгула оркестра и лейттемы
Концерт для виолончели с оркестром № 2, ор.	С. 3-39. Ц. 0- слегка тягучая Т2-речитатив солиста; но-!-включающая цитату в обращении из оперы



126, 1-я часть	«Воцек» (далее обозначено как-»лойт»). В Т1 - несколько навязчивый повтор мусоргианского лангента с низкой ступенью. В ц. 15 у низких струнных - ритмоимитация будущих «Бубликов»-признак линейной формы, далее - речитатив солиста. Ц. 25-Ш.-катарсис. Т1 у струнных с пробегами деревянных. (На подходе к ц. 26- «лойт»). Ц. 31-ощущение застывшей тональности. Вариант Т1 децимами у солиста - цитата. Арфы. С ц. 34- кода. Игра штриховыми тембрами солиста, далее - контрапункт солиста с Т1 стаккато фаготов
3-я часть	С. 69-124. Ц. 78-Т «Петушка». С т. 4 ц. 79-каденция -рефрен. В ц. 80-контрапункт, еврейский лад, интелесное звучание, но «не по-шостаковически». Далее - Т рефрена. В ц. 85-каденция -рефрен. В ц. 90-слегка навязчивый каданс-рефрен. В ц. 91-русская Ш.-тема. Чуть позже -контрапункт солиста и кларнета. Подход к ц. 96-кажется, цитирование у солиста. В ц. 99-кульминация с начальными фанфарами жизни-бессмысленный карнавал жизни. Ц. 100-Бублики в кульминации. В ц. 106-успокоенный каданс -рефрен. В ц. 110-Т 1-й части. В ц. 112-карнавальное подражание гавайской гитаре у солиста на детективных ударах струнных пиццикато-интрига позднего стиля; черта полифонического мира-сообщение реальностей. Последний звук в концерте- солиста, крещендирующий, как в поздних квартетах
Концерт для скрипки с оркестром № 2, ор. 129, 1-я часть	С. 3-29. Ц. 0, т. 3-Т1 солиста. Граница ц. 4 и далее - Т2 солиста с мерцающими квартами. Ц. 5-как бы следующая, остиная строфа с враждебной метроритмикой. В ц. 7-экспрессивная Т1 солиста двойными нотами. В границе ц. 8 слышатся валторны. С т. 8-Т1 солиста. С течением времени проявляется то, насколько эта тема-фраза хороша. В ц. 11-очень красивый бесконечный канон-Т4. Ц. 12-Т3 валторн. Ц. 13-Т4-Т4а -канон. Ц. 15- контрапункт Т3-былины и былинного подголоска. Подход к ц. 22-кульминирование. Ц. 22- былинная Т1 оркестра с щемлящим комментарием солиста: стиль силлабики на скрипичной концертантности-поздняя черта, итоговое видоизменение невербальной словесности. В ц. 27-как побочная Т6-пионерская, потрясающая. Удачное ретро. Далее -кульминирование. В ц. 38-энергичная Т3
2-я часть	С. 30-39. С ц. 58 -каденция солиста. В ц. 60- threni солиста. С т. 7 ц. 63-аллюзия покаянного настроения и интонаций пассакальи 1-го скрипичного концерта. Ц. 64-интересные тромбоны как тембровая арка с 3-й частью. В кодовой ц. 65-засурдиненные трубы
3-я часть	С. 40-63. Ц. 67-тромбоны, Т1 разухабисто-веселая полька-переключка солиста с тромбонами (арка упрощения с Т4-канонем 1-й части). Ретро с двойным дном. Ц. 93-диссонанс, танец с новой силой. Ц. 97-апофеоз разухабистости. Здорово. Далее-

ЛИНЕАРНОСТЬ ФОРМЫ КАК САМООПИСАНИЕ

Струнный квартет № 9, оп. 117, 1-я часть	С. 2-3. В ц. 4-танчик Т2 с какой-то «обречённостью»; усталый повтор привычных мотивов, вернее даже-слушание этих мотивов, приходящих извне. С. 2-3. Т. 7-Т3 усталой нежности у первой скрипки. С т. 10-зарождение Т4 у виолончели
2-я часть (описание дублировано по тематической необходимости)	С. 10-12. В ц. 24- репризный повтор монолога у первой скрипки, а в конце цифры -подготовка Т из 3-й части в характерно застывшей временной быстротенеторопливости. Философия языка: осознанная линейарность формы, неосознанное отыгрывание футуроциатат. Первые две части квартета, судя по их небольшим размерам и медитативности-пролог к следующим трём
4-я часть	С. 25-27. В ц. 55-вроде бы реприза Т1 из 3-й части. Признак осознания линейарной формы
Струнный квартет № 13, оп. 138 (описание дублировано по тематической необходимости)	С. 174-198. Т. 2 ц. 24- экспрессивная фраза альты арко Т3. Быстрая пассакалья. Ц. 21-Т1 пассакальи. Ц. 22-вар. 1 с Т2 у второй скрипки. Ц. 23-вар. 2, где Т2 гетерофонизируется, расщепляется на подголоски между скрипками. Ц. 24-вар. 3 с Т1 без повторённых звуков у виолончели, Т2 в гетерофонии скрипок и Т3 альты, которая напоминает один из мотивов 1-й части 4-й симфонии – «угрожающий» катабазис. Ц. 25- пассакальный бас уходит, у виолончели -Т2, к ней гетерофония альты и второй скрипки, первая подзвучивает сверху. Ц. 26-27 -Т3 виолончели, бурдон альты, Т2 второй скрипки. Инфернальный походный марш весёлой жути. Ц. 28-Т2 второй скрипки, бурдон в басах. С т. 3 ц. 29- вар. 4. Т1 без репетиций у виолончели, гетерофон Т2 у средних, первая скрипка-отточивает фактуру. Ц. 31-напевная гетерофония переключает вариации. с3а 2 т. перед ц. 32-как бы вар. 5 с вариантом Т1. У первой скрипки, Т2 у альты, бас-древком смычка по деке. Ц. 34-свободная вар. 6; призрак Т1 виолончели, Т2 в гетерофонии скрипок, и призрак былины призрак -напоминание как бы о ц. 8 -экспрессивно, двойными нотами, лично-трагично-у альты. Ц. 36-свободная вар. 7: Т2 виолончели, призрак Т1 у альты, былинная Т у второй скрипки, с ней первая скрипка-в гетерофонии. Ц. 38-предыктовая деинвенционизация; Т2 переходит в средний слой. В ц. 39-40 Т1 из виолончели передаётся наверх скрипкам, где вызывает аллюзии с финалом 2-го трио. Т2-то в альте, то во второй скрипке. В. 40 Т1 опять в басу. С ц. 41-пульсирующая кульминация, Т1 превращается в ости-натный повтор звуков. В линии виолончели-скандирующий длинный речитатив, который с т. 3 ц. 42 «прорывается» в Т3. Ц. 43-44-угасание раздела
Симфония № 15, оп. 141, 1-я часть	С. 103-153. Полифоническая форма, слегка садистски подхлестываемая метрическими акцентами. Многотемность. В ц. 7-интермедия и далее Т1 высокого дерева. Ц. 8-кажется, вариант Т1а скрипок. Граница ц. 9-Т4-воронка трубы под тромбоны и тубу, к ней в эллипсис-



	<p>антифон - с т. 4 ц. 9-вариант Т1 в спрямлении высокого дерева. В ц. 10 этот эллипсис-антифон повторяется со струнными. С ц. 15-эпизод; комментатор говорит о начале разработки. Т4а-фанфары трубы. Многотемность. Труба в мистическом «моробе» подголосков ударных-ксилофона, том-томов, t-го, колокольчиков. В ц. 17- у флейты пикколо Т2 в частичном странном обращении. Граница ц. 18-продолжение Т1-как бы сегмент живёт своей жизнью-у ксилофона. С т. 4-у фагота продолжение Т1а. Кларнеты и флейты пикколо «подписывают» подголосками Т1 в обращении. Граница ц. 23 и далее - инвенция струнных с Т1 скрипок и вариантом Т7 низких струнных. Подход к ц. 24 и далее -Т2 низких струнных. Ц. 25-комментатор говорит о 2-м разделе разработки. Вариант Т2 духовых в линейном схождении с россиниевской пульсацией кокетливыми шестнадцатыми, как в Т7. Подход к ц. 26-Т5-Телль у меди, с ц. 26-Т1 у скрипки соло-нежной, хрупко-призрачной. В линейном схождении с т. 7 ц. 26 с Т2 в свободном обращении. В ц. 35 предыкт к репризе-контрапункт катабазис-пробегов скрипки и остинатного баса контрабасов. С ц. 36-реприза. Т. 1 пикколо. Комплементарный «мелкий» ритм ударных. Т1-2 в линейном схождении у скрипки соло. Кода. Ц. 48- Т7-1 фугато в триолях восьмыми у гобоев; повторяется идея разработочного фугато с ц. 27-ср. С предыктовым фугато1-й части 4-й симфонии. Комплементарное поддрабливание ударных и Т1-1а ксилофона в контрапункте. Граница ц. 50- вариант Т2 в гетерофонном остинато труб-нагловатом, кстати, в контрапункте с россиниевской Т7 струнных (2-й сегмент). Ц. 51- кодовый антифон Т5 кларнетов и фаготов - Т1а в остинатном заикании струнных- и Т1 высокого дерева</p>
4-я часть	С. 193-231. Ц. 130- тема скрипок другая, не басовая и не Т4. Сходство с полихронными фугато 1-й части в полихронном контрапункте

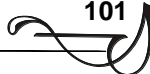
ЛИНЕЙНОЕ СХОЖДЕНИЕ ТЕМ

Струнный квартет № 14, ор. 142, 1-я часть	С. 199-218. Ц. 25-26 - Т2 и Т1 у виолончели в линейном схождении
Симфония № 15, ор. 141, 1-я часть	С. 103-153. В ц. 1-Т1 в линейном схождении – которого давно не было!- с Т1а, бахическим хореизмом. Ц. 25-вариант Т2 духовых в линейном схождении с россиниевской пульсацией кокетливыми шестнадцатыми, как в Т7. Подход к ц. 26-Т5-Телль у меди, с ц. 26-Т1 у скрипки соло-нежной, хрупко-призрачной, в линейном схождении с т. 7 ц. 26 с Т2 в свободном обращении. С ц. 36-реприза. Т. 1 пикколо. Комплементарный ритм ударных. Т1-2 в линейном схождении у скрипки соло
4-я часть	С. 193-231. Ц. 111 -Т1. Ц. 112 - Т1. Ц. 113- главная партия, Т2 - аллегretto струнных, красивая, с вплетением в линейном схождении Т1 с т. 3. Ц. 126-вар. 1 пассакалья. Мелодия-кларнета с линейным схождением с Т1

Таблица 22

МАГИЧЕСКИЙ ЧЕТЫРЁХТАКТ

Струнный квартет № 9, ор. 117, 1-я часть	С. 2-3. Ц. 3-Т1, за 2 т. перед ц. 4 и т. 4 ц. 4- Ш.-аккордика. В границе ц. 4 у первой скрипки мелькает игривый Ш.– «мотивчик» в меланхолической манере. С т. 10-зарождение Т4 у виолончели. С. 5-7, за 4 т. перед ц. 14-В. -Лобос
2-я часть	С. 10-12. Ц. 16, Т. 4-церковный лад
Струнный квартет № 10, ор. 118, 1-я часть	С. 55-63. ц. 8, с т. 4-еврейские ходы первой скрипки
3-я часть	С. 79-82. За 4 такта перед ц. 43-контрапункт и Ш.-горизонталь первой скрипки. За 4 т. перед ц. 50-хорал, нежный, с нотками церковного лада, Ш.-аккордики, увеличенного трезвучия
4-я часть	С. 83-103 За 4 такта перед ц. 68- «подначка». Ц. 76. С т. 4-Т, затем опять речитатив
Струнный квартет № 11, ор. 122. I. (Вступление)	С. 104-106. Т. 3 ц. 3, т. 4 ц. 4-странность звучания
II. (Скерцо)	С. 107-113. Ц. 8- вар. 1, Т2 у альты в контрапункте-эллипсисе с Т3 первой скрипки
IV. (Этюд)	С. 115-119. За 4 т. перед ц. 28 и далее - тема мелкими звуками переходит к виолончели, хорал -у остальных верхних струнных
V. (Юмореска)	С. 120-121 в т. 4 ц. 31-странный диссонанс
Струнный квартет № 12, ор. 133, 1-я часть	С. 130-138. Т. 4 ц. 2-Т2 альты. За 4 т. перед ц. 7-неплохой выразительный эллипсис виолончели. В ц. 7-умиротворение. Т. 4 ц. 52-шнитковизмы, далее -концертантность
Струнный квартет № 14, ор. 142, 1-я часть	С. 199-218. Т. 4 ц. 2- Ш.-аккордика
2-я часть	С. 219-226. С т. 4 ц. 47- Ш.-горизонталь первой скрипки
Струнный квартет № 15, ор. 141, 1-я часть	С. 241-247. Т. 4 ц. 2-церковность. С. 241-247. С т. 3



15, op. 144. I. (Элегия)	ц. 3-В. -Лобос-звучание, а с т. 4-католицизмы. С. 241-247. С т. 4 ц. 13- Ш.-повтор
V. (Траурный марш)	С. 263-265. В ц. 60-скорбная экспрессия, в т. 4-5-скорбное просветление
Симфония № 14, op. 135. I. De profundis	С. 3-6 За 4 т. перед ц. 6- Ш.-речитатив. С т. 4 ц. 6-трёхпластовая кульминация; интересно звучит-и полифонично
III. Лорелея	С. 16-40. Ц. 47, после колокола в т. 4- Малер, затем-замедление времени
IV. Самоубийца	С. 41-49. Т. 3-4 ц59: в сопрано мотив из Лорелеи-см., например, с ц. 40, за 4 т. перед ц. 48
V. Начеку	С. 50-60. Т. 4 ц. 67- Ш.-аккордика
VIII. Ответ запорожских казаков константинопольскому султану	С. 77-88. Ц. 109, т. 4- Ш.-диссонансы. Аллюзия резкости 2-й части 13-й симфонии, только злее
Симфония № 15, op. 141, 1-я часть	С. 103-153. Граница ц. 9-Т4-воронка трубы под тромбоны и тубу, к ней в эллипсис-антифон -с т. 4
2-я часть	С. 154-173. Т. 4 ц. 57- Ш.-ход в басу. С. 154-173. Т. 4 ц. 70- Ш.-аккордика
Соната для скрипки и фортепиано, op. 134, 1-я часть	С. 3-17. Т. 4 ц. 0- Ш.-горизонталь. Т. 4 ц. 9- Ш.-звучание и хиндемитизмы. С т. 4 ц. 12-фольклорная гетерофония. С т. 4 ц. 23 - материал ц. 19, кажется
2-я часть	С. 18-39 В ц. 28 -Т1, с т. 4-славянизмы. С т. 4 ц. 39, в ц. 40 - причудливые гармонии. С т. 4 ц. 51-шнитковизмы
3-я часть	С. 40-60. Ц. 63-вар. 3. С т. 4 - удивительные модализмы как 16-го века и хиндемитизмы (связь с 16-м веком через Хиндемита). Т. 4 ц. 80-еврейский лад
Соната для альты и фортепиано, op. 147, 1-я часть	С. 3-19. Но в т. 4-5 Ц. 2-двойной контрапункт -перевёртыш одного такта-другим; контрапункт уменьшенной децимы. Граница ц. 4-страннейший ход фортепиано. Т. 4 ц. 4- цитата из концерта (квартовые трели), а ранее-из 1-й части 4-й симфонии. В ц. 6-церковность, с т. 4 ц. 6-странная церковность. С т. 4 ц. 19-макабр суль понтичелло репетиций альты. С т. 4 34-цитата из «Юмора»-2-й части 13-й симфонии
2-я часть	С. 19-36. В т. 4 ц. 53-еврейский лад, аллюзия «Юмора» и, может быть, финала 4-го квартета
3-я часть	С. 36-48. Т. 4 ц. 68- Ш.-звучание. За 4 т. перед ц. 76 - Ш.-звучание, контрапункт, обнажение мысли-эпизода. С т. 4 ц. 76-виолончельность тембра альты
Концерт для виолончели с оркестром № 1, op. 107, 1-я часть	С. 9-34. В ц. 6, с т. 4, в ц. 7 с т. 4 в оркестровых антифонах- Ш.-диссонансы. С ц. 20-у солиста - скороговорка-напоминает неначавшуюся фугу. На неё с т. 4 ц. 21-у гобоев и кларнетов-эллипсис с дублировками!-поздняя фактура
2-я часть	С. 35-50. С т. 4 2. 40- Ш.-низкие ступени. Т. 4 ц41-шнитковизмы. Ц. 42-аккомпанированная разномелодика солиста и кларнета, с т. 4 ц. 42 и далее - Ш.-низкие ступени. Т. 4-5 ц. 46- Ш.-низкие ступени. В ц. 57-Т2 флажолетами у солиста, с т. 4-полимелодика

Концерт для виолончели с оркестром № 2, ор. 126, 1-я часть	С. 3-39. С т. 4 ц. 1- «лойт» у солиста. Т4 ц. 17- Ш.-диссонансы у солиста двойными нотами
3-я часть	С. 69-124. С т. 4 ц. 79-каденция -рефрен. В т. 4 ц. 87-аллюзия 2-й части 4-й симфонии
Концерт для скрипки с оркестром № 2, ор. 129, 1-я часть	С. 3-29 Т. 4 ц. 0-поздний контрапункт, Ш.-горизонталь. Т. 4 ц. 5-шнитковизмы
2-я часть	С. 30-39. Т. 4 ц. 55-диссонанс
3-я часть	С. 40-63. Т. 4 ц. 75-некий приём

Таблица 23

МАКАБР

Струнный квартет № 10, ор. 118, 4-я часть	Музыка с «макабрическими» вкраплениями. Подробности - в таблицах, в частности, в таблице «Интертекст»
Симфония № 14, ор. 135. I. De profundis	С. 3-6. За 5 т. до конца части - глиссандо смерти у низких струнных; безобразие разверзающейся щели; мотивная символика
II. Малагенья	С. 7-15. Сюжетное колено-первый выход смерти. Ц. 4- средний раздел, вальс смерти. Ц. 15-16 - глиссандо смерти скрипки соло. Ц. 17-ритурнель; секс смерти в словах-словесное воплощения шостаковической формулы насилия; самописание музыки словами поэтов. Бессилие превозмочь смерть. Невозможность титанизма
III. Лорелея	С. 16-40. Сюжетное колено-желанная смерть предпочтительнее постылой жизни без любимого. Кульминация 1-го раздела симфонии. С. 16-40. Ц. 42-рядовые мотивы челюсть-смерть как мечта
V. Начеку	С. 50-60. Ц. 70-кокотство смерти-женщины. В ц. 77-объективация-раздвоение образа смерти
VI. Мадам, посмотрите!	С. 61-64. Сюжетное колено-продолжение предыдущего кабаре. Связка-механизация. С. 61-64. Последние т. кодовой ц. 86- бас перекидывается в следующую часть. Заканчивается 2-й раздел симфонии - кафешантан смерти
VII. В тюрьме Санте	В тюрьме Санте. Аполлинер-Кудинов. Сюжетное колено-узник жизни, лучше которой-смерть. Мотивация наличия смерти
VIII. Ответ запорожских казаков константинопольскому султану	С. 77-88. Сюжетное колено-возвращение тирану смерть, которую он посеял, в виде проклятия. Интересная, но страшная музыка
X. Смерть поэта	С. 93-96. Сюжетное колено-смерть поэта как средоточия жизни есть тихая трагедия. Бог-только здесь на земле. В ц. 133-глиссандо смерти у низких струнных
XI. Заключение	С. 97-100. Сюжетное колено - смерть как колесо-бесконечна. Много ударных
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 1-я часть	С. 3-17. С т. 7 ц. 9-макабр
Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 1-я часть	С. 3-19. С т. 4 ц. 19-макабр суль понтичелло репетиций альты
Концерт для виолончели с оркестром № 2, ор. 126, 1-я часть	С. 3-39. Подход к ц. 17-ритморазбег у солиста, как из двойной формы-антракта оперы «Нос» макабр деревянных

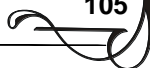
Таблица 24

МЕТАМОРФОЗЫ, ВАРИАНТНЫЕ Ш.–ВАРИАЦИИ

(описания дублированы по тематической необходимости)

Струнный квартет	С. 107-113. Ц. 7-танцевально-приговорочная фольк-
-------------------------	---

<p>№ 11, ор. 122. II. (Скерцо)</p>	<p>лорно-застывшая Т2 первой скрипки. Эта Т породит вариационную форму с признаком-призраком фугато. Середина ц. 10 (т. 6)- Т2 у второй скрипки. Складывается что-то вроде рондо. У виолончели мелькает элемент глissандо. Здесь этот элемент -сонорная изюминка. Философия полифонии: метаморфическая конструкция фугато - вариации-рондо. Ц. 11- вар. 4 или эпизод на Т3. Подход к ц. 12 и начало цифры - имитация на Т3 и как бы вар. 5 с Т3 в основе. Ц. 13-кажется, симфонизированное продолжение вар. 5; с середины цифры подходы к Т2. Ц. 14-вар. 6 на Т2 с ударчиками пиццикато низких струнных. В ц. 15-17 вар. 6 как бы продолжается с мельканием глissандо по голосам. Ц. 18-кода</p>
<p>VI. (Элегия)</p>	<p>С. 122-124. Квазипассакальность. Рефлексия музыки которая «преуменьшает» себя. Ц. 33-как бы потенциальная тема в басах В ц. 34- вар. 1: речитатив второй скрипки, очертаниями напоминающий начальный речитатив квартета. В ц. 36- вар. 2. Ш.-горизонталь (Денисов- «одноголосная» музыка Шостаковича). В ц. 37- намёк на вар. 3; некоторый оттенок стиливых повторов-перепевов. Тихая кульминация. Далее в ц. 38-монолог - речитатив первой скрипки. Ц. 39- вар. 4, предыкт к репризе. В ц. 40 - вар. 5, кажется, реприза. с 3-го такта-красиво, Ш.-аккордика и Ш.-горизонталь. В ц. 41-обостряется намёк на тему-ряд. С т. 3 ц. 42-пустота звучания</p>
<p>Струнный квартет № 14, ор. 142, 2-я часть</p>	<p>С. 219-226. Малеровская часть. Вариационность. Ц. 43- Т первой скрипки с чертами мелодизированного ряда. Ц. 47-вар. 1, Т у виолончели, бахизмы-подголоски первой скрипки. В ц. 51-остроэкспрессивный монолог первой скрипки. Ц. 51- вариация на вар. 1 с темой баховских подголосков</p>
<p>3-я часть</p>	<p>С. 227-240. Граница ц. 65-как вариация; выразительная Т4 у виолончели. Ц. 71-мини-вар. 1: пуант-фактура триолями восьмых. Ц. 72: мини-вар. 2; пуант -фактура шестнадцатыми</p>
<p>Симфония № 14, ор. 135. V. Начеку</p>	<p>За 4 т. перед ц. 70- Ш.-марш-тираты-катабазисы. Комментаратор указывает в басах аналогию с ц. 10- «пассакалья». Вариационность</p>
<p>Симфония № 15, ор. 141, 1-я часть</p>	<p>С. 103-153. Ц. 1-вар. На сопрано остинато флейты -с аккордами струнных</p>
<p>Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 2-я часть</p>	<p>С. 18-39. Ц. 33- вариация Т1</p>
<p>3-я часть</p>	<p>Полифонизированные Ш.-вариации с романтическими аллюзиями. Ц. 65-вар. На Т2; вариации оказываются неоднотемными! Полиморфные вариации</p>
<p>Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 1-я часть</p>	<p>С. 3-19. В ц. 7-у альты-Т1-рефрен -пиццикато, у фортепиано -парадоксальный «бас на вариацию». В ц. 14-вариация с ритмически прогрессирующим учащением ритмической пульсации-шестнадцатыми. Ритмическое нагнетание кульминации. Ц. 17-репетиционная вариация шестнадцатыми на некую тему</p>
<p>3-я часть</p>	<p>С. 36-48. Ц. 74-грозность; бас на вариации, как в ц. 7</p>
<p>Концерт для вио-</p>	<p>С. 35-50. Парапассакальная строфическая форма; са-</p>



лончели с оркестром № 1, ор. 107, 2-я часть	рабандность. Ещё-признак барочной концертантности
Концерт для скрипки с оркестром № 2, ор. 129, 2-я часть	С. 30-39. Ш.-вариационность. Ц. 48- Ш.-горизонталь, Т1 солиста, парапассакальные басы, начало не сначала

МИСТИКА ПОЗДНЕГО СТИЛЯ

Струнный квартет № 10, ор. 118, 3-я часть	С. 79-82, Ц. 45-вар. 4, холодная дворцовость, Ш.-мистика
4-я часть	С. 83-103 В ц. 61-мистическое жутковатое пиццикато, контрапункт. С т. 11-потрясающе звучит
Струнный квартет № 14, ор. 142, 1-я часть	С. 199-218. Ц. 19-эллипсис, мистический морок. Граница ц. 55-Т2 виолончели, мистическое тикание часов по фактур
Струнный квартет № 15, ор. 144. III. (Интермеццо)	С. 255-257. С т. 7 ц. 45, в коде части -мистические шифровые зовы. Финал – эльфная полусказочная мистика
Симфония № 15, ор. 141, 1-я часть	С. 103-153. С ц. 15-эпизод; начало разработки. Т4а - фанфары трубы. Многотемность. Труба в мистическом мороке подголосков ударных-ксилофона, том-томов, t-го, колокольчиков
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 3-я часть	С. 40-60. В последних тактах последней ц. 82-тремоло мистики небытия
Концерт для виолончели с оркестром № 1, ор. 107, 2-я часть	С. 35-50. В ц. 54-энергия выживания, мистика, кульминирование, катарсис
Концерт для виолончели с оркестром № 2, ор. 126, 3-я часть	С. 69-124. Т. 6 ц. 76-речь солиста. Мистика

Таблица 26

МОНОЛОГ

(описания дублированы по тематической необходимости)

Струнный квартет № 9, ор. 117, 2-я часть	С. 10-12. В ц. 18-монолог первой скрипки. Некая слабоопределяемая необычность во времяизмерении. В ц. 24- репризный повтор монолога у первой скрипки, а в конце цифры -подготовка Т из 3-й части в характерно застывшей временной быстроте-неторопливости. Философия языка: осознанная линейность формы, неосознанное отыгрывание футуроцитат. Первые две части квартета, судя по их меньшим размерам и медитативности-пролог к следующим трём
5-я часть	С. 28-54. Ц. 74- монологическая тема в аранжировке гопака у первой скрипки и альтя. Как цитата 2-го трио. В ц. 89-речитатив виолончели на аккордике тремоло, (затем-пиццикато струнных, как из 4-й части)
Струнный квартет № 10, ор. 118, 1-я часть	С. 55-63. Ц. 6-ТЗ-ритмизованный речитатив первой скрипки с контрастом ритмической мерности, которая как бы торопит широкоинтервальные ходы в мелодии
3-я часть	С. 79-82, ц. 43, С т. 3-В. -Лобос-оттенек. Монолог подражания речи первой скрипки; в этой вариации скрипка говорит, тогда как в предыдущей -пела
4-я часть	С. 83-103 В ц. 76-спад, речитатив. Ц. 76. С т. 4-Т, затем опять речитатив. Ц. 84-контрапункт речитатива-знака 1-й части у первой скрипки - и Т-рефрена второй скрипки

Струнный квартет № 11, ор. 122.	С. 104-106. Ц. 0-Т1, речитатив тональных двоений у первой скрипки. Намёк на тему-ряд. Соло с эффектом скрытой гармонизации
I. (Вступление)	
III. (Речитатив)	Речитатив, на с. 114, в ц. 19-23
VI. (Элегия)	С. 122-124. В ц. 34- вар. 1. речитатив второй скрипки, очертаниями напоминающий начальный речитатив квартета. Далее в ц. 38-монолог -речитатив первой скрипки
VII. (Заключение)	С. 125-129. В ц. 45-монолог -речитатив виолончели, как бы вторящий ритмически предыдущему застылому напеву; философия образа - душа с телом расставалась. В ц. 48-монолог виолончели-как из первой части на ударчиках пиццикато струнных. В середине ц. 51, в ц. 52-мотив-речитатив-намёк на ряд у первой скрипки, впоследствии- с контрапунктом Т2 струнных. Речитатив уходит в верхний регистр и оборачивается длительным звуком в ц. 53
Струнный квартет № 12, ор. 133, 1-я часть	С. 130-138. В ц. 13-связка-речитатив альты в контрапункте-эллипсисе на вариант Т1 виолончели
2-я часть	С. 139-173. С ц. 45- «часть в части», речитатив виолончели, может быть встречавшийся ранее, а может быть-клише речитатива. Ц. 49-клише ретро-монолога первой скрипки. Форма здесь немного ослабляется за счёт клише. Ц. 59-хорал, далее -клише-речитатив
Струнный квартет № 13, ор. 138	С. 174-198. Т. 4 ц. 4- Ш.-аккордика и Ш.-горизонталь. В басу в это время- бурдон позднего Шостаковича, переходящий в монолог. С ц. 5-красивый речитатив первой скрипки с подголоском второй скрипки. За 3 т. перед ц. 7-Ш. -звучание, шнитковизмы, одинокая каденция первой скрипки. Ц. 13-поздний монолог. С ц. 41 – пульсирующая кульминация, Т1 превращается в остинатный повтор звуков. В линии виолончели-скандирующий длинный речитатив, который с т. 3 ц. 42 как бы прорывается в Т3. Ц. 43-44-угасание раздела. Ц. 45-возвращение к темпу и состоянию начала. Как бы канон на речитатив, очень здорово звучит. Подход к ц. 46-трели пуант. Какая-то очень отдалённая аллюзия начала «Ромео и Джульетты» Чайковского. Ц. 60-61 -кода; Т из ц. 0. Речитатив-ряд
Струнный квартет № 14, ор. 142, 1-я часть	С. 199-218. Ц. 32-речитатив-чакона альты (бахизм). Граница ц. 36-речитатив первой скрипки
2-я часть	С. 219-226. Граница ц. 46-монолог-антифон
Струнный квартет № 15, ор. 144.	С. 241-247. С т. 8-Т1 в соло-монологе первой скрипки
I. (Элегия)	
Симфония № 14, ор. 135.	С. 3-6. За 4 т. перед ц. 6- Ш.-речитатив
I. De profundis	
III. Лорелея	С. 16-40. Ц. 38-речитатив альты, переход к репризе. В ц. 40-речитатив альты. Т. 6 ц. 50, кода части-киноэффект. Далее в конце части- соло виолончели -подготовка темы 4-й части
VI. Мадам, посмотрите!	С. 61-64. Ц. 81-шарж-речитатив баса

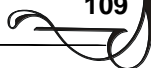
VII. В тюрьме Санте	С. 65-75. Ц. 97-следующая строфа-изменившийся голос-аффект узника в настоящем-аналог соло фагота 1-й части 7-й симфонии
Симфония № 15, ор. 141, 1-я часть	С. 154-173. В ц. 53-Т2, контрабасовый по окраске речитатив виолончели. Ц. 69 -вариант Т2 в речитативе улетания скрипки
Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 1-я часть	С. 3-19. В ц. 25-кульминационный речитатив альты, переходящий в каденцию с антифоном эго-алтер эго, Ш.-звучанием, шифрами. Ц. 73- «молитва» солиста
Концерт для виолончели с оркестром № 2, ор. 126, 3-я часть	С. 69-124. Т. 6 ц. 76-речь солиста. Мистика. Подход к ц. 3-говорящая мелодия солиста. В ц. 15 у низких струнных – ритмоимитация будущих «Бубликов». Признак линейной формы, далее -речитатив солиста
Концерт для скрипки с оркестром № 2, ор. 129, 2-я часть	С. 30-39. В ц. 49-на Т1 солиста -красивый подголосок-речитатив флейты

Таблица 27

НА ПУТИ ПОЗДНЕГО СТИЛЯ

(описания дублированы по тематической необходимости)

Струнный квартет № 9, ор. 117, 1-я часть	С. 1, ц. 0, Т. 8. Временное распределение силовых точек сдвига аккордики становится иным-и от этого становится иным весь стиль. Изменение стиля по личному ощущению судьбы. С. 4-5, ц. 5-контрапункт, да какой! Т4 виолончели, Т2 у скрипок, Т3 у альты. Возвращается много-темность раннего периода, но на поздней вертикали. Здесь очень сложная картина синтеза стилей Шостаковича из нескольких времён сразу. Полифонический период по слову В. Задерацкого - с постоянными полифоническими расширениями и дополнениями основной мысли
3-я часть	С. 13-24. В ц. 34-Т3 у виолончели. Здесь интересное качество полифонии: неимпровизационность подчёркнута метроритмическим подстёгиванием. Антипод всему тому, что было. Вся глубина теперь-в вертикальном сочетании подголосков. Смена вектора прозрения: не из профундо, как в раннее время, а резко вглубь
Струнный квартет № 10, ор. 118, 1-я часть	С. 55-63. Итак, индивидуальная полифоническая поэтика Шостаковича сама начинается в позднем периоде видоизменяться. Если в средний период от раннего она менялась в сторону линейной метризации времени, то сейчас, от среднего периода к позднему - в сторону неких напластований, смятой в гармошку фактуры. За 5 тактов перед ц. 4-некая аллюзия с финалом 2-го трио. Семантика (пустоты), но не-невербальное слово! То есть того, в каком метроритме в единице высказывания вступают или меняются голоса. В ц. 9-Т1 эллипсис. Смена соотношения элементов поэтики
2-я часть	С. 64-78 С ц. 19, с т. 3-взмывание вверх-»подначка», жуткий сонорный штрих. Смешанные признаки стиля. Музыка огромной силы и жуткого образа.
4-я часть	С. 83-103. В ц. 65-философия поздней полифонии. Гетерофония и контрапункт с бурдоном. В ц. 70-повторы, имитация заезженной пластинки. В середине цифры - приговорка. Музыка по-прежнему, но и по-иному говорит, бормочет, выкрикивает. В ц. 71-сегмент Т, у вио-



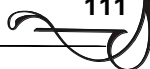
	лончели-русская приговорка, как из фугато первой части 4-й симфонии. Ц. 77-трагический морок, напев некоего, кажется, слова. с. 83-103 В ц. 77-Т, диссонантный контрапункт. Нарочитая диссонантность как черта поздних некоторых контрапунктов, но с сохранением консонантного послеслышания
Струнный квартет № 11, оп. 122. VII. (Заключение)	С. 125-129. Ц. 50- былинная пустотность. Позднешостаковический «уход»
Струнный квартет № 13, оп. 138	С. 174-198. В ц. 8-контрапункт экспрессивной былины виолончели и гетерофонии остальных струнных. <i>Контрапункт времени и настроения. У позднего Шостаковича, как мы замечали в главе 5, контрапункт настроений производит вертикальный столб и статику, у среднего-имитационность и динамику.</i> Ц. 10-следующая, вторая большая строфа квартета. Позднеполифонические бурдоны струнных. У первой скрипки - точечная мелодия, кажется, аллюзия из среднего раздела средней части 3-го квартета. Ц. 13-поздний монолог. Ц. 15-диссонанс, странная гармония, контрапункт позднего Ш.-звучания
Струнный квартет № 14, оп. 142, 1-я часть	Эмоция отстранения. Некое ретро с бахизмами, малеризмами. С. 199-218. Ц. 3- Ш.-горизонталь первой скрипки, инвенционность, как в ранний период. Подход к ц. 5-глиссандирование. С т. 3 ц. 5-контрастный взбрык инвенции-эллипсиса, как и в опере «Нос»
3-я часть	С. 227-240. Ц. 63- полифоническое кредо позднего Шостаковича; кажется, контрапункт Т1 в гетерофонии струнных и Т2 у первой скрипки. Ц. 76-78-смешанные переменные размеры речевого, вероятно, происхождения. Язык говорящей эмоции и говорящего прозрения; подтекстованная смыслом эмоция; уникальная драматургическая самодостаточность. У позднего Шостаковича это ритуализировано
Струнный квартет № 15, оп. 144. IV. (Ноктюрн)	С. 158-262. Фактурно-самая интересная часть цикла; какой-то прорыв в несостоявшееся будущее. Фактура-разнотемность с дублировками. Метаморфизм Малера
Симфония № 14, оп. 135. I. De profundis	С. 3-6. Ц. 2-шифр мелодии вокала, недосказанное DSCH. Контрапункт - поздний - вокала и оркестра в ц. 2, 3
II. Малагенья	С. 7-15. Ц. 10-вокал, в допевание к нему-Т1а, бахизм. Философия полиморфности, но на регулярной метроритмике. Не парадокс, а перечёркивание. Т1а двуслойна: бахизм у скрипок и квартетный рядовой секвенционный анабазис альтов и низких струнных. Позднеполифоническое проявление
III. Лорелея	С. 16-40. Ц. 23-потрясающий контрапункт пластов-сопрано, альт-мотетус, скрипки-триплум, низкие струнные-тенор! Аналогии Л. Акопяна с оперой Нос подтверждаются импровизационной полифонической техникой
V. Начеку	С. 50-60. Т. 6 ц. 75-аккордика прозрения-давно её не было! Кульминация
VII. В тюрьме Санте	Механическая полифонизация. С. 65-75. Т. 2 ц. 91-тема кварт басов из ц. 10-линейная форма, пассакальность!

	Т фугато контрабасов. Ц. 92-Т фугато виолончелей. Ц. 93-Т фугато альтов. Ц. 94-Т фугато 1-х скрипок дивизи. Ц. 9-Т фугато 2-х скрипок дивизи. Отдельно выписана строка леньо с т. 3 ц. 93.
Симфония № 15, ор. 141, 1-я часть	С. 103-153. Ц. 29- «Тема» в квинтолях четвертой у низких струнных. Подход к ц. 30-Т2 труб. «Втаптывающее» остинато. Подход к ц. 31-тутти с героикой Т1. Всплеск патетики среднего периода
2-я часть	С. 154-173. Ц. 52-Т1, искажённый Ш.-хорал, далее -с т. 6 -с Ш.-диссонансами среднего периода
4-я часть	Арка-импровизация на 2-ю часть-а более на образы прошедшей жизни
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 1-я часть	С. 3-17. Ц. 1-контрапункт статики
Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 1-я часть	С. 3-19. С т. 5-контрапункт альты и фортепиано; поздняя странность созвучий
Концерт для виолончели с оркестром № 1, ор. 107, 1-я часть	С. 9-34. С ц. 20-у солиста -сороговорка-напоминает неначавшуюся фугу. На неё с т. 4 ц. 21-у гобоев и кларнетов-эллипсис с дублировками!-поздняя фактура
4-я часть	С. 53-77. В ц. 75-потрясающие новые фактурные басы-пуант по лестнице струнных -поздние изыски разнообразия
Концерт для виолончели с оркестром № 2, ор. 126, 1-я часть	С. 3-39. Ц. 9-клише криков, далее у солиста -оппозиция позднего ретро. С. 3-39. Ц. 26-каденция солиста в позднем стиле под удары cassa
3-я часть	С. 69-124. Ц. 66-у валторн -шекспировская-стиля позднего оформления Шостаковичем фильмов 60-х годов-кинотеатрализация. В ц. 112-карнавальное подражание гавайской гитаре у солиста на детективных ударах струнных пиццикато-интрига позднего стиля; черта полифонического мира-сообщение реальностей. Последний звук в концерте- солиста, крещендирующий, как в поздних квартетах
Концерт для скрипки с оркестром № 2, ор. 129, 1-я часть	С. 3-29 В ц. 10-Т3, быстрая былина с Ш.Повторами-репетициями, нрзб., напоминает, кажется, заключительную партию. Ц. 15. Интересное Ш.раздвоение былины-раньше не встречалось. Ц. 22- былинная Т1 оркестра с щемящим комментарием солиста: стиль силлабики на скрипичной концертантности-поздняя черта, итоговое видеоизменение невербальной словесности. В ц. 35 в каденции-позднепечальный стиль, диссонансы, словесность
2-я часть	С. 30-39. Т. 6 ц. 61-поздний контрапункт. С т. 7 ц. 63-аллюзия покаянного настроения и интонаций пассакальи 1-го скрипичного концерта

Таблица 28

НЕВЕРБАЛЬНОЕ СЛОВО, НЕВЕРБАЛЬНАЯ РЕЧЬ

Струнный квартет № 9, ор. 117, 1-я часть	С. 1, ц. 0, т. 3- Т1В Т1 возможна даже скрытая словесная подтекстовка интимного характера. С. 2-3, В т. 11 и далее - отдалённое подобие канонически секвенционно-
---	---



	го движения как усталое невербальное слово – «ничто не ново»
Струнный квартет № 10, ор. 118, 2-я часть	С. 64-78 В ц. 40 - кодовая былинность - приговорка - приговор. Форма здесь может быть с чертами сонатности, а может быть просто разомкнутой. «Соната без репризы»
3-я часть	С. 79-82, В ц. 51-намёк на неродившуюся вар. 9. Философия творчества- печаль о нерождённых звуках
4-я часть	С. 83-103 В ц. 62-некая -фраза невербально-словесного свойств. Ц. 77-трагический морок, напев некоего слова
Струнный квартет № 11, ор. 122. V. (Юмореска)	С. 120-121. В ц. 30 -утрировано детская тема с прыжочкой второй скрипки с т. 5 неожиданно-ожиданно прирастается контрапунктом контрастного настроения первой скрипки и альты -это какой-то жёсткий, надсадный былинный, но застывший мотив. Философия формы- эмоция о невозможности движения вдаль. Драматургия отчаяния
VII. (Заключение)	С. 125-129. В ц. 45-монолог -речитатив виолончели, как бы вторящий ритмически предыдущему застылому напеву; философия образа - душа с телом расставалась. За 3 т. перед ц. 48-хорал прозрения
Струнный квартет № 14, ор. 142, 3-я часть	С. 227-240. Ц. 76-78-смешанные переменные размеры речевого, вероятно, происхождения. Язык говорящей эмоции и говорящего прозрения; подтекстованная смыслом эмоция; уникальная драматургическая самодостаточность. У позднего Шостаковича это- ритуализировано. с. 227-240. Ц. 81-секвенции нежности
Струнный квартет № 15, ор. 144. I. (Элегия)	С. 241-247. Ц. 7- некое невербальное слово
IV. (Ноктюрн)	С. 158-262. В ц. 46- обе Т: Т1-пассажи с дублировками - и Т2, нарочито искусственная, но прекрасная мелодия. Она словно хочет что-то сказать, но-не может
Симфония № 14, ор. 135. II. Малагенья	С. 7-15 Граница ц. 12-реплика-слово скрипок
Симфония № 15, ор. 141, 2-я часть	С. 154-173. Т. 7 ц. 57- Ш.-нежность
4-я часть	Арка-импровизация на 2-ю часть-а более на образы прошедшей жизни. С. 193-231. Ц. 110-Т1-судьбы меди. Т. 6 ц. 146- «Лойт» -у первых скрипок. Ц. 150-151 перестук становится всё игрушечно-сказочнее. Осознанная, «нарочно рассказанная» сказка ухода
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 2-я часть	С. 18-39 Ц. 31, с т. 6 – некое слово
Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 3-я часть	С. 36-48. В т. 6-ТЕМА, лейттема части у фортепиано
Концерт для виолончели с оркестром № 1, ор. 107, 1-я часть	С. 9-34. В ц. 14 -контрапункт Т2 кларнета и Т2а солиста-взволнованная невербальная речь с Ш.- повтором-причетом
4-я часть	С. 53-77. Ц. 62-Т1 из 1-й части у солиста -невербальное слово о линейной форме. «Стенька-Разиновское» -в оркестре

Концерт для виолончели с оркестром № 2, ор. 126, 1-я часть	С. 3-39. Подход к ц. 3-говорящая мелодия солиста
3-я часть	С. 69-124. Т. 6 ц. 76-речь солиста. Мистика
Концерт для скрипки с оркестром № 2, ор. 129, 1-я часть	С. 3-29. Ц. 22- былинная Т1 оркестра с щемящим комментарием солиста: стиль силлабики на скрипичной концертантности-поздняя черта, итоговое видоизменение невербальной словесности. 2-й скр. к. -1. В ц. 34-«Бублики» солиста, мольба-слово. Здесь Бублики-удачнее, чем во 2-м виолончельном концерте. В ц. 35 в каденции-позднепечальный стиль, диссонансы, словесность. Ц. 44-притчевость солиста
2-я часть	С. 30-39. Ц. 56-гобой, у солиста – «словесность»

Таблица 29

КАТАРСИС (ВЫБОРОЧНО)

Струнный квартет № 13, ор. 138	С. 174-198. В ц. 58-повтор материала ц. 5 и 7 в перестановке, красиво и катарсично
Концерт для виолончели с оркестром № 1, ор. 107, 2-я часть	С. 35-50. В ц. 54-энергия выживания, мистика, кульминарование, катарсис
Концерт для виолончели с оркестром № 2, ор. 126, 1-я часть	С. 3-39. Ц. 25- Ш.-катарсис

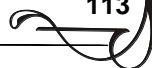


Таблица 30

**НЕВЕРБАЛЬНОЙ СЛОВЕСНОСТИ ОТГОЛОСОК
В ПОЗДНЕМ СТИЛЕ. ПОДРАЖАНИЕ РЕЧИ**
(описания дублированы по тематической необходимости)

Струнный квартет № 12, ор. 133, 2-я часть	С. 139-173. Ц. 65- конструкционная привязка, кода после коды, пост-постскрипtum. Отголосок невербальной словесности - в парасинтаксических повторах. Эллипсис Т3 альты и мотивов Т4 первой скрипки. В ц. 66 возобновляется к Т4 предваряющая трельность в антифоне
Струнный квартет № 15, ор. 144. I. (Элегия)	С. 241-247. С т. 4 ц. 13- Ш.-повтор
Симфония № 14, ор. 135. III. Лорелея	С. 16-40. Ц. 20-пассакальный бас и судорожные реплики сопрано: «К белокурой колдунье из прирейнского края шли мужчины толпой, от любви умирая. И велел её вызвать епископ на суд, всё в душе ей прощая за её красоту». В сопрано – звуковык намёки на анаграмму Шостаковича; подражание собственной речи с повторами, автопортрет речи. Судорожность реплик баса; философия музыки – «нехватка времени»
VII. В тюрьме Санте	С. 65-75. Ц. 100-повтор слов ц. 99-странный повтор. Подход к ц. 101 - кульминация
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 2-я часть	С. 18-39. Т. 11- Ш.-повтор
Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 1-я часть	С. 3-19. Т. 10 - Ш.-повтор. Ц. 71- Ш.-повтор. Подход к ц. 73- Ш.-повтор.
Концерт для виолончели с оркестром № 1, ор. 107, 1-я часть	С. 9-34. В ц. 14 - контрапункт Т2 кларнета и Т2а солиста-взволнованная невербальная речь с Ш.- повтором-причетом
Концерт для скрипки с оркестром № 2, ор. 129, 2-я часть	С. 30-39. Граница ц. 64- Ш.-повтор

**ПЕРЕМЕННЫЙ РАЗМЕР КАК
АЛЬТЕРНАТИВА ВЫСОТНОЙ МЕТРИКЕ**

Струнный квартет № 12, ор. 133, 2-я часть	С. 139-173. С ц. 37- Т1 на пять четвертей; кода-вторая разработка, второй эпизод
Струнный квартет № 14, ор. 142, 3-я часть	С. 227-240. Ц. 76-78-смешанные переменные размеры речевого, вероятно, происхождения
Симфония № 15, ор. 141, 4-я часть	С. 193-231. Граница ц. 141 -поздняя метрика. Контрапункт фагота и виолончели
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 1-я часть	С. 3-17. В ц. 3-перемена метра на 5-4
Концерт для виолончели с оркестром № 1, ор. 107, 2-я часть	С. 35-50. Ц. 40- переменный размер-на двудольный; Т2 русская у солиста. Гетерофония
Концерт для виолончели с оркестром № 2, ор. 126, 2-я часть	С. 40-68. Ц. 61-двудольность; контрапункт фаготов и солиста
Концерт для скрипки с оркестром № 2, ор. 129, 1-я часть	С. 3-29. Ц. 26-контрапункт с Т5- трёхдольным причетом

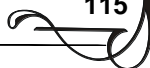
Таблица 32

ПОЛИВРЕМЕННОСТЬ

Струнный квартет № 9, ор. 117, 2-я часть	С. 10-12. В ц. 18-монолог первой скрипки. Некая слабо-определяемая необычность во времяизмерении. Ц. 22, с т. 2-контрапункт Ш.-горизонтالي первой скрипки и аккордов остальных струнных. Полифония времяизмерений
Струнный квартет № 12, ор. 133, 2-я часть	С. 139-173. В ц. 40-эффект поливременности
Симфония № 14, ор. 135. III. Лорелея	С. 16-40. Ц. 20-пассакальный бас и судорожные реплики сопрано. Судорожность реплик баса; философия музыки-нехватка времени. Т. 6 ц. 33-обострение контрапунктирования. Замедляющие колесо времени басы. Колесо времени с конечным движением. Ц. 47, после колокола в т. 4-Малер, затем-замедление времени
Симфония № 15, ор. 141, 1-я часть	С. 103-153. Ц. 27-фугато струнных на Т1 спрямлённую, как в ц. 9. Т1 спрямлённая у октав первых скрипок дивизи. Ц. 28-Т в триолях четвертей вторых скрипок и альтво-полиметрия и ритмическая полихронная обратная прогрессия (возможно здесь вспомнить 2-ю симфонию)
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 3-я часть	С. 40-60. Подход к ц. 64- хронодискурс

Таблица 33

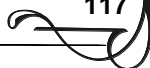
ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ-КОНСТРУКЦИИ



(описания дублированы по тематической необходимости)

Струнный квартет № 9, оп. 117, 5-я часть	С. 28-54. За 7 т. перед ц. 81-фугато-морок на Т1, Т первой скрипки. Ц. 81-Т второй скрипки. Ц. 82-Т виолончели. Т. 83-Т альты. Ц. 84-85-преобладает двухголосие в фугато. В ц. 86-Т в альте третьим голосом. Ц. 87-Т виолончели четвёртым голосом фугато
Струнный квартет № 10, оп. 118, 1-я часть	С. 55-63. Нечто вроде полифонизированного рондо
3-я часть	С. 79-82, вариации на остинатный бас околопассакально-го типа с мигрированием Т в сопрано в вар. 6. Ц. 41-Т вариаций у виолончели, сразу в гармонизации аккордов. Элегические ноты начала. Т2-В. -Лобос-аккордика. Ц. 42 - вар. 1, с красивым контрапунктирующим соло первой скрипки За 4 такта перед ц. 43-контрапункт и Ш.-горизонталь первой скрипки. Граница ц. 43 - Ш.-горизонталь, далее Ш.-аккордика. Ц. 43-вар. 2. Ц. 43, с т. 3-В. -Лобос-оттенек. Монолог подражания речи первой скрипки; в этой вариации скрипка говорит, тогда как в предыдущей -пела. За 2 такта перед ц. 44-церковный- и сразу далее Ш.-аккорд. Ц. 44-вар. 3, Ш.-горизонталь скрипки, одновременно- некое частичное отрицание Шостаковичем собственной гармонической поэтики. Контрапунктирование. Ц. 45-вар. 4, холодная дворцовость, Ш.-мистика. С т. 5 и далее -некий намёк на увеличенное трезвучие. Ц. 46-элегичность, просветление. Ц. 47-вар. 5, аффект скорбной безнадёжности. Подход к ц. 48-дворцовость. Ц. 48-вар. 6, тема мигрировала в сопрано; просветлённость. с. 79-82, Ц. 49-вар. 7, тема в низком регистре виолончели. С т. 6-мажор и просветление. Ц. 49, Т. 9- Ш.-звучание. С т. 10-былинность. За 4 т. перед ц. 50-хорал, нежный, с нотками церковного лада, Ш.-аккордики, увеличенного трезвучия. Ц. 8-кода, намёк на Т в альте и, таким образом, на начало вар. 8. Эллипсис первой скрипки. В ц. 51-намёк на неродившуюся вар. 9. Философия творчества- печаль о нерождённых звуках
Струнный квартет № 11, оп. 122. II. (Скерцо)	Скерцо. С. 107-113. Ц. 7-танцевально-приговорочная фольклорно-застывшая Т2 первой скрипки. Эта Т порождает вариационную форму с признаком-призраком фугато
VI. (Элегия)	Элегия. С. 122-124. Квазипассакальность. Рефлексия музыки которая словно преуменьшает себя. Ц. 33- потенциальная тема в басах В ц. 34- вар. 1речитатив второй скрипки, очертаниями напоминающий начальный речитатив квартета. В ц. 36- вар. 2. Ш.-горизонталь. В ц. 37-намёк на вар. 3; некоторый оттенок стилевых повторов-перепевов. Тихая кульминация. Далее в ц. 38-монолог -речитатив первой скрипки. Ц. 39- вар. 4, преддыкт к репризе. В ц. 40 - вар. 5, реприза. В ц. 41-обостряется намёк на тему-ряд. С т. 3 ц. 42-пустота звучания
Струнный квартет № 13, оп. 138	С. 174-198. Т. 2 ц. 24- экспрессивная фраза альты арко Т3. Быстрая пассакалья. Ц. 21-Т1 пассакальи. Ц. 22-вар. 1 с Т2 у второй скрипки. Ц. 23-вар. 2, где Т2 гетерофонизируется, расщепляется на подголоски между скрипками.

	<p>Ц. 24-вар. 3 с Т1 без повторённых звуков у виолончели, Т2 в гетерофонии скрипок и Т3 альты, которая напоминает один из мотивов 1-й части 4-й симфонии -угрожающий катабазис. Ц. 25- пассакальный бас уходит, у виолончели -Т2, к ней гетерофония альты и второй скрипки, первая подзвучивает сверху. с. 174-198. Ц. 26-27 -Т3 виолончели, бурдон альты, Т2 второй скрипки. Инфернальный походный марш весёлой жути. Ц. 28-Т2 второй скрипки, бурдон в басах. С т. 3 ц. 29- вар. 4. Т1 без репетиций у виолончели, гетерофон Т2 у средних, первая скрипка-отточивает фактуру. Ц. 31-напевная гетерофония переключает вариации. За 2 т. перед ц. 32- вар. 5 с вариантом Т1. У первой скрипки, Т2 у альты, бас-древком смычка по деке-голый ритм. Ц. 34-свободная вар. 6; призрак Т1 виолончели, Т2 в гетерофонии скрипок, и призрак былины призрак -напоминание как бы о ц. 8 - экспрессивно, двойными нотами, лично-трагично-у альты. Ц. 36-свободная вар. 7: Т2 виолончели, призрак Т1 у альты, былинная Т у второй скрипки, с ней перв у скрипка-в гетерофонии. Ц. 38-предыктовая деинвенционизация; Т2 переходит в средний слой. В ц. 39-40 Т1 из виолончели передаётся наверх скрипкам, где вызывает аллюзии с финалом 2-го трио. Т2-то в альте, то во второй скрипке. В. 40 Т1 опять в басу. Полифоническая работа. С ц. 41-пульсирующая кульминация, Т1 превращается в остинатный повтор звуков. В линии виолончели-скандирующий длинный речитатив, который с т. 3 ц. 42 как бы прорывается в Т3. Ц. 43-44-угасание раздела</p>
Струнный квартет № 15, ор. 144	С. 241-247. Ц. 19-сарабанда в ритме
III. (Интермеццо)	С. 255-257. Ц. 43-католическая церковность, ритм сарабанды-аллюзия первой части
Симфония № 14, ор. 135. III. Лорелея	С. 16-40. Ц. 20-пассакальный бас и судорожные реплики сопрано. В сопрано-намёки на анаграмму Шостаковича; подражание собственной речи с повторами, автопортрет речи. Судорожность реплик баса; философия музыки-нехватка времени
V. Начеку	С. 50-60. За 4 т. перед ц. 70- Ш.-марш-тираты-катабазисы. Комментатор указывает в басах аналогию с ц. 10 – пассакаля. Вариационность, Б. Бриттен, вспоминается опера «Поворот винта»
VII. В тюрьме Санте	С. 65-75. Т. 2 ц. 91-тема кварт басов из ц. 10-линейная форма, пассакальность! Т фугато контрабасов. Ц. 92-Т фугато виолончелей. Ц. 93-Т фугато альтов. Ц. 94-Т фугато 1-х скрипок дивизи. Ц. 9-Т фугато 2-х скрипок дивизи. Отдельно выписана строка леньо с т. 3 ц. 93
Симфония № 15, ор. 141, 1-я часть	С. 103-153. Ц. 27-фугато струнных на Т1 спрямлённую, как в ц. 9. Т1 спрямлённая у октав первых скрипок дивизи. Ц. 28-Т в триолях четвертей вторых скрипок и альтов-полиметрия и ритмическая полихронная обратная прогрессия (возможно вспомнить 2-ю симфонию). Ц. 29-Темпиза в квинтолях четвертей у низких струнных. Подход к ц. 30- Т2 труб. Втапывающее остинато. Подход к ц. 31-тутти с героикой Т1. Всплеск патетики среднего периода. Граница ц. 32-контрапункт остинато дерева и струнных -с Т2 трубы, которая устраняет эту патетику и



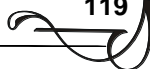
	«принимается танцевать». В ц. 35 предыкт к репризе-контрапункт катабазис-пробега скрипки и остигатного баса контрабасов. Кода. Ц. 48- Т7-1 фугато в триолях восьмыми у гобоев; повторяется идея разработанного фугато с ц. 27- можно сравнить с предыктовым фугато 1-й части 4-й симфонии. Комплементарное поддрабливание ударных и Т1-1а ксилофона в контрапункте
2-я часть	С. 154-173. В ц. 55-пассакальный «контра-басс». В ц. 67- пассакальный басс
4-я часть	С. 193-231. Ц. 125- мощный противовес формы. Вероятно, это-побочная. Пассакалья-сарабанда, недобрая. Очень жёстко метризованный бас-чересчур и нарочно. Т4-пассакальная (страшное прорастание пассакальи). Ц. 126-вар. 1 пассакальи. Мелодия-кларнета с линейным схождением с Т1. Ц. 127-вар. 2. Ш.-звучание. Струнные. Подход к ц. 128- Ш.-аккордика. Ц. 128-вар. 3. Скрытость цезур и каденций, линейная вязь. Ц. 129-вар. 4, контрапункт, верхняя линия-у высоих флейт. Ш.-звучание. Автографичность. Подход к кульминации. Ц. 130- тема скрипок другая, не басовая и не Т4. Сходство с полихронными фугато 1-й части в полихронном контрапункте. Ц. 131-вар. 5 пассакальи. Верхняя линия валторны-на струнных. В ц. 132- продолжение вариации, верхняя линия высоих флейт. Героика как арка с 1-й частью и средним периодом. Богини судьбы. Античность. Кульминация тутти. Тираты деревянных. Ц. 134-вар. 6, исступлённое фортиссимо тутти. Подход к ц. 135-аллюзия 1-й части 10-й симфонии. Ц. 135-спад кульминации. Подход к ц. 136-перестук ударных, ритмоимитация сетки сарабанды. Ц. 147-Т3, сарабанда. Ц. 148, 149-сарабанда плюс подритмовка ударных (здесь возможно вспомнить 2-ю часть 4-й симфонии)
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 3-я часть	С. 40-60. Полифонизированные Ш.-вариации с романтическими аллюзиями. Т. 59-Т3, пассакальная, пиццикато, квазиряд. Ц. 60-вар. 1, детективная, Т3 у фортепиано, у солиста -детективный контрапункт. Граница ц. 61-вар. 2, у фортепиано, хиндемизмы. Ц. 63-вар. 3. С т. 4-удивительные модализмы как 16-го века и хиндемизмы (связь с 16-м веком через Хиндемита). Ц. 63-вар. 4, славянизмы. Подход к ц. 64- хронодискурс. Ц. 64-вар. 5, фигурационная, после полифонических (судьба музыки во Времени!) с Т3 солиста. Ц. 65-вар. На Т2: вариации оказываются неоднотемными! Полиморфные вариации. Ц. 66-вар. 6 на Т3. В ц. 67-интермедия, шуманизмы. Ц. 68 - вар. 7 -сонор канона ад минимам- взгляд полифониста вглубь веков. Ц. 69 - вар. 8 с эффектом политональности, контрапункт, Т4 у солиста. Ц. 70- шуманизмы в фактуре (2-я вариация симфонических этюдов). Т3 у фортепиано, Т4 у солиста. Ц. 71-вар. 10. Т3 у фортепиано в басу, линия солиста развивается по своей ярусной линейной логике. Подход к ц. 72 -красиво. Ц. 72-вар. 11. С т. 6-экспрессивность звучания. Ц. 74-вар. 12, кульминационная, с пышностью фактуры. С т. 9 ц. 74-айвовская свобода тональности. Ц. 75-вар. 13, каденция солиста. Потрясает. Скрипично, как в финале 15-го квартета. Ц. 76-вар. на Т1 -напоминает «Поворот винта» Б. Бриттена с двойной вариационностью структуры оперы. Общение

	<p>мастеров, взаимовосхищение. Ц. 77-вар. 14, Т3 в скрипичности солиста, контрапункт, суровые славянизмы. За 3 т. перед ц. 78-шнитковизмы. Ц. 78-квазифугато на Т4. С т. 6 в контрапункт полифоническим апофеозом вступает Т3 солиста. В ц. 79-Т4 в увеличении у фортепиано. С т. 5 ц. 79-просветление. С т. 10 ц. 79-эллипсис -былина у фортепиано. В ц. 80- кода, звучит очень красиво. Пласты. Уход. Скрипичность. Традиционно роскошная- так пишут для скрипки и фортепиано- фактура. Т. 4 ц. 80-еврейский лад. Во 2-м такте ц. 81- «лойт», как во 2-м виолончельном концерте. Т. 5 ц. 80 – DСH. В последних тактах последней ц. 82-тремоло мистики небытия</p>
Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 1-я часть	С. 3-19. В ц. 7-у альты-Т1-рефрен -лиццикато, у фортепиано -парадоксальный «бас на вариацию»
Концерт для виолончели с оркестром № 1, ор. 107, 2-я часть	С. 35-50. Парапассакальная строфическая форма; сарабандность. Признак барочной концертантности. Ц. 38-элегия, Т1-сарабанда у струнных.
Концерт для скрипки с оркестром № 2, ор. 129, 2-я часть	С. 30-39. Ш.-вариационность. Ц. 48- Ш.-горизонталь, Т1 солиста, парапассакальные басы, начало «не сначала». В ц. 49-на Т1 солиста -красивый подголосок-речитатив флейты

Таблица 34

ПРЕРВАННАЯ ФУГА

Струнный квартет № 10, ор. 118, 1-я часть	С. 55-63. Ц. 0-Т1, вкрадчиво-тоскливая, с тональными двоениями и каким-то обречённым возвратом обратно к стартовой тональности. По типу эта тема не похожа на неначавшуюся фугу, но по фактуре она её напоминает
Струнный квартет № 12, ор. 133, 2-я часть	С. 139-173. За 2 т. перед ц. 38-неначавшаяся фуга первой скрипки. В ц. 38-этой линии аккомпанирует пульсация на Т1 струнных. За несколько тактов-6-4- перед ц. 52-неначавшаяся фуга скрипки
Струнный квартет № 14, ор. 142, 1-я часть	С. 199-218. Ц. 1-неначавшаяся фуга виолончели в инвенции с хвостом бурдона альты. Логика парафугато. Подход к ц. 17 и далее -кажется, разработка. Прерванная фуга -опять у виолончели. Одноголосная музыка- одиночество, «театр голосов»
Струнный квартет № 15, ор. 144. VI. (Эпизог)	С. 266-275. В ц. 64-неначавшаяся фуга первой скрипки тридцатьвторыми, с намёком на пробегание темы 4-й части
Симфония № 15, ор. 141, 1-я часть	С. 103-153. Ц. 0-Т1 флейты соло, изначальный деструкт-антисимфония-сюита с кошмарами симфонического масштаба. Навязчиво-жуткое нарезание на двухколённые конструкции-как будто такт отбивает механический дирижёр. Колокольчики, флейточка, неначавшаяся фужка с бахизмами в подходе к ц. 1-начало игрушечного морока. В. 21-Т1 альтов в неначавшейся фуге-оппозиция городской музыки струнных -игрушечной духовых в эллипсисе Т2 кларнетов
Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 3-я часть	С. 36-48. Ц. 67-у фортепиано -ряд, бахизм в неначавшейся фуге
Концерт для виолончели с оркестром	С. 9-34. С ц. 20-у солиста -скороговорка-напоминает неначавшуюся фугу. На неё с т. 4 ц. 21-у гобоев и кларне-



ром № 1, ор. 107, 1-я часть	тов-эллипсис с дублировками. Поздняя фактура
Концерт для виолончели с оркестром № 2, ор. 126, 2-я часть	С. 40-68. Ц. 38- зарождение «Бубликов» в намёке на неначавшуюся фугу у солиста

ПРИЗРАК ПРИЁМА

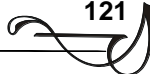
Струнный квартет № 11, ор. 122. I. (Вступление)	С. 104-106. В момент подхода к ц. 1-вступает бурдон альты, который в границе ц. 1 оказывается задержанной свободной параимитации
II. (Скерцо)	С. 107-113. Ц. 7-танцевально-приговорочная фольклорно-застывшая Т2 первой скрипки. Эта Т породит вариационную форму с признаком-призраком фугато
VI. (Элегия)	С. 122-124. Квазипассакальность
Струнный квартет № 12, ор. 133, 2-я часть	С. 139-173. С т. 2 ц. 28- параимитационная фактура
Струнный квартет № 13, ор. 138	С. 174-198. Ц. 20-ассоциации пуант-подражание-имитацио. Ц. 34-свободная вар. 6; призрак Т1 виолончели, Т2 в гетерофонии скрипок, и призрак былины, призрак -напоминание как бы о ц. 8 -экспрессивно, двойными нотами, лично-трагично-у альты. Ц. 36-свободная вар. 7: Т2 виолончели, призрак Т1 у альты, былинная Т у второй скрипки, с ней первая скрипка-в гетерофонии. Ц. 45-возвращение к темпу и состоянию начала. Канон на речитатив, очень хорошо звучит. Подход к ц. 46-трели пуант. Очень отдалённая аллюзия начала «Ромео и Джульетты» Чайковского
Струнный квартет № 14, ор. 142, 1-я часть	С. 199-218. Ц. 1-ненавшаяся fuga виолончели в инвенции с хвостом бурдона альты. Логика парафугато
Струнный квартет № 15, ор. 144	С. 241-247. Ц. 0-Т1 -диатоническая- для парафугато-у 2-й скрипки. Медленное ритмоостинато. В ц. 16-намёк на бесконечный канон
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 1-я часть	С. 40-60. Ц. 78-квазифугато на Т4. С т. 6 в контрапункт полифоническим апофеозом вступает Т3 солиста
Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 1-я часть	С. 3-19. В ц. 7-у альты-Т1-рефрен -лицикато, у фортепиано -парадоксальный «бас на вариацию»
Концерт для виолончели с оркестром № 1, ор. 107, 2-я часть	С. 35-50. Парапассакальная строфическая форма; сарабандность. Ещё-признак барочной концертантности

Таблица 36

РАЗНОТЕМНЫЙ КОНТРАПУНКТ

(описания дублированы по тематической необходимости)

Струнный квартет № 9, ор. 117, 1-я часть	С. 4-5, ц. 5- Т4 виолончели, Т2 у скрипок, Т3 у альты. Возвращается многотемность раннего периода, но на поздней вертикали. Здесь очень сложная картина синтеза стилей Шостаковича из нескольких времён сразу. Граница ц. 6-экспрессивная Т5-приговаривание в гетерофонии скрипок на остинато Т3 виолончели. Контрапункт аффектов усталой нежности виолончели и трагического напора скрипок. С т. 6 ц. 6- кульминирование; контрапункт-разнобой, полифоническое разнотемное смятение Т6-пританцовывания гетерофонии скрипок, Т2 альты и
---	---



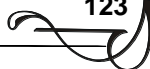
	допевания линии виолончели. Граница ц. 10- контрапункт Т1-а из ц. 2 в напряжённом остинато скрипки-и Т2 альты. Контрапункт временных состояний: у скрипок остинато как остановка времени, у альты- танец как искусственно проходимое время
Струнный квартет № 10, ор. 118, 4-я часть	С. 83-103 Ц. 84-контрапункт речитатива-знака 1-й части у первой скрипки - и Т-рефрена второй скрипки
Струнный квартет № 11, ор. 122. VII. (Заключение)	С. 125-129. С т. 3 ц. 46-контрапункт Т3 первой скрипки, Т2 альты, спокойного аккомпанемента второй скрипки - его местонахождение как бы-в слегка застывшей остинатности. Ц. 49-контрапункт разрежённой Т2 первой скрипки и былинного хорала струнных. В середине ц. 51, в ц. 52-мотив-речитатив-намёк на ряд у первой скрипки, впоследствии- с контрапунктом Т2 струнных. Речитатив уходит в верхний регистр и оборачивается длительным звуком в ц. 53
Струнный квартет № 12, ор. 133, 1-я часть	С. 130-138. В ц. 5, где Т3 в контрапункте с параимитацией Т2, создают аллюзию с побочной темой 1-й части 10- симфонии
2-я часть	С. 139-173. С т. 5 ц. 42- просветление; гетерофония с намёками на Т3-вальс из первой части у первой скрипки в контрапункте с вариантом Т1 виолончели. Ц. 61- контрапункт хвоста Т1 басов в передаче-и Т2 первой скрипки. Конструкт «жалости к себе». Ц. 65- конструкционная привязка, кода после коды, постпостскриптум. Отголосок невербальной словесности-в парасинтаксических повторах. Эллипсис Т3 альты и мотивов Т4 первой скрипки. В ц. 66 возобновляется к Т4 предваряющая трельность в антифоне
Струнный квартет № 14, ор. 142, 1-я часть	С. 199-218. Т. 5 ц. 10 и далее - разнотемность (походит на оперу «Нос»)
3-я часть	С. 227-240. Ц. 63- полифоническое кредо позднего Шостаковича; кажется, контрапункт Т1 в гетерофонии струнных и Т2 у первой скрипки
Струнный квартет № 15, ор. 144. IV. (Ноктюрн)	С. 158-262. Фактурно-самая интересная часть цикла; какой-то прорыв в несостоявшееся будущее. Фактура-разнотемность с дублировками. Метаморфизм Малера
Симфония № 15, ор. 141, 1-я часть	С. 103-153. Многотемность. В ц. 7-интермедия и далее Т1 высокого дерева. Ц. 8-кажется, вариант Т1а скрипок. Ц. 20-контрапункт застывшего на начальном сегменте варианта Т2 у валторны-и октавного морока высокого дерева. В. 21-Т1 альтов в неначавшейся фуге-оппозиция городской музыки струнных -игрушечной духовых в эллипсисе Т2 кларнетов. Граница ц. 23 и далее -инвенция струнных с Т1 скрипок и вариантом Т7 низких струнных. Подход к ц. 24 и далее -Т2 низких струнных. Реприза. Ц. 41-антифон Т2-воронки кларнетов и фаготов-и Т2 в обращении высокого дерева в контрапункте с вариантом спрямлённой Т1 ксилофона. В середине ц. 45-контрапункт подголосков с вариантом Т7 струнных. Кода. Граница ц. 50- вариант Т2 в гетерофонном остинато труб в контрапункте с россиниевской Т7 струнных (2-й сег-

	мент)
2-я часть	С. 154-173. Ц. 77-интересная разнотемность низких струнных в подзвучке с вибратоном
3-я часть	С. 174-192 Ц. 85-контрапункт деревянных, у кларнетов-Т3, очертания Т2 1-й части. Ц. 88-Т5-широкая-деревянных. Т. 4 трубы. Многообразие.
4-я часть	С. 193-231. Граница ц. 143 - Т2 с Т1 в «плетении»
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 3-я часть	С. 40-60. В ц. 58- контрапункт Т1, листовской, и Т2 солиста -шумановской симфоническо-этиюдной
Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 3-я часть	С. 36-48. Ц. 66-интересная гетерофония-разнотемность солиста. С т. 10 ц. 73-потрясающая Ш.-разнотемная гетерофонность. Каденция. Тройными нотами-лейттема квартетными катабазисами-за 5 т. перед ц. 74
Концерт для виолончели с оркестром № 1 о р. 107, 1-я часть	С. 9-34. В ц. 14 контрапункт Т2 кларнета и Т2а солиста, взволнованная невербальная речь с Ш.- повтор-причетом. С ц. 22-активный контрапункт Т1 у антифона-переключки деревянных с валторн и продолжающейся линии солиста
2-я часть	С. 35-50. Ц. 41-русская разномелодика солиста и альтов. Ц. 42-аккомпанированная разномелодика солиста и кларнета, с т. 4 ц. 42 и далее - Ш.-низкие ступени. В ц. 57-Т2 флажолетами у солиста, с т. 4-полимелодика
4-я часть	С. 53-77. В ц. 72-полимелодика, очень экспрессивная, Т-вальса солиста и былинно линии валторн
Концерт для виолончели с оркестром № 2, ор. 126, 1-я часть	С. 3-39. С т. 5 ц. 22-разнотемность, но без полифонической магии
Концерт для скрипки с оркестром № 2, ор. 129, 1-я часть	С. 3-29 Ц. 15- контрапункт Т3-былины и былинного подголоска

Таблица 37

**ТЕАТР ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ,
ОРКЕСТРОВАЯ ЭСКИЗНОСТЬ ПОЗДНЕГО СТИЛЯ**

Струнный квартет № 12, ор. 133, 1-я часть	С. 130-138. С т. 9 ц. 15 - упражнение у первой скрипки. С т. 12 ц. 15-эллипсис струнных к упражнению первой скрипки
Струнный квартет № 13, ор. 138	С. 174-198. Ц. 2-органное звучание, шнитковизмы
Струнный квартет № 14, ор. 142, 1-я часть	С. 199-218. Граница ц. 20-глицсандо по голосам-у первой скрипки опять с виолончелью. Виолончель здесь - «главная»
3-я часть	С. 227-240. Ц. 75-у виолончели «Серёжа, хороший мой». Ц. 82-чакона из 1-й части-у первой скрипки. С т. 5 ц. 82 - реприза. Ц. 83-кажется, Т2 виолончели. В ц. 85-кажется, аллюзия из 2-й части; отыгрывание «скуки». Тема крупными длительностями у трёх нижних струнных. За 5 т.



	перед ц. 91-еврейский лад у виолончели. раница ц. 91-кажется, ряд у альты. С т. 4 ц. 91-чакона у виолончели
Струнный квартет № 15, ор. 144 (выборочно). IV. (Ноктюрн)	С. 158-262. Фактурно-самая интересная часть цикла; какой-то прорыв в несостоявшееся будущее. Фактурно-разнотемность с дублировками. Метаморфизм Малера
Симфония № 14, ор. 135. III. Лорелея	С. 16-40. Ц. 42-рядовые мотивы челюсты-смерть как мечта. В ц. 43-театрализация челюсты, глиссандо низких струнных. Подход к ц. 46-3-я интермедия, кульминационная
Симфония № 15, ор. 141, 1-я часть	С. 103-153. Ц. 5-Т1 фагота. -тембровая сюитная концертантность части. Подход к ц. 26-Т5-Телль у меди, с ц. 26-Т1 у скрипки соло-нежной, хрупко-призрачной. В линейном схождении с т. 7 ц. 26 с Т2 в свободном обращении. Реприза. Ц. 41-антифон Т2-воронки кларнетов и фаготов-и Т2 в обращении высокого дерева в контрапункте с вариантом спрямлённой Т1 ксилофона. Ц. 51- кодовый антифон Т5 кларнетов и фаготов - Т1а в остинатном заикании струнных- и Т1 высокого дерева
2-я часть	С. 154-173. В ц. 53-Т2, контрабасовый по окраске речитатив виолончели. В ц. 55-пассакальный «контра-басс». Ц. 69 -вариант Т2 в речитативе улетания скрипки. Ц. 74-Т5 с Ш.-дворцовостью в т. 3. Ц. 77-интересная разнотемность низких струнных в подзвучке с вибратоном
3-я часть	С. 174-192 - скерцозный парафраз 1-й части; полифонизированный; начало-на квинтовом бурдоне фаготов. Ц. 83-Т1 скрипки. Бурдон контрабаса. Самопародия позднего ощущения: бурдон, который тупо вдальбливается в слух». Ц. 90 -Т7-танец скрипки соло, испанизированный
4-я часть	С. 193-231. Ц. 126-вар. 1 пассакальи. Мелодия-кларнета с линейным схождением с Т1, т. 5 ц. 147 -аккордика превращения. Здесь уже кода. Улетание челюсты. За 2 т. перед ц. 148, подход к ц. 149 -Т1 1-й части челюсты
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 2-я часть	С. 18-39. Ц. 35, с т. 5-игра штрихами; вспоминается по ассоциации 3-я часть квинтета. В ц. 54-глиссандо
3-я часть	С. 40-60. В последних тактах последней ц. 82-тремоло мистики небытия
Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 1-я часть	С. 3-19. Ц. 0-Т1-рефрен-пиццикато альты, по открытым струнам. Подход к ц. 16-детективность пиццикато альты
2-я часть	С. 19-36. Подход к ц. 44 и далее -инструментальная имитация балалаек разных регистров у альты и фортепиано
3-я часть	С. 36-48. Подход к ц. 70- Ш.-квартивные скрипичные трели. С т. 4 ц. 76-виолончельность тембра альты
Концерт для виолончели с оркестром № 1, ор. 107, 1-я часть	С. 9-34. Ц. 0-литаврическая Т1 у солиста, «обрубленная», начатая не с начала- страсти судьбы. Контрабасовый регистр- «концерт для контрабаса с оркестром»
2-я часть	С. 35-50. Подход к ц. 58-сказка челюсты.
3-я часть	С. 51-52. Каденция солиста; сужение диапазона; «В клетке». Начало - в контрабасовом регистре. Ш.-горизонталь. Детективные удары. Революционномистические нотки. Подголоски. Может быть, Т2 из 2-й

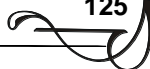
	части. Ритмическая прогрессия. Очень широкий диапазон игры-король инструментов
4-я часть	С. 53-77. Подход к ц. 65-тираты деревянных. В ц. 75-потрясающие новые фактурные басы-пуант по лестнице струнных -поздние изыски разнообразия. В ц. 81-славянизмы, потрясающая фактура. Апофеоз диковатого разгула оркестра - и лейттемы.
Концерт для виолончели с оркестром № 2, оп. 126, 1-я часть	С. 3-39. Ц. 8-Т1 у деревянных, тембровое пронзающее клише из 13-й симфонии. В ц. 20-подтанцовочка у солиста, воющие пробежки высоких деревянных. С т. 7 ц. 20-протанцовка фагота. В ц. 21-оркестровое глумление. С ц. 34- кода. Игра штриховыми тембрами солиста, далее - контрапункт солиста с Т1 стаккато фаготов
2-я часть	С. 40-68. Ц. 43- глissандо солиста, переходящее в «баловство»; клише деревянных. В ц. 51-глissандирование солиста. В ц. 53-глissандирование солиста, вальс. Ц. 54-55 -небезынтересные тембры фаготов. Подход к ц. 57-механизированный ритм. Вальсок продолжается: ц. 57, 58, 59 (глissандирование солиста), 0. В ц. 64-глissандо солиста, клише
3-я часть	С. 69-124. Ц. 101-фанфары; фарс; один против всех. В ц. 112-карнавальное подражание гавайской гитаре у солиста на детективных ударах струнных пиццикато-интрига позднего стиля; черта полифонического мира-сообщение реальностей. Последний звук в концерт-солиста, крещендирующей, как в поздних квартетах
Концерт для скрипки с оркестром № 2, оп. 129, 1-я часть	С. 3-29 Т. 9 ц. 0-кларнеты. В этом концерте велика роль голосов отдельных духовых. Ц. 3-контрапункт, интонационно-оркестровая аллюзия 1-й части 13-й симфонии. В этой цифре потрясающе трогательно-проникновенная концертная речь солиста. Ц. 16-удары пиццикато. Ц. 17 вариант приёма-тема-приём-Т4-канон -малеровские флейты. Здесь так же схвачена щемящая струнная Ш.-интонация. В ц. 19-выразительные короткие удары дробы. Ц. 40 - гротесковые фаготы
2-я часть	С. 30-39. Ц. 64-интересные тромбоны как тембровая арка с 3-й частью. В кодовой ц. 65-засурдиненные трубы
3-я часть	С. 40-63. Ц. 67-тромбоны, Т1 разухабисто-весёлая полька-переключка солиста с тромбонами (арка упрощения с Т4-канонном 1-й части). Ретро с двойным дном. Тайная тяжесть «проклятия временем». Ц. 68 - Ш.-скрипичность. Граница ц. 72- Ш.-скрипичность. Ц. 82-как 2-й эпизод, замечательно звучит, гротеск с глissандо солиста. В одной из цифр →«разошлись» шальные галопирующие темы

Таблица 38

ТЕАТР ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ ТЕХНИКИ

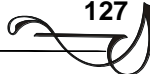
(описания дублированы по тематической необходимости)

Струнный квартет № 9, оп. 117, 1-я часть	С. 4-5, Граница ц. 6-экспрессивная Т5-приговаривание в гетерофонии скрипок на остинато Т3 виолончели. Контрапункт аффектов усталой нежности виолончели и трагического напора скрипок
2-я часть	С. 10-12. В ц. 24- репризный повтор монолога у первой скрипки, а в конце цифры -подготовка Т из



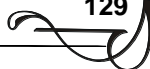
	<p>3-й части в характерно застывшей временной быстроте-неторопливости. Философия языка: осознанная линейность формы, неосознанное отыгрывание футуроцитат. Первые две части квартета, судя по их небольшим размерам и медитативности-пролог к следующим трём</p>
Струнный квартет № 10, op. 118, 1-я часть	<p>С. 55-63. <i>Индивидуальная полифоническая поэтика Шостаковича сама начинает в позднем периоде видоизменяться. Если в средний период от раннего она менялась как бы в сторону линейной метризации времени, то сейчас, от среднего периода к позднему - в сторону неких напластований, смятой в гармошку фактуры.</i> За 5 тактов перед ц. 4-некая аллюзия с финалом 2-го трио. Семантика (пустоты), но невербальное слово!- Вот в чём смена стиля у позднего Шостаковича, и это касается именно микрополифонии, кванта фактуры (К. Южак) То есть того, в каком метрритме в единице высказывания вступают или меняются голоса</p>
2-я часть	<p>С. 64-78. С ц. 22-имитационный антифон. В середине цифры инициация антифона диминуируется, как бы сохраняя ритм предыдущей «подначки» и эпизода sul ponticello из первой части. Создается ощущение концертно-диссонантной диминуированной пружины</p>
3-я часть	<p>С. 79-82. Ц. 44-вар. 3, Ш.-горизонталь скрипки, одновременно- некое частичное отрицание Шостаковичем собственной гармонической поэтики. Контрапунктирование. В ц. 51-намёк на неродившуюся вар. 9. Философия творчества- печаль о нерождённых звуках</p>
4-я часть	<p>С. 83-103. В ц. 65- гетерофония и контрапункт с бурдоном. Ц. 68-морок танца-дразнилки на Т-рефрене виолончели. Вообще эта тема не поднимается в верхний регистр, как бы противореча собственной танцевальности: она всё время что-то зловеще «ворчит» внизу. В ц. 77-Т, диссонантный контрапункт. Нарочитая диссонантность проявляется как черта поздних некоторых контрапунктов, но с сохранением консонантного послеслышания</p>
Струнный квартет № 11, op. 122. II. (Скерцо)	<p>С. 107-113. Ц. 7-танцевально-приговорочная фольклорно-застывшая Т2 первой скрипки. Эта Т породит вариационную форму с признаком-призраком фугато. Середина ц. 10 (т. 6)- Т2 у второй скрипки. Складывается что-то вроде рондо. У виолончели мелькает элемент глissандо. Здесь этот элемент -сонорная изюминка. Философия полифонии: метаморфическая конструкция фугато - вариации-рондо. Но Ц. 11- вар. 4 или эпизод на Т3. Подход к ц. 12 и начало цифры - имитация на Т3 и вар. 5 с Т3 в основе</p>
V. (Юмореска)	<p>С. 120-121. В ц. 30 утрированно детская тема с присочкой второй скрипки с т. 5 неожиданно-ожиданно прирастается контрапунктом контрастного настрое-</p>

	ния первой скрипки и альты -это какой-то жёсткий, надсадный былинный, но застывший мотив. Философия формы- эмоция о невозможности движения вдаль. Драматургия отчаяния
VI. (Элегия)	С. 122-124. Квазипассакальность. Рефлексия музыки которая как бы преуменьшает себя
VII. (Заключение)	С. 125-129. В ц. 45-монолог -речитатив виолончели, как бы вторящий ритмически предыдущему застылому напеву; философия образа - душа с телом расставалась. В середине ц. 51, в ц. 52-мотив-речитатив-намёк на ряд у первой скрипки, впоследствии- с контрапунктом Т2 струнных. Речитатив уходит в верхний регистр и оборачивается длительным звуком в ц. 53
Струнный квартет № 13, оп. 138	С. 174-198. В ц. 8-контрапункт экспрессивной былинны виолончели и гетерофонии остальных струнных. Ц. 20-ассоциации пуант-подражание-имитация. Ц. 38-предыктовая деинвенционизация; Т2 переходит в средний слой. В ц. 39-40 Т1 из виолончели передаётся наверх скрипкам, где вызывает аллюзии с финалом 2-го трио. Т2-то в альте, то во второй скрипке. В. 40 Т1 опять в басу. Полифоническая работа
Струнный квартет № 14, оп. 142, 1-я часть	С. 199-218. С т. 3 ц. 5-контрастный взбрык инвенции-эллипсиса, как в опере «Нос». Подход к ц. 17 и далее - разработка. Прерванная fuga -опять у виолончели (одноголосная музыка- одиночество, «театр голосов»)
3-я часть	С. 227-240. Ц. 63- полифоническое кредо позднего Шостаковича; контрапункт Т1 в гетерофонии струнных и Т2 у первой скрипки. Ц. 69-70 пуант -фактура восьмыми; может быть, гротесковый образ серийной фактуры. Ц. 71-мини-вар. 1:пуант-фактура триолями восьмых. Ц. 72: мини-вар. 2; пуант - фактура шестнадцатыми. Ц. 76-семантическая музыка. У первой скрипки - Ш.-улетание; у виолончели -поздний бурдон. С. 227-240. Ц. 81-секвенции нежности
Струнный квартет № 15, оп. 144. I. (Элегия)	С. 241-247. Ц. 4-деполифонизация; вообще медленная фактурная мозаика в этом квартете определённо наличествует. Подход к ц. 6- деполифонизация; унисон. Подход к ц. 7-выразительный унисон. С т. 3 ц. 11-следующая, кажется, 3-я строфа. Т4 в двухоктавном унисоне виолончели и второй скрипки
II. (Серенада)	С. 248-254. Ц. 25-27-Т1, ряд пуант, тема боли
III. (Интермеццо)	С. 255-257. Ц. 43-католическая церковность, ритм сарабанды-аллюзия первой части
IV. (Ноктюрн)	С. 158-262. Фактурно-самая интересная часть цикла; какой-то прорыв в несостоявшееся будущее. Фактурно-разнотемность с дублировками. Метаморфизм Малера
Симфония № 14, оп. 135. II. Малагенья	С. 7-15. Ц. 10-вокал, в допевание к нему-Т1а, бахизм. Философия полиморфности, но на регулярной метроритмике. Не парадокс, а перечёркивание. Т1а двуслойна: бахизм у скрипок и квартетный рядовой секвенционный анабазис альтов и низких струнных.



	Позднеполифоническое проявление. В ц. 11-контрапункт -вариант ц. 10 с обращением басов. Эта «грубость» и «неотёсанность» полифонии производит желаемое действие. Ц. 13-следующее колено этого ритурнеля. Остинатная полихронность в пластах, прозрения истории полифонии
III. Лорелея	С. 16-40. Ц. 20-пассакальный бас и судорожные реплики сопрано. В сопрано-намёки на анаграмму Шостаковича; подражание собственной речи с повторами, автопортрет речи. Судорожность реплик баса; философия музыки-нехватка времени. Ц. 23-потрясающий контрапункт пластов-сопрано, альт-мотетус, скрипки-триплум, низкие струнные-тенор! Прозревание мотета арс антиква. Ц. 28-контрапункт пластов очень резко звучащих скрипок; инвенция с явным полифонизированием. Т-у низких струнных. Аналогии Л. Акопяна с оперой Нос подтверждают импровизационной полифонической техникой. Т. 6 ц. 33-обострение контрапунктирования. Замедляющие колесо времени басы. Колесо времени с конечным движением. Т. 12-воронка мелодии
V. Начеку	С. 50-60. Ц. 65-Т1-ряд ксилофона. Яркая аллюзия Военного реквиема Бриттена, знак-посвящения мастера-мастеру. Антифон-ритмовка том-томов (тоже-портрет музыки Бриттена)-враждебны ритм как тема, сам гиперритмизованный. Прокрустово ложе для Прокруста. В ц. 77-объективация-раздвоение образа смерти
VII. В тюрьме Санте	Механическая полифонизация; С. 65-75. Т. 2 ц. 91-тема кварт басов из ц. 10-линейная форма, пассакальность! Т фугато контрабасов. Ц. 92-Т фугато виолончелей. Ц. 93-Т фугато альтов. Ц. 94-Т фугато 1-х скрипок дивизи. Ц. 9-Т фугато 2-х скрипок дивизи. Отдельно выписана строка леньо с т. 3 ц. 93
VIII. Ответ заповоржских казаков константинопольскому султану	С. 77-88. В ц. 115-бас замолкает, на трелях скрипок дивизи альты и низкие струнные продолжают имитировать линию вокала «бранящегося» баса с ц. 116
X. Смерть поэта	С. 93-96. В ц. 131-лилии в вокале бициниума
XI. Заключение	С. 97-100. Ц. 135 - аллюзия стиля фугато из 7-й части. Кажется, и церковная хоральность в стакато. Бициниум сопрано и баса-они едины, и их разделённость-иллюзия
Симфония № 15, ор. 141, 1-я часть	С. 103-153. Граница ц. 9-Т4-воронка трубы под тромбоны и тубу, к ней в эллипсис-антифон -с т. 4. С ц. 15-эпизод; комментатор говорит о начале разработки. Т4а-фанфары трубы. Многотемность. Труба в мистическом мороке подголосков ударных-ксилофона, том-томов, т-го, колокольчиков. В ц. 17-у флейты пикколо Т2 в частичном странном обращении. Граница ц. 18-продолжение Т1- сегмент живёт своей жизнью-у ксилофона. Здесь у фагота - продолжениеТ1а. Кларнеты и флейты пикколо «подписывают» подголосками Т1 в обращении. В ц. 21-Т1 альтов в ненавашейся фуге-оппозиция городской музыки струнных -игрушечной духовых в

	<p>эллипсисе Т2 кларнетов. Ц. 27-фугато струнных на Т1 спрямлённую, как в ц. 9. Т1, спрямлённая у октав первых скрипок дивизи. Ц. 28-Т в триолях четвертей вторых скрипок и альтов-полиметрия и ритмическая полихронная обратная прогрессия (здесь возможно вспомнить 2-ю симфонию). Ц. 29- «Тема» в квинтолях четвертей у низких струнных. Подход к ц. 30-Т2 труб. Втаптывающее оstinato. Подход к ц. 31-тутти с героикой Т1. Всплеск патетики среднего периода. Граница ц. 32-контрапункт оstinato дерева и струнных -с Т2 трубы, которая отстраняет эту патетику и принимается танцевать. Реприза. Ц. 41-антифон Т2-воронки кларнетов и фаготов-и Т2 в обращении высокого дерева в контрапункте с вариантом спрямлённой Т1 ксилофона. Ц. 43- «тупо» военная маршевая каденция меди, появившаяся «ниоткуда». Ц. 46- впечатление обретения стилового голоса. Здесь -конец репризы, начало коды, поскольку с ц. 47-Т7-1 для фугато у высоких флейт. 16-е-мотив Т1 в одновременности. Ц. 48- Т7-1 фугато в триолях восьмыми у гобоев; повторяется идея разрабочного фугато с ц. 27-сравним с предыктовым фугато1-й части 4-й симфонии</p>
3-я часть	<p>С. 174-192-скерцозный парафраз 1-й части; полифонизированный; начало-на квинтовом бурдоне фаготов. Ц. 83-Т1 скрипки. Бурдон контрабаса. Самопародия позднего ощущения</p>
4-я часть	<p>Арка-импровизация на 2-ю часть, а более на образы прошедшей жизни. С. 193-231. Ц. 125-вот здесь мощный противовес формы. Наверное, это-побочная. Пассакалья-сарабанда, недобрая. Очень жёстко метризованный бас-чересчур и нарочно. Т4-пассакальная. (намеренный театр техники). Ц. 130-тема скрипок другая, не басовая и не Т4. Сходство с полихронными фугато 1-й части в полихронном контрапункте</p>
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 1-я часть	<p>С. 3-17. С т. 3 ц. 7-шнитковизмы, двоение сознания в фактуре, бурдоны. С т. 6 ц. 21-детективность небытия</p>
2-я часть	<p>С. 18-39 В ц. 42-амплитуда-воронка в звуках. В ц. 49-воронка, как в фуге ре бемоль мажор ор. 87</p>
Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 1-я часть	<p>С. 3-19. В ц. 7-у альты-Т1-рефрен -пиццикато, у фортепиано -парадоксальный «бас на вариацию». Подход к ц. 19-проявление качества «вещи в себе» в музыке. В ц. 25-культурнонациональный речитатив альты, переходящий в каденцию с антифоном ego-alter ego, Ш.-звучанием, шифрами</p>
3-я часть	<p>С. 36-48. Подход к ц. 65-ряд. За 4 т. перед ц. 76- Ш.-звучание, контрапункт, обнажение мысли-эпизода</p>
Концерт для виолончели с оркестром № 1, ор. 107, 1-я часть	<p>С. 9-34. Ц. 0-литаврическая Т1 у солиста, как бы обрубленная спереди, начатая не с начала- страсти судьбы. Контрабасовый регистр-»концерт для контрабаса с оркестром»</p>
2-я часть	<p>С. 35-50. Подход к ц. 46- новое в отношении к концерту.В ц. 50 -испанизация, просветление, ассоциативность стилей в строфическом порядке</p>
3-я часть	<p>С. 69-124. Ц. 101-фанфары; фарс; один против всех. Ц. 102-пританцовывание. Музыка на грани-но</p>



	всё же не за гранью-самоотрицания. Но здесь он наиболее приблизился к черте
Концерт для скрипки с оркестром № 2, оп. 129, 1-я часть	С. 3-29, ц. 15 Интересное Ш.раздвоение былины-раньше не встречалось
2-я часть	С. 30-39. За 2 т. перед ц. 56-воронка у солиста. С т. 7 ц. 63-аллюзия покаянного настроения и интонаций пассакальи 1-го скрипичного концерта. Дивертисмент с двойным дном
3-я часть	С. 40-63. Ц. 67-тромбоны, Т1 разухабисто-весёлая полька-переключка солиста с тромбонами (арка упрощения с Т4-каноном 1-й части). Ретро с двойным дном. Тайная тяжесть «проклятия временем»

ТЕМЫ-РЯДЫ ПОЗДНЕГО ШОСТАКОВИЧА

Струнный квинтет № 10, ор. 118, 1-я часть	С. 55-63. Ц. 6-Т3-ритмизованный речитатив первой скрипки с контрастом ритмической мерности, которая «торопит» широкоинтервальные ходы в мелодии
Струнный квинтет № 11, ор. 122. I. (Вступление)	С. 104-106. Ц. 0-Т1, речитатив тональных двоений у первой скрипки. Намёк на тему-ряд. Соло с эффектом скрытой гармонизации
VI. (Элегия)	С. 122-124 В ц. 41-обостряется намёк на тему-ряд
Струнный квинтет № 12, ор. 133, 1-я часть	С. 130-138. Ц. 0-Т1-ряд у виолончели в контрапункте эллипсообразного вида первой скрипки
2-я часть	С. 139-173. Ц. 51-вариант Т1-ряда из первой части у первой скрипки пиццикато
Струнный квинтет № 13, ор. 138	С. 174-198. Ц. 60-61 -кода; Т из ц. 0. Речитатив –ряд
Струнный квинтет № 14, ор. 142, 1-я часть	С. 199-218. Ц. 37-тема-ряд виолончели
2-я часть	С. 219-226. Ц. 43- Т первой скрипки с чертами мелодизированного ряда
3-я часть	С. 227-240. За 5 т. перед ц. 76-ряд у второй скрипки. Граница ц. 91- «ряд» у альты
Струнный квинтет № 15, ор. 144. II. (Серенада)	С. 248-254. Ц. 25-27-Т1, ряд пунт, тема боли. С т. 2-Т3, горизонтальный ряд в теме виолончели
VI. (Эпилог)	С. 266-275. С т. 2 ц. 68-ряд-гротеск.
Симфония № 14, ор. 135. V. Начеку	С. 50-60. Ц. 65-Т1-ряд ксилофона. Ц. 73-ряд-ритурнель. Ц. 78-ряд-ритурнель
Симфония № 15, ор. 141, 2-я часть	С. 154-173. Граница ц. 57-Т2-ряд- виолончели. Т. 2 ц. 57-контрапункт. Ц. 76-ряд флейты
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 1-я часть	С. 3-17. Ц. 0-фортепианная тема-квазиряд
3-я часть	С. 40-60. Т. 59-Т3, пассакальная, пиццикато, квазиряд
Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 2-я часть	С. 19-36. В ц. 48-ряд, квартоквинтовые катабазисы, экспрессия, каденция солиста
3-я часть	С. 36-48. Ц. 67-у фортепиано -ряд, бахизм в неначавшейся фуге. Граница ц. 79-ряд, далее -шифр

Таблица 40

ТОНАЛЬНЫЕ ВИРАЖИ

Струнный квинтет № 9, ор. 117, 3-я часть	С. 13-24. В ц. 25, звуке фа диез, с тональными блужданиями- Т1, гротесковый скрипичный танец без передышки, который в ц. 26 перешёл в Т2- россиниевскую – «Вильгельм Телль» -прискокку. Футуроцитата для 1-й части 15-й симфонии
Симфония № 15, ор. 141, 4-я часть	С. 193-231. Т. 4 ц. 114- Ш.-модуляции. Ц. 115- Ш.-модуляции
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 3-я часть	С. 40-60. С т. 9 ц. 74 - айзвовская свобода тональности

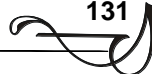


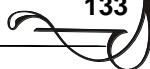
Таблица 41

ПОЛИТОНАЛЬНОСТЬ

Струнный квартет № 9, ор. 117, 1-я часть	С. 1, ц. 0, т. 3-Т1У первой скрипки по горизонтали-политональный ход ми бемоль и ре миноры, у низких струнных -бурдон ми бемоль
2-я часть	С. 10-12. Ц. 16, Т. 3-полифоническая Ш.-лейтгармония
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 2-я часть	С. 18-39 В ц. 50-эффект политональности
3-я часть	С. 40-60. Ц. 69 - вар. 8 с эффектом политональности, контрапункт, Т4 у солиста
Концерт для виолончели с оркестром № 2, ор. 126, 1-я часть	С. 3-39. Ц. 9-клише криков, далее у солиста -оппозиция позднего ретро

**УСТАЛОСТЬ ПОЗДНЕГО СТИЛЯ.
КОНСТРУКТ КАК ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ПРОТИВОРЕЧИЕ**
(описания дублированы по тематической необходимости)

Струнный квартет № 11, ор. 122. VI. (Элегия)	С. 122-124 В ц. 37-намёк на вар. 3; некоторый оттенок стиливых повторов-перепевов. Тихая кульминация
Струнный квартет № 12, ор. 133, 1-я часть	С. 130-138. В ц. 6 клише «музыки ужаса» из ритмизованных формул
2-я часть	С. 139-173. С т. 3 ц. 22-стилизация себя на грани клише. Ц. 46-героически-клишированный хорал, далее -с ламенто виолончели. Ц. 49-клише ретро-монолога первой скрипки. Всё-таки- форма здесь немного ослабляется за счёт клише. Ц. 55-сентиментальность. Далее -не очень сильная музыка. Здесь хоть и кульминация-чувствуется конструкт. Ц. 59-хорал, далее -клише-речитатив. Ц С т. 5 ц. 69- инвенция, но не очень выразительная. Ц. 73-Т1-клише в пульсации фактуры; возможно, повтор материала более ранней цифры
Симфония № 14, ор. 135. II. Малагения	С. 7-15. За 2 т. перед ц. 11-бахизм. А у низких струнных-ритмическая прогрессия, которой закончится симфония!-клише, но звучит весьма выразительно
VII. В тюрьме Санте	С. 65-75. Не слишком интересная музыка. Ц. 87-скупноватый запев. Механическая полифонизация. Т. 2 ц. 91-тема кварт басов из ц. 10-линейная форма, пассакальность. Т фугато контрабасов. Ц. 92-Т фугато виолончелей. Ц. 93-Т фугато альтов. Ц. 94-Т фугато 1-х скрипок дивизи. Ц. 9-Т фугато 2-х скрипок дивизи
IX. О. Дельвиг, Дельвиг!	С. 89-92. Немного назидательно. С. 89-92 Ц. 117 слегка назидательная гармония. С. 89-92. Т. 3ц. 118 - чайковизм, ретро клише
Концерт для виолончели с оркестром № 2, ор. 126, 1-я часть	С. 3-39. Ц. 0- слегка тягучая Т2-речитатив солиста; но-!включающая цитату в обращении Воццека- «Лойт». В Т1 -несколько навязчивый повтор мусоргианского ламенто с низкой ступенью. Ц. 1- поздний бурдон солиста с мрачноватой линией низких струнных; и звучит это не слишком интересно. В подходе к ц. 2- Ш.-ретро революционность. Ц. 8-Т1 у деревянных, тембровое пронзающее клише из 13-й симфонии. Ц. 9-клише криков, далее у солиста -оппозиция позднего ретро. Т. 6 ц. 11- Ш.-ретро горизонталь. Подход к ц. 14-тяжёлая фактура. Ц. 14-неполифонический-ослабленный -бурдон. Т4 ц. 17- Ш.-диссонансы у солиста двойными нотами. С этой цифры-многослойная фактура; но как-то-не цепляет. С т. 5 ц. 22-разнотемность, но без полифонической магии. В ц. 23-повторения механичны. Ц. 31-ощущение застывшей тональности. Подход к ц. 37-гетерофония солиста (не слишком интересная)
2-я часть	С. 40-68. Ц. 38- зарождение «Бубликов» в намёке на неначавшуюся фугу у солиста. В ц. 40-клише из 13-й симфонии. Ц. 43- глissандо солиста, переходящее в «баловство»; клише деревянных. Граница ц. 46-контрапункт, клише. Ц. 48, 50-клише; ц. 50-навязчивый ритм. Подход к ц. 51-кульминационное клише. В ц. 64-глissандо солиста, клише



3-я часть	С. 69-124. (Ц. 69-каденция солиста под f-но, отличительная театральная черта сюжетных каденций под ударные. Болтливый каденционный подход к ц. 73, где-цита из «Золотого петушка», а далее -идиллическое клише. В конце ц. 73-каденция -клише -рефрен -ранних веков. Ц. 74-рефрен с малеровскими арфами (странная, но в чём-то притягательная искусственная музыка). В ц. 83-шекспировское клише. В ц. 90-слегка навязчивый каданс-рефрен. В ц. 96-выразительный контрапункт пластов. Метрритмически всё же-слишком прямолинейно для Шостаковича
Концерт для скрипки с оркестром № 2, ор. 129, 3-я часть	С. 40-63. Ц. 89-контрапункт, клише

Таблица 43

ХОРАЛ, ЦЕРКОВНОСТЬ

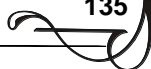
Струнный квартет № 9, ор. 117, 2-я часть	С. 10-12. Ц. 16, Т. 4-церковный лад. Ц. 16, Т. 10-церковный лад. Ц. 17. С т. 9 и далее -церковный лад. Ц. 23, Т. 5-церковный лад. Граница ц. 24- церковный лад
5-я часть	С. 28-54. В ц. 77-контрапункт Т1 низких струнных с эллипсисом- «знаменным распевом» альты. С т. 7 ц. 78 и далее -контрапункт глиссандо виолончели -как из 3-й части, - Т1 первой скрипки и-далее -Т-знаменного распева низких струнных
Струнный квартет № 10, ор. 118, 1-я часть	С. 55-63, ц. 1. Т. 5, 7-8-церковные аккорды
3-я часть	С. 79-82. За 2 такта перед ц. 44-церковный аккорд-(и сразу далее Ш.-аккорд). За 4 т. перед ц. 50-хорал, нежный, с нотками церковного лада, Ш.-аккордики, увеличенного трезвучия
4-я часть	С. 83-103 Граница ц. 85-хорал -пиццикато; приём как отрицание приёма
Струнный квартет № 11, ор. 122. I. (Вступление)	С. 104-106. Т. 5 ц. 2-церковность, В. -Лобос-аккордика. Т. 2 ц. 3-церковость
IV. (Этюд)	С. 115-119. Контрапункт метелеобразного перпеттум мобиле первой скрипки-ц. 24- и хораля остальных струнных- вступает в ц. 25. Ц. 26-церковный хорал. Линия первой скрипки постепенно придаёт части сходство с прелюдией си бемоль мажор ор. 87. За 4 т. перед ц. 28 и далее - тема мелкими звуками переходит к виолончели, хорал -у остальных верхних струнных
VII. (Заключение)	С. 125-129. За 3 т. перед ц. 48-хорал прозрения. Ц. 49-контрапункт разрежённой Т2 первой скрипки и былинного хораля струнных
Струнный квартет № 12, ор. 133, 2-я часть	С. 139-173. Ц. 46-героически-клишированный хорал, далее -с ламенто виолончели. Ц. 59-хорал, далее -клише-речитатив
Струнный квартет № 13, ор. 138	С. 174-198. Ц. 0-Т1 альты-ряд? Шифр? Цитата из классики? Ц. 4-хорал
Струнный квартет № 14, ор. 142,	С. 219-226. Ц. 44- в ми бемоль миноре- элегический хорал. с. 219-226. В ц. 57-хорал

2-я часть	
Струнный квартет № 15, ор. 144. I. (Элегия)	С. 241-247. Т. 4 ц. 2-церковность. С т. 3 ц. 3-В. -Лобозвучание, с т. 4-католицизмы. Т. 2-3 ц. 4 и далее - очень церковно. Ц. 23-церковность, Ш.-церковность, ужас ухода
III. (Интермеццо)	С. 255-257. Ц. 43-католическая церковность, ритм сарабанды-аллюзия первой части
IV. (Ноктюрн)	С. 258-262. Ц. 51-церковность, 6-я ч. Т. 8 ц. 76-церковность; далее -пустоты гетерофонии
Симфония № 14, ор. 135. V. Начеку	С. 50-60. Подход к ц. 78-церковность
X. Смерть поэта	С. 93-96. Ц. 128-церковный ритуфель -элегия, Т2. Ц. 132-Т2-церковная элегия
XI. Заключение	С. 97-100. Ц. 135-аллюзия стиля фугато из 7-й части. Церковная хоральность в стаккато
Симфония № 15, ор. 141, 2-я часть	С. 154-173. Ц. 52-Т1, искажённый Ш.-хорал. Ц. 75-Т1-хорал. Ц. 78 - вариант хорала
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 1-я часть	С. 3-17. В ц. 21-шнитковизмы, выразительная церковность
Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 1-я часть	С. 3-19. В ц. 6-церковность, с т. 4 Ц. 6-странная церковность. Ц. 26-церковность, повтор материала ц. 6
2-я часть	С. 19-36. Подход к ц. 60-церковная каденция
3-я часть	С. 36-48. Подход к ц. 67-у солиста некая цитата-откуда. Церковность. Ц. 73-»молитва» солиста. Т. 5 ц. 79-церковность

Таблица 44

ШИФР, ЧИСЛОВАЯ СИМВОЛИКА

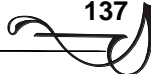
Струнный квартет № 9, ор. 117, 1-я часть	С. 1, ц. 0, т. 3-Т1. В Т1 возможна даже скрытая словесная подтекстовка интимного характера
5-я часть	С. 28-54. Ц. 66- тема-ряд у первой скрипки
Струнный квартет № 12, ор. 133, 2-я часть	С. 139-173. Ц. 58-цитата Т фуги ми бемоль мажор ор. 87. Шифр
Струнный квартет № 15, ор. 144. III. (Интермеццо)	С. 255-257. С т. 7 ц. 45, в коде части -мистические шифровые зовы
Симфония № 14, ор. 135. I. De profundis	С. 3-6. Ц. 2-шифр мелодии вокала, недопетое DSCN. Контрапункт - поздний - вокала и оркестра в ц. 2, 3. За 5 т. до конца части - глиссандо смерти у низких струнных; «безобразияе разверзающейся бездны»; мотивная символика
III. Лорелея	С. 16-40. Ц. 20-пассакальный бас и судорожные реплики сопрано. В сопрано-намёки на анаграмму Шостаковича; подражание собственной речи с повторами, автопортрет речи. Судорожность реплик баса; философия музыки-нехватка времени. Ц. 42- мотивы-ряды челюсты-смерть как мечта
IV. Самоубийца	С. 41-49. Сюжетное колено-жертва свершившегося самоубийства. Ц. 51-Т1, ритуфель-бициниум сопрано и



	виолончели на Т1-со скрытой анаграммой DSCH.
VI. Мадам, посмотрите!	С. 61-64. Ц. 83, хохот-у сопрано скрытая анаграмма Шостаковича
VII. В тюрьме Санте	С. 65-75. Т. 3 ц. 104- Ш.-аккордика и следом-явственная Ш.-анаграмма: «я - узник».
X. Смерть поэта	С. 93-96. В ц. 125 с т. 2- Ш.-анаграмма в недоговорённости. Сопрано. Бициниум со скрипками
XI. Заключение	С. 97-100. Ц. 136, т. 3- Ш.-аккордика -и далее -она же, автограф
Симфония № 15, ор. 141, 2-я часть	С. 154-173. Т. 7 ц. 59-шифр у тромбонов
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 1-я часть	С. 3-17. В ц. 17- скрытый шифр DSCH
2-я часть	С. 18-39. С т. 7 ц. 28-шифр
3-я часть	С. 40-60 Т. 5 ц. 80 - DSCH
Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 1-я часть	С. 3-19. Подход к ц. 5 и далее -странность; с т. 5 Ц. 5-шифр в басу. В ц. 18 -шифр креста. В ц. 25-кульминационный речитатив альты, переходящий в каденцию с антифоном «эго-алтер эго», Ш.-звучанием, шифрами
2-я часть	С. 19-36. С т. 7 ц. 40-контрапункт и вариант DSCH у фортепиано
3-я часть	С. 36-48. (Ц. 62-каденция -арка альты, повтор материала ц. 48-каденции 2-й части. Цитата балалайки, Шехеразеды-Римского-Корсакова), шифр, сказ пиццикато. Ц. 69-«Лунность», перешедшая в намёк на DSCH. Граница ц. 79-ряд, далее -шифр
Концерт для виолончели с оркестром № 1, ор. 107, 4-я часть	С. 53-77. С т. 6 ц. 77-лейттема концерта в антифоне. В ц. 78 она в увеличении и -как шифр
Концерт для виолончели с оркестром № 2, ор. 126, 1-я часть	С. 3-39. Ц. 7-шифр

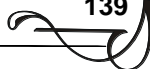
ШОСТАКОВИЗМЫ

Струнный квартет № 9, ор. 117, 1-я часть	С. 2-3. Граница ц. 2, т. 1, 3 и 4 ц. 2- Ш.-звучание. В границе ц. 4 у первой скрипки мелькает игривый Ш.-мотивчик, но в какой-то меланхолической манере. С. 5-7, С. 8-9, ц. 12, т. 5- Ш.-горизонталь у первой скрипки
2-я часть	С. 10-12. Ц. 16, Т. 3-полифоническая Ш.-лейтгармония, кажется. С. 10-12. Ц. 16, Т. 12- Ш.-звучание. С. 10-12. Граница ц. 21 - Ш.-горизонталь первой скрипки. С. 10-12. Ц. 22, с т. 2-контрапункт Ш.-горизонталей первой скрипки и аккордов остальных струнных. Полифония времяизмерений. Т. 3 ц. 23- Ш.-горизонталь альта.
4-я часть	С. 25-27. Т. 8 ц. 57- Ш.-горизонталь первой скрипки на бурдоне остальных струнных. Граница ц. 58- Ш.-горизонталь первой скрипки
5-я часть	С. 28-54. Ц. 59- Ш.-горизонталь первой скрипки. Подход к ц. 71 и далее →«кудахтанье», как из «Курицы» Рамо, в контрапункте с Т4 виолончели - сбивчивость шостаковической речи. Это продолжается до ц. 73
Струнный квартет № 10, ор. 118, 1-я часть	С. 55-63. Т. 5 ц. 3- Ш.-звучание. С т. 9-пустоты в контуре и Ш.-горизонталь.
2-я часть	С т. 3 ц. 10- контрапункт, Ш.-гетерофония, былинная Т в басу фактур. Ц. 14, т. 5-6 - Ш.-горизонталь
3-я часть	С. 64-78. Ц. 27- Ш.-звучание. Ц. 29- Ш.-экспрессионизм. С т. 19 и далее - Ш.-звучание
4-я часть	С. 79-82. За 4 такта перед ц. 43-контрапункт и Ш.-горизонталь первой скрипки. Граница ц. 43 - Ш.-горизонталь, далее Ш.-аккордика. с. 79-82, Ц. 44-вар. 3, Ш.-горизонталь скрипки, одновременно- некое частичное отрицание Шостаковичем собственной гармонической поэтики. Контрапунктирование. Ц. 45-вар. 4, холодная дворцовость, Ш.-мистика. Ц. 49, т. 9- Ш.-звучание
4-я часть	С. 83-103. Ц. 63-эллипсис виолончели, Ш.-звучание
Струнный квартет № 11, ор. 122. I. (Вступление)	С. 104-106, ц. 1, Т. 5- Ш.-странность в гармонии. Подход к ц. 2- Ш.-горизонталь и просветление
VI. (Элегия)	С. 122-124. В ц. 36- как бы вар. 2. Ш.-горизонталь. В ц. 40 - Ш.-аккордика и Ш.-горизонталь
Струнный квартет № 12, ор. 133, 1-я часть	С. 130-138. Ц. 3- Ш.-назидательные нотки. С. 130-138. Т. 9- Ш.-звучание. С т. 6 ц. 12- Ш.-аккордика и Ш.-горизонталь. с т. 3 ц. 15 -пустая Ш.-гетерофония скрипок.
2-я часть	С. 139-173. С т. 3 ц. 22-стилизация себя на грани клише
Струнный квартет № 13, ор. 138	С. 174-198. с т. 5 ц. 2 - Ш.-горизонталь до ц. 4. Т. 4 ц. 4- Ш.-аккордика и Ш.-горизонталь. (В басу в это время- бурдон позднего Шостаковича, переходящий в монолог). За 3 т. перед ц. 7-Ш.- звучание, шнитковизмы, одинокая каденция первой скрипки. Ц. 50- Ш.-звучание. Ц. 56-поздняя Ш.-фактура, у альта Ш.-горизонталь



Струнный квартет № 14, оп. 142, 1-я часть	С. 199-218. Ц. 3- Ш.-горизонталь первой скрипки, инвенционность, как в ранний период. Подход к ц. 5-глиссандирование, как в одном из предыдущих квартетов. Ц. 35- Ш.-просветление, инвенционность в т. 3. В ц. 41- Ш.-превращении, т. 5-6- Ш.-страдание
2-я часть	С. 219-226. Ц. 45- Ш.-горизонталь у скрипки. сС т. 4 ц. 47- Ш.-горизонталь первой скрипки. В т. 9 ц. 52 - Ш.-звучание, еврейский лад у виолончели
3-я часть	С. 227-240. За 3 т. перед ц. 63 и далее - Т3, Ш.-горизонталь. За 3 т. перед ц. 66 и далее, в ц. 67 - Ш.-шнитковизмы. Т. 6 ц. 73- Ш.-звучание, с т. 10- Ш.-горизонталь, кажется. Ц. 74- Ш.-диссонанс. Ц. 76- семантическая музыка. У первой скрипки - Ш.-улетание; у виолончели -поздний бурдон. Т. 4 ц. 86- Ш.-горизонталь второй скрипки. Т. 2, 3 в ц. 88- Ш.-сиротство в гармонии. За 5 последних тактов - Ш.-горизонталь первой скрипки
Струнный квартет № 15, оп. 144. I. (Элегия)	С. 241-247. Т. 10 ц. 0- Ш.-горизонталь. Т. 7-8 ц. 4- Ш.-горизонталь. Т. 4 ц8- Ш.-горизонталь. Т. 6 ц. 7 - Ш.-революционность. С т. 4 ц. 13- Ш.-повтор. С. 241-247. Ц. 18 - Т3 виолончели. С т. 4- Ш.-просветление. Ц. 20- печаль. Т. 3 ц. 20 - Ш.-просветление. Ц. 23-церковность, Ш.-церковность, ужас ухода.
II. (Серенада)	С. 248-254. Ц. 31, т. 8- Ш.-ламенто. С т. 12 ц. 31 и далее- Ш.-странность. Ц. 32- Ш.-блуждание. С т. 2 ц. 39 - Ш.-странность
VI. (Эпизод)	С. 266-275. Т. 5 ц. 65 - Ш.-странность. Граница ц. 66- Ш.-гетерофония
Симфония № 14, оп. 135. I. De profundis	С. 3-6. Ц. 1, т. 3 (-В. -Лобос-аккордика, далее -пустотность,) потом- Ш.-звучание. Ц. 4- Ш.-гетерофония, Т1, контрапункт. С. 3-6 За 4 т. перед ц. 6- Ш.-речитатив
II. Малагенья	С. 7-15. Т. 13 ц. 12- Ш.-звучание
III. Лорелея	С. 16-40. Подход к ц. 36- Ш.-звучание. Т. 8-9 ц. 47- Ш.-звучание
IV. Самоубийца	С. 41-49. Ц. 55-эпизод 1-й лилии, Ш.-диатоника горизонтали. Т. 4 ц. 60- Ш.- трели. Т. 6-7 ц. 60 - Ш.-ламенто, аллюзия 4-й части 13-й симфонии
V. Начеку	С. 50-60. Т. 7 ц. 67 - Ш.-горизонталь. За 4 т. перед ц. 70- Ш.-марш-тираты-катабазисы. Подход к ц. 71-у скрипок- Ш.-мотив марша
VII. В тюрьме Санте	С. 65-75. Т. 4 ц. 88- Ш.-звучание. С т. 6 ц. 88-контрапункт, Ш.-горизонталь. Т. 3 ц. 104 - Ш.-аккордика и следом-явственная Ш.-анаграмма
VIII. Ответ запорожских казаков константинопольскому султану	С. 77-88. Ц. 108- Ш.-диссонансы во вступлении. Ц. 109, т. 4- Ш.-диссонансы
IX. О. Дельвиг, Дельвиг!	С. 89-92. Ц. 117-сентиментальная элегия. Скорбь, Ш.-скорбь, просветление. (слегка назидательная гармония). Т5 ц. 118- Ш.-подголосок
XI. Заключение	С. 97-100. Ц. 136, т. 3- Ш.-аккордика -и далее -она же, автограф. В ц. 138- Ш.-звучание в кульминации фортиссимо и повтор ритмической прогрессии из ц. 19

Симфония № 15, ор. 141, 1-я часть	С. 103-153. Ц. 2, т. 5-6- Ш.-странность
2-я часть	С. 154-173. Ц. 52-Т1, искажённый Ш.-хорал, далее - с т. 6 -с Ш.-диссонансами среднего периода. Т. 8-9 ц. 55- Ш.-горизонталь. Т. 4 ц. 57- Ш.-ход в басу. Т. 7 ц. 57- Ш.-нежность. Ц. 65, 67-Т5. Т. 3 ц. 67- Ш.-звучание. Ц. 74-Т5 с Ш.-дворцовостью в т. 3. За 3 т. перед ц. 75, т. 4 - Ш.-аккорд
4-я часть	С. 193-231. Т. 7 ц. 113- Ш.-звучание. Т. 4 ц. 114- Ш.-модуляции. Ц. 115- Ш.-модуляции. Ц. 121- Ш.-звучание. Ц. 127-вар. 2. Ш.-звучание. Ц. 129-вар. 4, контрапункт, верхняя линия-у высоких флейт. Ш.-звучание ! Автографичность. Ц. 139- Т2 у фаготов на сплошном Ш.-звучании. Очень выразительно
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 1-я часть	С. 3-17. Т. 9 ц. 1-еврейский -бахизм-шостаковизм. Т. 3 ц. 2- Ш.-звучание. Т. 3 ц. 4- Ш.-горизонталь. Ц. 5- Ш.-звучание. Т. 3 ц. 8- Ш.-звучание. Т. 4 ц. 9- Ш.-звучание и хиндемизмы. Т. 7 ц. 16- Ш.-звучание. Т. 11- Ш.-повтор
Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 1-я часть	С. 3-19. Т. 7 Ц. 1- Ш.-горизонталь фортепиано. Т. 8 Ц. 2- Ш.-звучание. Мусоргские стоны. Они же-ц. 3, с т. 2, в басу. Т. 10 ц. 14- Ш.-повтор. В ц. 25- кульминационный речитатив альты, переходящий в каденцию с антифоном эго-алтер эго, Ш.-звучанием, шифрами
3-я часть	С. 36-48. Подход к ц. 64-бахизм, Ш.-секвенции, материал ц. 48. Лейттема части. Т. 4 ц. 68- Ш.-звучание. Подход к ц. 70- Ш.-квартовые скрипичные трели. С т. 10 ц. 73-потрясающая Ш.-разнотемная гетерофонность. За 4 т. перед ц. 76- Ш.-звучание, контрапункт, обнажение мысли-эпизода
Концерт для виолончели с оркестром № 1, ор. 107, 1-я часть	С. 9-34. В ц. 6, с т. 4, в ц. 7 с т. 4 в оркестровых антифонах- Ш.-диссонанс. С т. 6 - Ш.-диссонанс и продолжение Т2 - Т2а. В ц. 27- Ш.-диссонанс
2-я часть	С. 35-50. Т. 2, 7 ц. 38 - Ш.-звучание, т. 7- Ш.-экспрессия. С т. 4 2. 40- Ш.-низкие ступени. С т. 5 ц. 41- Ш.-низкие ступени. Ц. 42- аккомпанированная разномелодика солиста и кларнета, с т. 4 ц. 42 и далее - Ш.-низкие ступени. Т. 4-5 ц. 46- Ш.-низкие ступени. Ц. 48, т. 3- Ш.-мусоргизмы, низкие. Т. 8 ц. 48- Ш.-просветление. В ц. 49-красиво, русскость. Ц. 51, с т. 10- Ш.-звучание. Ц. 53- Ш.-диссонанс. С т. 7- Ш.-диссонанс -крик
3-я часть	С. 51-52. Каденция солиста; сужение диапазона; «В клетке». Начало-в контрабасовом регистре. Ш.-горизонталь
Концерт для виолончели с оркестром № 2, ор. 126, 1-я часть	С. 3-39. В подходе к ц. 2- Ш.-ретро революционность. Т. 2 ц. 3- Ш.-звучание. 2 Т. 6 ц. 11- Ш.-ретро горизонталь. Ц. 1 - Ш.-пустотность, суровость звучания. Т4 ц. 17- Ш.-диссонансы у солиста двойными нотами. С этой цифры-многослойная фактура; но как-то-не цепляет. Ц. 25- Ш.-катарсис
3-я часть	С. 69-124. В ц. 91-русская Ш.-тема. Далее - контрапункт солиста и кларнета. Ц. 103-интересные Ш.-ударные



Концерт для скрипки с оркестром № 2, оп. 129, 1-я часть	С. 3-29. Т. 4 ц. 0-поздний контрапункт, Ш.-горизонталь. Ц. 17 (вариант приёма-тема-приём-Т4-канон -малеровские флейты. Здесь так же схвачена щемящая струнная Ш.-интонация
2-я часть	С. 30-39. Ц. 48- Ш.-горизонталь, Т1 солиста, парассакальные басы. Подход к ц. 50- Ш.-горизонталь флейты
3-я часть	С. 40-63. Ц. 68- Ш.-скрипичность. Граница ц. 72- Ш.-скрипичность. В ц. 90-контрапункт

Таблица 46

ШОСТАКОВИЧЕСКАЯ АККОРДИКА

Струнный квартет № 9, оп. 117, 1-я часть	С. 2-3. Ц. 3-Т1, за 2 т. перед ц. 4 и т. 4 ц. 4 - Ш.-аккордика
2-я часть	С. 10-12. Ц. 16. Т. 5-6- Ш.-аккордика. Ц. 16, Т. 5-9- Ш.-аккордика
Струнный квартет № 10, оп. 118, 1-я часть	С. 55-63. ц. 1. С т. 14-унисоны 2-й скрипки и виолончели. Театр фактуры у позднего Шостаковича обостряется, а Ш.-аккордика смягчается. В ц. 3-Т2. Т. 5- Ш.-аккордика. С т. 5 ц. 13-мягкий Ш.(далее –славянизмы). В т. 4, 6 ц. 15- Ш.-аккордика, некая контрапунктичность
3-я часть	С. 79-82, Граница ц. 43 - Ш.- горизонталь, далее Ш.-аккордика. За 2 такта перед ц. 44-церковный-, и сразу далее Ш.-аккорд. За 4 т. перед ц. 50-хорал, нежный, с нотками церковного лада, Ш.-аккордики, увеличенного трезвучия
4-я часть	С. 83-103, ц. 82, В середине и конце цифры -т. 8, 11- Ш.-аккордика
Струнный квартет № 11, оп. 122. VI. (Элегия)	С. 122-124. В ц. 40 – Ш.-аккордика и Ш.-горизонталь
Струнный квартет № 12, оп. 133, 1-я часть	С. 130-138. Ц. 0. Здесь, безусловно, Ш.-звучание, а в границе ц. 1 и далее - Ш.-ретро, то есть, Ш.-аккордика, которая звучит уже не так экспрессивно, как в «в своё время». С т. 6 ц. 12- Ш.-аккордика и Ш.-горизонталь
2-я часть	С. 139-173. Граница ц. 72- Ш.-аккордика
Струнный квартет № 13, оп. 138	С. 174-198. Т. 4 ц. 4- Ш.-аккордика и Ш.-горизонталь. В басу в это время- бурдон позднего Шостаковича, переходящий в монолог). Граница ц. 14-необычно для Шостаковича по-другому страшный момент-жуткая мелодия нота на смычок; альты; далее - Ш.-аккордика, шнитковизмы
Струнный квартет № 14, оп. 142, 1-я часть	С. 199-218. Т. 4 ц. 2- Ш.-аккордика
3-я часть	С. 227-240. Граница ц. 80- Ш.-аккордика
Струнный квартет № 15, оп. 144. I. (Элегия)	С. 241-247. Т. 8 ц. 0- Шнитковизмы - Ш.-аккордика. Т. 8 ц. 18- Ш.-аккордика, В. -Лобос-аккордика
Симфония № 14, оп. 135.	С. 41-49. Ц. 56- Ш.-страшная аккордика. Т. 2 ц. 59- Ш.-страшная аккордика

IV. Самоубийца	
V. Начеку	С. 50-60. Т. 4 ц. 67- Ш.-аккордика. Т. 6 ц. 75-аккордика прозрения-давно её не было! Кульминация. Предпоследний т. кодовой ц. 80 - Ш.-аккордика
VII. В тюрьме Санте	С. 65-75. Т. 2 ц. 88- Ш.-аккордика
XI. Заключение	С. 97-100. Ц. 136, т. 3- Ш.-аккордика -и далее -она же, автограф
Симфония № 15, ор. 141, 2-я часть	С. 154-173. Ц. 54: т. 6, 7, 10- Ш.-аккордика. Т. 6 ц. 56-Ш.-аккордика. Т. 4 ц. 70- Ш.-аккордика. За 3 т. перед ц. 75-Т4- Ш.-аккорд
4-я часть	С. 193-231. Т. 3 ц. 117- Ш.-аккордика. Подход к ц. 128-Ш.-аккордика

Таблица 47

**ШОСТАКОВИЧЕСКАЯ ПОЗДНЕПАССИВНАЯ
АККОРДИКА КАК ЧЕРТА ПОЗДНЕГО СТИЛЯ,
СТРАННОСТИ СОЗВУЧИЙ**

(описания дублированы по тематической необходимости)

Струнный квартет № 9, ор. 117, 1-я часть	С. 1, ц. 0, Т. 8, после крестика и т. 12- Ш.-аккордика словно «сама не своя». Здесь снова контрапункт скрипок на бурдоне низких струнных. С. 1, ц. 0, Т. 8. Временное распределение силовых точек сдвига аккордики становится иным - и от этого становится иным весь стиль. Изменение стиля по личному ощущению судьбы. С. 4-5, ц. 5-контрапункт, Т4 виолончели, Т2 у скрипок, Т3 у альты
Струнный квартет № 10, ор. 118, 1-я часть	С. 55-63., ц. 1, Т. 11-мягкая Ш.-аккордика. Смягчение-за счёт ритма фелодических фигураций по голосам. Шостакович как будто бы устало цитирует свою аккордику. Ц. 2. Т. 7, 11- странная Ш.-аккордика
Струнный квартет № 12, ор. 133, 1-я часть	С. 130-138. Ц. 0-Т1-ряд у виолончели в контрапункте эллипсообразного вида первой скрипки. Здесь, безусловно, ощутимо Ш.-звучание, а в границе ц. 1 и далее - Ш.-ретро, то есть, Ш.-аккордика, которая звучит уже не так экспрессивно, как в «в своё время»
Струнный квартет № 13, ор. 138	С. 174-198. Ц. 56-поздняя Ш.-фактура, у альты Ш.-горизонталь
Струнный квартет № 14, ор. 142, 2-я часть	С. 219-226. С т. 3 ц. 56-поздняя Ш.-аккордика.
Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 1-я часть	С. 3-19. С т. 5 Ц. 0-контрапункт альты и фортепиано; поздняя странность созвучий. Граница ц. 4-страннейший ход фортепиано. Подход к ц. 5 и далее - странность; с т. 5 Ц. 5-шифр в басу. В ц. 6-церковность, с т. 4 ц. 6-странная церковность. Ц. 16-странность стиля
3-я часть	Т. 3 ц. 64- Ш.-странность. Ц. 80, т. 2-странность

Таблица 48

ЭЛЛИПСИС

Струнный квартет № 9, ор. 117, 3-я часть	С. 13-24. Ц. 32-былинная значащая Т4-эллипсис низких струнных. В ц. 45-Т1 виолончели с эллипсисом первой скрипки. Образ распада. Ассоциации: эллипсис про-
---	--

	изошёл из русских кульминаций (Чайковский)
5-я часть	С. 28-54. С середины ц. 61-эллипсис первой скрипки с Т1 у альты. В ц. 77-контрапункт Т1 низких струнных с эллипсисом- «знаменным распевом» альты. С т. 10 ц. 95-эллипсис Т2 из 3-й части
Струнный квартет № 10, ор. 118, 1-я часть	С. 55-63. Ц. 2-эллипсис-рефрен Т1 у первой скрипки. Характерное сочетание-совмещение особенности формы (как рондо) -и индивидуальной полифонической поэтики (полифонический эллипсис). С ц. 4-былинообразная Т. 2а, -эллипсис у виолончели с интересным исполнительским глоссандированием и контрапунктом виолончели и альты. Контрапункт продолжается и в ц. 5. С. 55-63. В ц. 9-Т1 эллипсис. Смена соотношения элементов поэтики. С т. 10-Т1-эллипсис. Ц. 14-Т1-рефрен -эллипсис
2-я часть	С. 64-78, С т. 11-Т-эллипсис былина, как и в первой части. Арка приёма
3-я часть	С. 79-82, Ц. 8-кода, намёк на Т в альте и, таким образом, на начало вар. 8. Эллипсис первой скрипки
4-я часть	С. 83-103. За 5 тактов перед ц. 56 - эллипсис скрипки, магическая гетерофония. Ц. 63-эллипсис виолончели, Ш.-звучание
Струнный квартет № 11, ор. 122. II. (Скерцо)	С. 107-113. Ц. 8- вар. 1, Т2 у альты в контрапункте-эллипсисе с Т3 первой скрипки
Струнный квартет № 12, ор. 133, 1-я часть ор. 13	С. 130-138. Ц. 0-Т1-ряд у виолончели в контрапункте эллипсообразного вида первой скрипки. За 4 т. перед ц. 7- выразительный эллипсис виолончели. В ц. 7-умиротворение. Ц. 12-эллипсис виолончели. В ц. 13-связка-речитатив альты в контрапункте-эллипсисе на вариант Т1 виолончели. С т. 12 ц. 15-эллипсис струнных к упражнению первой скрипки
2-я часть	С. 139-173. Ц. 31-эллипсис -былина скрипок в контрапункте с анабазисами. Ц. 52-эллипсис ударов. Ц. 65-кажется, конструкционная привязка, кода после коды, постпостскриптус. Отголосок невербальной словесности-в парасинтаксических повторах. Эллипсис Т3 альты и мотивов Т4 первой скрипки. В ц. 66 возобновляется к Т4 предварающая трельность в антифоне
Струнный квартет № 14, ор. 142, 1-я часть	С. 199-218. С т. 3 ц. 5-контрастный всплеск инвенции-эллипсиса, как в опере «Нос». Ц. 14-концертантный аккомпанемент виолончели, Т-эллипсис первой скрипки, с т. 6-плюс поздний бурдон второй скрипки. Ц. 19-эллипсис, мистический морок
Симфония № 15, ор. 141, 1-я часть	С. 103-153. Граница ц. 9-Т4-воронка трубы под тромбоны и тубу, к ней в эллипсис-антифон -с т. 4 ц. 9-вариант Т1 в спрямлении высокого дерева. В ц. 10 этот эллипсис-антифон повторяется со струнными. С. 103-153. Граница ц. 12-Т5, Телль, побочная у меди, а к ней в эллипсис - вариант Т4 высокого дерева. (она в ярко романтической гармонии- окружена нарочито диссонантными ответами-антифонами). В ц. 21-Т1 альтов в неначавшейся фуге-оппозиция городской музыки струнных -игрушечной духовых в эллипсисе Т2 кларне-

	тов
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134, 3-я часть	С. 40-60. С т. 10 ц. 79-эллипсис -былина у фортепиано
Концерт для виолончели с оркестром № 1, ор. 107, 1-я часть	С. 9-34. С ц. 20-у солиста -сороговорка-напоминает неначавшуюся фугу. На неё с т. 4 ц. 21-у гобоев и кларнетов-эллипсис с дублировками!-поздняя фактура. В ц. 35-кода, Т1 солиста. С т. 7-эллипсис гобоев
4-я часть	С. 53-77. В ц. 74-эллипсис кларнетов на вальсе солиста
Концерт для скрипки с оркестром № 2, ор. 129, 1-я часть	С. 3-29. Ц. 20-эллипсис. Т. 1-2 ц. 21-эллипсис, диссонанс

Таблица 49

АНТИФОН

Струнный квартет № 9, ор. 117, 5-я часть	С. 28-54. Ц. 75-антифон контрастов с Т1
Струнный квартет № 10, ор. 118, 2-я часть	С. 64-78. С ц. 22-имитационный антифон. В середине цифры инициация антифона диминуируется, как бы сохраняя ритм предыдущей «подначки» и эпизода из первой части. Создается ощущение концертно-диссонантной диминированной пружины. В ц. 33-экспрессивные антифонные имитации
Струнный квартет № 11, ор. 122. III. (Речитативе)	С. 114. Ц. 19-23. Трёхкратный антифон сонорного линеарного ужаса и диссонантных двойных нот. Шумановский романтический оттенок в этом повторе антифона
Струнный квартет № 12, ор. 133, 2-я часть	С. 139-173. С т. 4 ц. 31- разработка, антифон анабазисов-пробегов по фактуре-и Т1. В ц. 66 возобновляется к Т4 предвещающая трельность в антифоне
Струнный квартет № 13, ор. 138	С. 174-198. Граница ц. 1 и далее -антифон Т1с гетерофонией с тоскливыми унисонами
Струнный квартет № 14, ор. 142, 1-я часть	С. 199-218. Граница ц. 10-антифон -инвенция
2-я часть	С. 219-226. Граница ц. 46-монолог-антифон
3-я часть	Ц. 61-антифон.
Симфония № 14, ор. 135. III. Лорелея	С. 16-40. В ц. 34 - антифонность
V. Начеку	С. 50-60. Ц. 65-Т1-ряд ксилофона. Яркая аллюзия Военного реквиема Бриттена
Симфония № 15, ор. 141, 1-я часть	С. 103-153. Граница ц. 9-Т4-воронка трубы под тромбоны и тубу, к ней в эллипсис-антифон -с т. 4 ц. 9-вариант Т1 в спрямлении высокого дерева. В ц. 10 этот эллипсис-антифон повторяется со струнными. Граница ц. 12-Т5, Телль, побочная у меди, а к ней в эллипсис - вариант Т4 высокого дерева. Она в ярко романтической гармонии и окружена нарочито диссонантными ответами-антифонами

2-я часть	С. 154-173. В ц. 72-антифон Т6 духовых групп на шестнадцатых тутти
Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 1-я часть	С. 3-19. В ц. 25-кульминационный речитатив альты, переходящий в каденцию с антифоном эго-алтер эго, Ш.-звучанием, шифрами
Концерт для виолончели с оркестром № 1, ор. 107, 1-я часть	С. 9-34. В ц. 6, с т. 4, в ц. 7 с т. 4 в оркестровых антифонах- Ш.-диссонансы. С ц. 22-активный контрапункт Т1 у антифона-переключки деревянных с валторной и продолжающейся линии солиста
4-я часть	С. 53-77. С т. 6 ц. 77-лейттема концерта в антифоне

Таблица 50

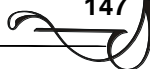
ЭТНОСОЦИОЛАДОВЫЕ КРАСКИ

Струнный квартет № 9, ор. 117, 1-я часть	Вот образец неэтносоциолодовой краски! С. 2-3. В границе ц. 4 у первой скрипки мелькает игривый Ш.Мотивчик, но в какой-то меланхолической манере. В ц. 4-танчик Т2 с обречённостью; усталый повтор привычных мотивов, вернее даже-слушание этих мотивов, приходящих извне. И это вовсе не этносоциолодовая краска, как могло быть в средний период. Это именно фактурный теперь приём, а не ладовый – вот в чём особенность позднего Шостаковича! С. 5-7, за 4т. перед ц. 14-В. -Лобос
2-я часть	С 10-12. Т1-2, мягкая септаккордика. Ц. 16, Т. 7-диссонанс. Ц. 17, т. 2-диссонанс. С т. 3 и далее - аккорды сиротства. Граница ц. 20-В. -Лобос-аккордика. Ц. 22. С т. 6 и далее -шнитковизмы
3-я часть	С. 13-24. В т. 2 ц. 41-пульсация низких струнных в большую секунду – кластер
4-я часть	С. 25-27. В ц. 51-В. -Лобос-аккордика. В ц. 53-аккордика стуков пиццикато второй скрипки. Это образно-сонорный фрагмент. Такая музыка встречается не раз у позднего Шостаковича. Т. 12 и 20 ц. 57- В. -Лобос-аккордика
5-я часть	С. 28-54. С. т. 68-шнитковизмы у скрипок в контрапункте с былиной темой низких струнных
Струнный квартет № 10, ор. 118, 1-я часть	С. 55-63. ц. 3, С т. 8 и далее -пустые созвучия с семантикой пустоты, С т. 9-пустоты в контуре и Ш.-горизонталь. Т. 8-мусоргизмы. Ц. 7-контрапункт и Ш.-горизонталь первой скрипки. Ц. 8, с т. 4-еврейские ходы первой скрипки. С т. 11-пустоты контура. В ц. 12- пустоты контура, мягкая гетерофония, контрапункт альты с контуром виолончели и второй скрипки. С т. 5 ц. 13-мягкий Ш.- аккорд. Далее -славянизмы
2-я часть	С. 64-78. С ц. 19, с т. 3-взмывание вверх- «подначка», так же жуткий сонорный штрих. Смешанные признаки стиля. Музыка огромной силы и жуткого образа. Ц. 23, Т. 7-шнитковизмы. С т. 5 ц. 24 и далее -шнитковизмы. Ц. 27, с т. 6-шнитковизмы и бе-

	шенный темпоритм. Мелодия скандирует флажолетные октавные взмывания. Потрясающий фрагмент. В ц. 31-славянизмы -скоморошины
3-я часть	С. 79-82, Ц. 43, с т. 3-В. -Лобос-оттенки. С т. 5 и далее -некий намёк на увеличенное трезвучие. За 4 т. перед ц. 50-хорал, нежный, с нотками церковного лада, Ш.-аккордики, увеличенного трезвучия
4-я часть	С. 83-103. Ц. 69-потрясающий фрагмент, шнитковизмы. В ц. 71-сегмент Т, у виолончели-русская приговорка, как из фугато первой части 4-й симфонии
Струнный квартет № 11, ор. 122.	С. 104-106. Т. 5 ц. 2-церковность, В. -Лобос-аккордика. Т. 3 ц. 3, т. 4 ц. 4-странность звучания
I. Вступление	
II. Скерцо	С. 107-113. Ц. 7- танцевально-приговорочная фольклорно-застывшая Т2 первой скрипки. Эта Т породит вариационную форму с признаком-призраком фугато. Вторая часть, Скерцо. Середина ц. 10 (т. 6)- Т2 у второй скрипки. Складывается что-то вроде рондо. У виолончели мелькает элемент глissандо. Здесь этот элемент -сонорная изюминка
III. Речитатив	С. 114. 2-й т. ц. 20-шнитковизмы. Ц. 22-В. -Лобос-хорал
V. Юмореска	С. 120-121. В т. 4 ц. 31-странный диссонанс
VI. Элегия	С. 122-124. С т. 3 ц. 42-пустота звучания
VII. Заключение	С. 125-129. Ц. 50- былинная пустотность
Струнный квартет № 12, ор. 133, 1-я часть	С. 130 -138. Т. 2 ц. 9-мягкие диссонансы. Т. 6-шнитковизмы
2-я часть	С. 139-173. Ц. 18-шнитковизмы, гротеск в т. 3. Граница ц. 19-шнитковизмы, С т. 3 ц. 21- шнитковизмы. Ц. 23-шнитковизмы, Ц. 29- диссонантность. Граница ц. 39-квартаккордик. Т. 4 ц. 52- шнитковизмы, далее -концертантность. За 5 т. перед ц. 54-сонор. За 2 т. перед ц. 58-острый диссонанс многонотия. В ц. 67-длительная диссонантность. Перед ц. Ц. 69- пустотность-то ли фактуры, то ли эмоций
Струнный квартет № 13, ор. 138	С. 174-198. За т. перед ц. 2 – «гуцульская» гетерофония, своеобразный славянский стиль. Ц. 2- органное звучание, шнитковизмы. За 3 т. перед ц. 7-Ш.-звучание, шнитковизмы, одинокая каденция первой скрипки. За 7 т. перед ц. 10-интересная гармония. Граница ц. 14-необычно для Шостаковича по-другому страшный момент: жуткая мелодия нота на смычок; альт; далее - Ш.-аккордика, шнитковизмы. Ц. 15-диссонанс, странная гармония, контрапункт позднего Ш.-звучания. В ц. 17-18 -19 -необычная фактура пуант. Сонор. За 2 т. перед ц. 54-диссонанс
Струнный квартет № 14, ор. 142, 1-я часть	С. 199-218. Ц. 0-славянский поздний бурдон в альте, Т1-славянский наигрыш, перегармонизованный аккордикой страдания-виолончели
2-я часть	С. 219-226. Ц. 44- в ми бемоль миноре- элегический хорал. В т. 9 ц. 52 - Ш.-звучание, еврейский лад у

	виолончели. В ц. 53- Т3, вторая малеровская тема. Т. 8-9- тоже малеризмы. Граница ц. 54-еврейский лад виолончели. В ц. 56-В. -Лобос-аккордика
3-я часть	С. 227-240. За 3 т. перед ц. 66 и далее, в ц. 67 - Ш-шнитковизмы. За 5 т. перед ц. 91-еврейский лад у виолончели. Ц. 93-малеровская кода
Струнный квартет № 15, op. 144. I. (Элегия)	С. 241-247. Т. 8 ц. 0- Шнитковизмы - Ш.-аккордика. Т. 5-6 ц. 2- В. -Лобос-аккордика. Т. 6-7 ц. 2-гетерофония, шнитковизмы. С т. 3 ц. 3-В. -Лобос-звучание, с т. 4-католицизмы. Т. 6-7 ц. 9 - странность. Подход к ц. 11-В. -Лобос-аккордика, ц. 11-просветление. С т. 3 ц. 17- странность. Т. 8 ц. 18-Ш.-аккордика, В. -Лобос-аккордика
III. (Интермеццо)	С. 255-257. С т. 5 ц. 43-еврейский лад и ритм. В ц. 44 - странный диссонанс на позднем бурдоне
IV. (Ноктюрн)	С. 158-262. Фактурно-самая интересная часть цикла; какой-то прорыв в несостоявшееся будущее. Фактура-разнотемность с дублировками. Метаморфизм Малера. Т. 6 в ц. 48-странность. В. -Лобос-звучание в т. 2, 4 ц. 51. Т. 5 ц. 51-странность диссонанса, здорово звучит
Симфония № 14, op. 135. I. De profundis	С. 3-6. Ц. 1, т. 3-В. -Лобос-аккордика, далее - пустотность, потом- Ш.-звучание
II. Малагенья	С. 7-15. Граница ц. 18- «страшные» призвуки в гармонии
III. Лорелея	С. 16-40. Ц. 47, после колокола в т. 4-Малер, затем замедление времени. Т. 10-пустота. Т. 8 ц. 48-Малер
IV. Самоубийца	С. 41-49. Т. 5 ц. 58-В. -Лобос-аккордика. Т. 7 ц. 58 - пустотность
V. Начеку	С. 50-60. Ц. 74-новый бриттеновский марш-остинато
VIII. Ответ запорожских казаков константинопольскому султану	С. 77-88. Ц. 113-диссонансы в интермедии. Подход к ц. 114-шнитковизмы
IX. О. Дельвиг, Дельвиг!	С. 89-92. Подход к ц. 122-чайковизм В ц. 122-стилизация 19-го века, слегка нарочитая, далее в т. 6-диссонанс
X. Смерть поэта	С. 93-96. Подход к ц. 130-В. -Лобос-аккордика
Симфония № 15, op. 141, 2-я часть	С. 154-173. Т. 11 ц52-романтический тональный аккорд. В ц. 61-Т4, аккорд превращения-альтерированный
3-я часть	С. 174-192 Ц. 90 -Т7-танец скрипки соло, испанизированный.
4-я часть	С. 193-231. Ц. 146-аккорды превращения-т. 1, 5, материал 2-й части- нач. В ц. 61. Т. 5 ц. 147-аккордика превращения. Здесь уже кода
Соната для скрипки и фортепиано, op. 134, 1-я часть	С. 3-17. Т. 4 ц. 0- Ш.-горизонталь. Т. 7 ц. 1 - хиндеммитизмы. Т. 9 ц. 1-еврейский –бахизм-шостаковизм. За 2 т. перед ц. 3-хиндеммитизмы. С т. 2 ц. 6-хиндеммитизмы. С т. 3 ц. 7-шнитковизмы,

	двоение сознания в фактуре, бурдоны. За 3 т. перед ц. 9-шнитковизмы. Т. 4 ц. 9- Ш.-звучание и хиндемитизмы. Т. 6 ц. 11 -еврейский лад, С т. 2 ц. 12-диссонанс -славянизмы. С т. 4 ц. 12-фольклорная гетерофония. В ц. 18-хиндемитизмы. В ц. 20-шнитковизмы и, кажется, былинность. В ц. 21-шнитковизмы, выразительная церковность
2-я часть	С. 18-39. В ц. 28 -Т1, с т. 4-славянизмы. В ц. 29-сонор. В ц. 34-1-й эпизод в форме. С т. 4 ц. 39, в ц. 40 - причудливые гармонии. С т. 6 ц. 45-славянизмы. Т. 5 ц. 46-диссонанс. с т. 4 ц. 51-шнитковизмы
3-я часть	С. 40-60. В т. 7 ц. 58-диссонанс. Граница ц. 61-вар. 2, у фортепиано, хиндемитизмы. Ц. 63-вар. 3. С т. 4-удивительные модализмы как 16-го века и хиндемитизмы (связь с 16-м веком через Хиндемита). Ц. 63-вар. 4, славянизмы. Ц. 68 - вар. 7 -сонор канона ад минимам- «взгляд полифониста вглубь веков»! Ц. 77-вар. 14, Т3 в скрипичности солиста, контрапункт, суровые славянизмы. За 3 т. перед ц. 78-шнитковизмы. Т. 4 ц. 80-еврейский лад
Соната для альты и фортепиано, ор. 147, 1-я часть	С. 3-19. Т. 8 Ц. 2- Ш.-звучание. «Мусоргские» стоны. Они же-ц. 3, с т. 2, в басу. В ц. 8-новая строфа; еврейский лад со взглядом в источник-сантимент, как из 1-го трио
2-я часть	С. 19-36. с т. 5 Ц. 49-славянизмы. В т. 4 ц. 53-еврейский лад, (аллюзия Юмора и, может быть, финала 4-го квартета). Ц. 58-контрапункт, напев из ц. 52-»песня». Стилизация фольклора-особенно с т. 9. Ц. 59-имитация балалайки фортепиано
Концерт для виолончели с оркестром № 1, ор. 107, 1-я часть	С. 9-34. Ц. 4, с т. 5-русскость. Ц. 10, у виолончели - Т2, русская. В ц. 12-стравинизмы. Середина ц. 19-стравинизм
2-я часть	С. 35-50. Ц. 40- переменный размер-на двудольный; Т2 русская у солиста. Гетерофония. Ц. 41-русская разномелодика солиста и альтов. Т. 4 ц41-шнитковизмы. Ц. 48, т. 3- Ш.-мусоргизмы, низкие. Т. 7 ц48-В. -Лобос-аккордика. В ц. 49-красиво, русскость. В ц. 50 -испанизация, просветление, ассоциативность стилей в строфическом порядке
4-я часть	С. 53-77. В ц. 65-еврейский лад у солиста с т. 10. В ц. 81-славянизмы, потрясающая фактура нрзб. Апофеоз диковатого разгула оркестра
Концерт для виолончели с оркестром № 2, ор. 126, 1-я часть	С. 3-39. В Т1 ц. 0 -несколько навязчивый повтор мусоргианского ламенто с низкой ступенью. Подход к ц. 11-малеризм. Ц. 11-малеровские арфы. Ц. 1 - Ш.-пустотность, суровость звучания, малеровские арфы. С ц. 16-сказочная стилизация каких-то условно раннесоседних веков. Ц. 36 - малеризмы-стравинизмы на подголоске валторны
2-я часть	С. 40-68. Ц. 38- зарождение «Бубликов»в намёке на неначавшуюся фугу у солиста. Ц. 39- «Бублики» на странной гармонии



3-я часть	С. 69-124. В ц. 80-контрапункт, еврейский лад, интересное звучание, но не по-шостаковически. Далее - Т рефрена. В ц. 91-русская Ш.-тема. Далее - контрапункт солиста и кларнета. Подход к ц. 106-еврейский лад
Концерт для скрипки с оркестром № 2, ор. 129, 1-я часть	С. 3-29 Ц. 1, т. 6-русскость. Т. 4 ц. 5-шнитковизмы. В ц. 36 в т. 2-В. -Лобос- аккордика. Потрясающе звучит
2-я часть	С. 30-39. В ц. 50-линия кларнета. Русская элегия. Т. 8 ц. 58-еврейско-славянская интонация, как и на границе ц. 60. Т2 ц. 63-шнитковизм



ПОСЛЕСЛОВИЕ



Каковы же прощальные слова великого мастера нам, слушающим его музыку?

Возможно, они – не только о судьбе слушателей, но и о судьбе самой музыки, даже – полифонии.

В финале скрипичной сонаты после череды полифонических вариаций следует совсем иная, фигурационная...

В 1-й части 15-го квартета – постепенная, столь печальная, деполифонизация, приводящая к унисону, на фоне медленно проступающей фактурной мозаики.

Так старые фрески проступают под рукою реставратора, когда со стен сходит роспись более поздних веков...

Пророчество или исповедь?

А может быть, и поздние прозрения истории полифонии, мистика стиля, прочтение приёма сквозь века; удивительные эпизодические случайные модализмы финала скрипичной сонаты, связывающие (возможно, через музыку Хиндемита) музыку Шостаковича с музыкой старых, добаховских времён (ц.63- вар. 3, с т. 4):

Пример 90

Вар. 3

63

p

pp

или сонор канона, словно «нарисованный», «изображённый» притворной графикой простого «детективного-интригующего» антифона (ц. 68):

Пример 91

68

ppp

p

cresc.

mf

f

dim.

dim.

И откуда эта остиная полихронность в пластах одного из колен ритурунеля в «Малагенья»?

Благодаря чему родились невероятные «кольца» истории полифонии в «Лорелее», когда вдруг рождается потрясающий контрапункт пластов: сопрано, альт – «мотетус», скрипки – «триплум», низкие струнные – «тенор» (ц. 23)!

Как могло произойти бы это невольное прозрение мотета *ars antiqua*, если бы не сверхчувствительность уникального полифониста; или тот ритурнель - «бициниум» сопрано и виолончели на T1-со скрытой анаграммой DSCN из «*Самоубийцы*» на слова Аполлинера (ц. 51) ; бициниум, память-прозрение полифонии 17 века...

И подобно тому как Бах восстанавливает истину, выстраивая систему доказательств; Шостакович - не приходит ли и он к истине, выстраивая нарушенную картину мира и устанавливая систему соответствий в звеньях нарушенной логической цепи?..

Вряд ли можно найти задачу более малоисполнимую, чем та, которую мы перед собой поставили: рассказать словами о том, что скрыто за семью печатями; приблизиться к тайне бытия музыки одного из величайших людей 20 века, Дмитрия Шостаковича.

Да простит он нас за то, что и малой доли не угадали.

Но настоящее общение с его музыкой, даже с нашими скромными комментариями, начинается тогда, когда в сторону откладывается словесный текст и на пюпитр ставится партитура. И тогда, возможно, читатель услышит и найдёт в музыке Шостаковича то, о чём мы рассказали: полифонический обман ожидания и линейное схождение тем, прерванную фугу и фигуру крика, высотно воплощённую метрику и магический четырёхтакт...

...И, может быть, кто-либо из читателей, увлекшись неизведанным миром индивидуальной поэтики этой музыки, более внимательно изучит таблицы в приложениях и захочет более подробно заняться автографической аккордикой Шостаковича!..

Ведь мы всего лишь прикоснулись к этой аккордике-загадке; всего лишь показали те фрагменты, где она звучит. Но суть её, функциональность и законы появления пока по-прежнему – *terra incognita*...



ПРИЛОЖЕНИЯ 2



О двух фугах Шостаковича

Аналитические версии

(редакция 2009 года; ранее статьи были опубликованы в ведомственном сборнике ТМК за 2006 год; также материал был выложен на сайте «Артландия», ныне несуществующем)

Автор предлагает читателю вооружиться нотами фуги a-moll op.87, а также прелюдии и фуги Des-dur того же опуса. Удобнее всего будет иметь перед глазами текст, пронумерованный по тактам: fuga a-moll содержит 80 тактов, прелюдия Des-dur – 206 тактов, fuga Des-dur – 182 такта. Для наибольшего эффекта следует с максимальной подробностью всмотреться в описываемые ноты и вместе с автором статьи проследить каждый приём, каждую подробность, которую мы нашли. Мы видим смысл в таком почти потактовом прочтении этих пронзительных полифонических страниц, полных самого разнообразного смысла: от курьёза и кокетливой игры до полной катастрофы. Ведь полифонический приём *как таковой* у Шостаковича есть нечто гораздо большее, чем техника: он не только необычайно сильно увязан с остальными выразительными средствами, но и представляет собой уникальную систему *описания звуковой реальности*, которая в свою очередь воспроизводит реальность бытия души в мире века минувшего. Собственно, полифония Шостаковича – это *невербальная речь* его музыки. Как его музыкальная речь вообще, она лишь в малой степени *рассудочна* (что парадоксально: традиционно Шостаковича воспринимают как одного из самых “умных и рассудительных” музыкальных повествователей). Однако большей частью музыкальная речь мастера отмечана *исступлённой страстностью*, сметающей эту мнимую рассудочность. Это касается полифонии может быть даже в самую первую очередь. Язык Шостаковича слишком много вобрал в себя такого, чего обыкновенному человеку с естественным запасом жизнелюбия не по силам осознать. Однако и *не осознать* – никак невозможно. Мастер многое рассказывает нам о той звуковой реальности, в которой пребывает, одновременно не забывая реальность ту; та историческая реальность, подобно *cantus’u firmus’u*, проступает своим смыслом сквозь шостаковическое слово. От этих *рассказов* Шостаковича о самом себе и его жизни нам бывает всяко: смешно; забавно; любопытно; горько; страшно; светло; умиротво-

рённо; обречённо. Но вот уж чего читатель (равно как исполнитель этих фуг) точно не испытает – это скуки, порождаемой непонятностью материала. Считается, что полифоническое мастерство может быть объектом внимания лишь небольшого круга знатоков. Но может быть как раз сейчас и стоит этому кругу расширяться...



1. Пьеро, Арлекин, Колумбина

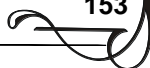
Фуга a-moll op. 87 из знаменитого шостаковического цикла прелюдий и фуг – одна из самых “игровых” фуг мастера «самая политональная из всех фуг Шостаковича, ... одновременно и самая функциональная» [6, с. 231] – неизменно привлекает исполнителей своей шаловливо-диссонантной грацией. На первый взгляд эта 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» [6, с. 231] являет собой нечто более сложное и *тайное* по своему звуковому смыслу, нежели просто “политональная” шутка. Перед нами пример слияния *полифонического театра* Шостаковича со строгой, по образцам Баха, фугой-композицией. Т. Левая говорит о “моменте лукавого” заигрывания “с классической моделью, типичном для Шостаковича” [там же]. В процессе разбора 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 голосов. Правила поведения выделяются с ошеломляющей последовательностью.

Чтобы понять это, следует прислушаться к тому, как все три голоса *разговаривают* друг с другом.

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

Уже в самом начале этого полифонического повествования завязывается некая интрига, которая, как выясняется, построена на диалогах разного уровня. Фуга a-moll открывается проведением темы в нижнем голосе и построена на мотиве баховского типа: восходящая фигура из двух шестнадцатых и восьмой, которая затем как бы окружается широкими скачками наподобие маятника (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 «Нос»).

При этом состоянии неведения все события в музыке Шостаковича происходят не только вне зависимости от воображаемого персонажа, но и словно вне его сознания.

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

При этом сюжет вовсе не имеет демонстративно явственного характера. Скорее этот сюжет *проступает в технике написания фуги*. С другой стороны, нарочитая «буквальность» поведения голосов-персонажей вовсе не становится единственной доминирующей нотой сюжета. На другом полюсе – яркая игра со стилями. В основном это «намёки» на стиль *concerto grosso* в манере, по своему патетически – «провоизглашающему» 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.

Роловое поведение голосов фуги a-moll местами забавно, а в кульминационные моменты формы неожиданно драматично. Каждый из голосов словно придерживается театрального амплуа. Нижний голос (ему принадлежит первое проведение темы, т. 1-4) прилежно начинает разыгрывать роль слабохарактерного, нерешительного и, прямо скажем, не блестящего остроумием персонажа – что-то вроде *Пьеро*, менее поэтичного, но более дурашливого. Когда с темой вступает, условно говоря, *Арлекин*, то есть средний голос, решительный и очень задиристый, – то *Пьеро* ничего не остаётся, как подпеть «глупейшим» по своему ритму и тональности подголоском (т. 5-10, 1-е удержанное противосложение и маленькая каденция). Игра голосами-персонажами видна с первых тактов и в регистровке. Тема у нижнего голоса начинается в верхних звуках первой октавы, а потом «сползает» вниз, в малую октаву. Голос как будто бы «не может определиться» с тем, на какой высоте ему петь.

Возможно, что Шостакович подсознательно обыгрывает здесь вообразаемые «трудности», которые могли бы возникнуть, скажем, у ученика при написании фуги на такую тему.

Шалость природного полифониста; отчасти это – отголосок юношеских музыкальных проделок на грани капустничества, отчасти – оберег от вмешательства в свой звуковой мир...

Средний голос, проводящий ответ, в роловом отношении полностью находится «на своём месте»: именно он одновременно спорит (от-

вет в тональные доминанты, функционально выражающей “острый вопрос к тонике”), а вместе с тем восстанавливает регистр (т. 5-9), подготавливая место для третьего экспозиционного проведения темы. Ролевая нюансировка голосов с ошеломляющей последовательностью воплощается и здесь: верхний голос до последнего такта фуги будет “прилежным и правильным”, с элементом некоторой капризности – *Коломбина* (т. 11-15). Следующая коллизия этой полифонической *comedia dell'arte* заключается в том, что нижний голос окончательно “попадает впросак” в своей попытке подыграть то одному, то обоим голосам сразу. Вот он аккомпанирует «строптивому» голосу, утянувшему всё происходящее из ля-минора в фа-диез минор (т. 15-16, интермедия). Вот – почти заискивает перед упрямой *Коломбиной*, неожиданно “раскричавшейся” в си-бемоль мажоре (т. 16-17). В это время «шкодливый» *Арлекин* передразнивает *Льеро* абсолютно не в тон, словно пытаюсь «сбить, поломать» всю игру (т. 17-18), а в следующем такте просто “сбегает”, давая понять, что дальнейшее просто недостойно его присутствия (в т. 19 звучат только нижний и верхний голоса).

Начинается развивающаяся часть фуги. Тема у “робкого” нижнего голоса явно уступает активному подголоску у верхнего голоса (в нём проводится несколько усечённое с обеих сторон первое противосложение – словно требовательные выкрики). Казалось бы, ожидается продолжение этого забавного полифонически-масочного рассказа с сохранением уже установившегося порядка доброй старой фуги.

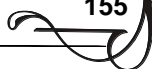
И тут внимательный слух обращает внимание на еле ощутимую странность в развёртывании голосов. Чем объяснить этот “монотон” в верхнем голосе, твердящем одну и ту же восходящую интонацию (т.т. 21-25)? Четыре повторения звучат в своём роде «чрезмерно»: кажется, что трёх было бы достаточно.

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 “скучной” ткани кроются откровенные 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 имеет черты “деревянно-духового” характера). Средний голос проявляет здесь особую полифоническую “дурашливость”: он вступает не с началом темы, как положено по правилам, а с активным до бесцеремонности подголоском. И тема в определённом смысле является продолжением этого подголоска (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”.

Итак, буквально на глазах меняется исполнительский состав: *Арлекин-2* старательно ведёт тему, усердно притворяясь *Арлекином-1*, *Коломбина-2*, пропев небольшой мотивчик, исчезает, а *Льеро* подыгрывает первое противосложение в невероятно низком для себя регистре



(т. 27-31) – этакая смесь послушания и устрашения. Скорее всего, и бедный *Пьеро* тоже переоркестровался!

А теперь посмотрим, какие стилевые события происходят дальше. В том, что они свершаются, нет никаких сомнений: 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. *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 стилевым словом. Мелькают великие тени: *Бах* (т. 32), *Моцарт* (следующие два такта), *Стравинский* (общий строй середины фуги).

Не лишним будет здесь заметить: те неожиданные смены одного гармонического стиля другим, которые столь свойственны бывают Шостаковичу (как и Прокофьеву), не следует воспринимать как “причуду композитора”, что часто бывает при школьном прохождении музыки XX века. Разумеется, это не причуда 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. Примитивному переводу на словесный язык это общение, разумеется, не подлежит. Хотя и можно сказать, что это своего рода звуковая молитва о сохранении собственного стиля.

Наподобие той, которую средневековые монахи возносили Святому Иоанну, дабы он уберёг их от *фальши*. Легко сочинённые звуковые игрушки могли бы прозвучать попросту говоря недостоверно в *то*, предпосланное Шостаковичу время. Стоит ли добавлять, что хотя наш полифонический мастер с лицом упрямого гимназиста ведёт диалог с Бахом и Моцартом “на равных”, *время его жизни в полной мере* не позволяет сравнить его ни с тем, ни с другим.

Впрочем, в фуге a-moll Шостакович мало склонен к рефлексии на вышеперечисленные темы. Скорее он готов к *обыгрыванию* ситуации. Трагические ноты, промелькнув, уступают место забавному фарсу и очередной игре в антифон: 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).

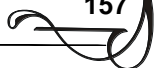
Каждый исполнитель этой фуги знает, что именно на этот момент приходится её кульминация. По звучанию этот фрагмент вызывает ассоциации со струнным tutti (то есть – снова инструментальный антифон).

Интонации здесь столь по-скрипичному благородны, что, казалось бы, фарсовым карнавальным безобразиям положен конец!..

И здесь весьма поучительно то, как начинают здесь вести себя голоса. Логика их поведения поразительно напоминает логику поведения людей в пиковой ситуации: всё масочное исчезает, остаётся некая патетическая ответственность за происходящее (вернее, прозвучавшее). При этом характеры голосов с удивительным упорством продолжают каждый свою линию. Нижний голос (непутёвый *Пьеро*) словно осуществляет свою мечту попасть в лад соседним голосам и делается опорным, генерал-басовым (тематически это первое удержанное противосложение с небольшими ритмическими изменениями; т. 37-41). Верхний голос (правильно-капризная *Коломбина*) образцово, “как надо”, проводит тему. Средний (строптивый *Арлекин*) превращает своё второе удержанное противосложение в некий набат. Напомним, что первоначально это противосложение было самым “бестолковым и дурашливым”. Однако в исполнении *Арлекина* оно меняет свой смысл на противоположный, а сам *Арлекин* превращается ни дать ни взять в Тиль Уленшпигеля (в той его Де-Костеровской роли, когда Тиль уже не насмешничает, а зовет).

Вероятно, внутреннее самоощущение Шостаковича-мастера очень совпадало с внутренним посылом Тиль Уленшпигеля. Именно на уровне музыкального языка обнаруживаются такие вот уленшпигелевские переходы от насмешки – к пророчеству, воинству, мученичеству. И, разумеется, будь это всё “полифоническим театром” в чистом виде, то есть расчётом на сюжет в режиссёрском смысле. Среди критиков Шостаковича чрезвычайно популярен упрёк ему именно в композиторской расчётливости – “слишком знал, когда какой инструмент ввести”. Эдисон Денисов, необычайно последовательный и доказательный критик Шостаковича, посвятил этому качеству необычайно доказательную статью о его оркестровке (см. известный сборник «Дмитрий Шостакович». М., 1967). Но будь это всё так, музыка Шостаковича не вызывала бы сильнейших эмоций, часто с трудом переносимых. Эти эмоции таковы, что выходят за грань собственно музыкальных. Видимо, в этой музыке есть нечто, преодолевающее и её рационализм (иногда вынужденный, чаще – мнимый, являющийся скорее проявлением невероятно мощного интеллекта, чем трезвого ремесленного расчёта), и некоторые клише (ставшие бы штампами, будь это мастер иного уровня, чем Шостакович). Это нечто, не поддающееся словесному описанию (зато хорошо понятное внимательному исполнителю музыки Шостаковича), не позволит этой музыке остаться в своём историческом времени. Которое, по видимому ещё не закончилось: слишком много ещё на наших глазах происходит такого, к чему эта музыка является живым комментарием.

Но когда уйдёт эта “комментирующая время” роль – останутся десятки часов чудесной, страстной до отчаяния музыки... Шостакович—это есть некая грань. Найти эту грань в исполнении – значит хорошо сыграть. А найти эту же грань в композиторской технике (в



частности, полифонической) – значит, хорошо его понять, не пребрегая в таком деле и “школьным” потактовым разбором.

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 обыкновению 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 шостаковический цикл прелюдий и фуг, просто не допускает иного отношения к голосовым линиям. И если Шостакович иногда позволяет голосам оставаться на некоторое время в “перепутанном” состоянии (как это происходит в фуге G-dur, в момент преддыкта к репризе) ради лёгкости фактуры, на пару тактов оставляя железную логику голосоведения, – то к фуге a-moll это ни в коей мере не относится.

Нижний голос, непутёвый *Пьеро*, остаётся над средним до 51-го такта: “опять всё перепутал”. Среднему голосу ничего не остаётся, как держать всю ситуацию буквально на своих плечах: до 54-го такта строптивный (и одновременно, как оказывается, надёжный) *Арлекин* не умолкает, позволяя себе маленькую передышку лишь перед самой репризой: “Что же делать, если все вокруг творят что попало...” Надёжность строптивного *Арлекина* получает неожиданное и очень забавное подтверждение в репризе: в этом разделе фуги он единственный проводит тему «как положено» (т. 56-59). Верхний голос меняет долевую акцентировку в теме (т. 55), нижний “подхалимски” делает то же самое (т. 59), сбиваясь к тому же на совершенно “неправильный” с точки зрения тонального плана до-диез минор. В момент преддыкта к коде растяпа *Пьеро* так “теряется”, что от волнения “застревает” на си-бемоле (т. 67-69), а в самой коде не находит ничего лучшего, как твердить без конца начальный такт темы (71-74). Остальным голосам остаётся лишь поддакивать нижнему, словно повторяя с растерянной улыбкой: “Вот такая у нас теперь тема”.

А. Должанский в книге о прелюдиях и фугах Шостаковича не ставит целью найти в фуге a-moll op. 87 сюжет театрального свойства. Скорее он описывает конструкцию фуги с точки зрения чистого приёма, чтобы для пианиста, играющего эту фугу, были ясны, прежде всего, её композиционные подробности (4, с.16-20). В этом есть свой резон: любая конкретизация музыкального сюжета чревата упрощением и, в конечном счёте, обеднением смысла самой музыки. Однако доба-

вим, что сам учёный неоднократно производил наблюдения над *семантикой*, как скажем мы сейчас, композиторских приёмов Шостаковича (см. переписку А. Должанского и В. Бобровского, опубликованную в уже цитированном сборнике [10, с. 568, 576]). И как раз наша задача также предполагает установление неких осторожных, но весьма ощутимых и многообразных параллелей между *персонажами полифонического театра – и театра жизни*.

Кстати, мы не сомневаемся в том, что наш подход может заинтересовать не только теоретиков, но и исполнителей фортепианной музыки Шостаковича, поскольку в конечном счёте мы сообщаем им нечто музыкальное. Вникнуть в полифоническую тайнопись музыки Шостаковича: разве это не сравнимо с самым захватывающим детективом?..



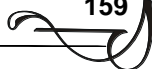
2. Канон в увеличении в уменьшённую октаву

Вчитываясь в главы, страницы и строки полифонических повествований Шостаковича, испытываешь такое же острое, ошеломляющее, граничащее со страданием, ощущение, какое возникает и при *более непосредственном, неаналитическом восприятии* его музыки. Внутренний, тайный язык её, *самоосознающий и самоописывающий*, – а таковым, безусловно, является шостаковическая полифония, – повествует с такой же страстностью и болью о том, о чём говорит его же самый трагический, самый скорбный инструментальный монолог, *внешне с полифонией как таковой не связанный*. И, разумеется, за полифоническим приёмом у Шостаковича кроется множество сокровенных “поли...”

Об одном из которых есть прямой повод поразмышлять, анализируя фугу Des-dur op.87 – наверное, самую трагическую из всего цикла, причём не по звучанию (пожалуй, d-moll’ная фуга неизмеримо трагичнее в непосредственном восприятии), а именно по *внутреннему полифоническому смыслу повествования*.

Уникальное свойство, о котором пойдёт речь, можно назвать *поливременностью*. Свойство это заключается в том, что 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 её 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 А. Шнитке мы уже в полной мере ощутим эту *расслоённую реальность*). Музыка Шостаковича, будучи цельной звуковой данностью с только чуть-чуть намечающимся расслоением, словно “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.

В последние 15 лет, многие пишущие о Шостаковиче авторы, трагируют такую сложную и небезболезненную тему, как художественная неравноценность произведений великого художника, особенно произведений, написанных “на случай”. Так вот, можно с уверенностью сказать: там, где в том или ином виде проявляется *поливременность*, музыка Шостаковича неизменно оказывается в выигрыше, преодолевая всевозможные преграды: нервное напряжение, болезни, усталость стиля, всевозможные ограничения, налагаемые социальным заказом и т.д. Во всяком случае, до позднего периода Шостакович именно таков: отсчитывающий время *ритмом- стуком сердца, пронзительными соло-вскриками и мелодиями, обрывающимися, словно судьбы* (4-я симфония – точка отсчёта этой череды, хотя и не её начало).

О *поливременной структуре музыкальных текстов Шостаковича как таковой* нам пока в отдельном труде читать не приходилось. Однако именно сейчас такой труд представляется нам необходимым.. Введение этого понятия применительно к музыке Шостаковича позволяет вести разговор о такой “трудновербализуемой” материи, как “эмоциональная программность”, “крайне трудно поддающаяся аналитическому описанию, хотя и отчётливо ощущаемая” (К. Мейер [7, с. 3]).

В трудах аналитиков эта тема давно прочитывается: пусть, что называется, “не на первых полосах”, но всегда с особой тонкостью и тайной. У Е. Назайкинского мы прочтём следующие строки о *движении и времени* в музыке Шостаковича: “Время здесь – условие обнаружения звукового образа, а движение – лишь *отображение движения*. Вторичные фактурные, интонационные, тематические фигуры воспроизводятся как отстранённые, *застывшие в себе*. Время обтекает, не вторгаясь внутрь. Кристаллы *бывшего времени* чередуются, вовлекаясь в поток *нового времени*. Это нередко не только *время – процесс*, но и *время – стояние, углубление, развёртывание...* (курсив наш - С.Н. [цит. по: 8, с. 449]). Особого рода поливременные структуры у Шостаковича, замечаемые исследователями, должны стать предметом отдельного разговора. Отметим лишь, что особенно глубокие и точные наблюдения по этому поводу мы встречаем также на страницах работ В. Задерацкого, К. Южак, Н. Герасимовой-Персидской, Н. Найко, И. Смирнова.

Поливременность фуги Des-dur op. 87 имеет среди прочих способов отсчёта один очень любопытный и показательный способ, *связанный с вертикалью*. На своеобразное качество музыки фуги – сочетание *крайней ладовой сложности горизонтали и консонантности вертикали* – не раз обращали внимание исследователи: А. Должанский, М. Этингер [см.: 4; 9]). Однако поскольку эти исследования относятся к 50–70-м годам, у авторов не было ни желания, ни возможности описывать *семантику* этой вертикали: слишком свежи были впечатления от *той реальности, что породила эти созвучия*. Поэтому *времяизмерительная ипостась гармонии этой фуги* была (во всяком случае, в тео-

рии) *скрыта за бешеным темпом исполнения*, указанным в нотах (четверть = 138). И не менее сумасшедшим ритмом: техника написания фуги являет собой образец чумстейшего, демонстративно лишённого примесей *контрапункта* в буквальном значении этого слова (нота против ноты).

Однако, вслушаемся в созвучия, проиграв фугу в 4-5 раз медленнее. И этом темповом «мелкоскопе» (пользуясь лесковским выражением из «Сказа о тульском 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 крупномерного сочинения). *Концентрированность* в этой фуге *гармонии как таковой*, повторяем, бросается в глаза ещё до пристального взгляда.

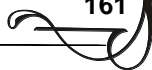
Тема «горизонтالي и вертикали» применительно к музыке Шостаковича формулировалась учёными не сказать, чтобы очень часто, но всегда настойчиво. Исследователи чувствовали в этом развороте проблемы некую загадку и стремились разгадать её каждый по-своему. Очень точно говорит об этом В. Задерацкий: «Линеарность Шостаковича в ор. 87 почти не соприкасается со стилистическими нормами того, что принято называть современным линеаризмом. Функциональная гармония его полифонии выявляется вполне определённо... и в условиях точно сформулированной вертикали ему удаётся насытить каждый голос удивительным мелодическим напряжением» [5, с. 257]. Такое же «попадание в десятку» по отношению к фуге Des-dur – в работе Т. Левой «Отношение горизонтали и вертикали в фугах Шостаковича и Хиндемита» [6]. Анализируя темы для фуг, автор замечает, что «В полифонических темах Шостаковича структурализм более значителен в сравнении с музыкой прошлого... и менее существенен в сравнении с музыкой Хиндемита», добавляя: единственное исключение – тема фуги Des-dur [6, с. 233].

Продолжая наблюдения над этой фугой, «самой хроматичной, но и самой ярко кадансовой» [там же, с. 247], Т. Левая говорит о том, что «ладово дезориентированный, структуральный тип темы определяет особую выразительность этой фуги, сложные запутывания и распутывания звуковых «клубков», преодоление психологической расплывчатости путём резюмирования политональных стреттных проведений темы, чёткими автентическими кадансами. Так или иначе, здесь налицо особый художественный замысел. Вне такого замысла структурализм в темах Шостаковича почти не фигурирует» [там же, с. 234].

Мысль об особом художественном замысле, который буквально диктует гармонию сложной дисгармоничной теме, нам близка.

Со словами о «психологической расплывчатости» этой фуги мы, к слову сказать, не прочь поспорить. Впрочем, у нас будет и несколько иная цель: Т. Левая сравнивает тему этой фуги со всеми прочими темами цикла ор. 87, мы – стиль этой фуги с раннеполифоническими устремлениями молодого Шостаковича.

По нашему устойчивому ощущению, 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 запечатление момента, *оперирование моментом как таковым*.



Всё это уже само по себе предполагает *развёртывание во времени*.

Как это удалось Шостаковичу – до конца опять-таки (как и многое у него) непонятно. Объяснение этому могли бы дать некие очень непростые связи между ладом темы как таковой и её, если можно так выразиться, *гармонизацией*, хотя и это слово здесь не будет вполне корректным. Скорее всего, слух Шостаковича (именно *слух*, а не *композиторский рассудок*) отбирал те высотные сочетания, в которых тема и её противосложения будут звучать с наибольшим отчаянием и болью.

Приведём для большей ясности нечто вроде словаря созвучий, который можно обнаружить в фуге Des-dur op.87. Этот словарь своими корнями уходит в мир романтизма XIX века и доказывает то, насколько Шостакович среднего периода хотел быть понятным публике.

Той самой широкой публике, воспитанной на романтической гармонии и, шире, романтической символике вообще. По-видимому, он желал быть понятным каждому своему слушателю. Парадокс в том, что в этой невероятно сложной фуге совсем нет той “зауми”, о которой Шостакович столько наслушался при жизни от своих “справедливых” (как обух, бьющий по голове) “критиков”.

Поскольку романтический музыкальный словарь к середине XX века был для широкой публики хорошо освоенным языком, он неплохо поддаётся 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”;
- Секундное 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”.

Такое *мгновенное иллюстрирование момента аккордами мелькающих состояний* очень характерно для стиля Шостаковича. Вспомним его юношеские зарботки “киношного тапёра”, подбирающего тот или иной танец для того или иного кадра. Впоследствии его мышление остаётся таким же, только вместо вальсов и фокстротов – сложнейшие построения как с точки зрения звукового образа, так и с точки зрения техники. Собственно, корень такого мышления – *импровизация, игра звуковыми элементами*.

Эта игра вовсе не является деятельностью рассудка. Она складывается где-то глубоко в сознании мастера и выходит на поверхность образами, необъяснимыми с помощью тривиальных ассоциаций “искусства с реальностью”. Отсюда – активное нежелание Шостаковича *что-либо пояснять* относительно предполагаемой “программности” своей музыки. Программности как таковой у нее *просто нет*. Есть сложная, тонкая и очень болезненная ассоциативность образов, которые появлялись, как известно, молниеносно...

Молниеносность сочинения музыки, отличавшая Шостаковича, тоже может служить подтверждением мысли об общей импровизационности как основе его стиля. Как бы порой ни были очевидны прямолинейные связи его музыки с «окружающей действительностью», по крупному счёту рассудочность была ему чужда: он проявлял её только в музыке, написанной по откровенному заказу (например, для заработка). В той музыке, что рождалась из открытых душевных движений, *грубого расчёта нет*. Не рассудок и ремесленный расчёт порождает его формы, исполненные удивительной логики и страшного в постижении человеческого смысла, а жестокая рефлексия.

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” (4, с. 130). Сделаем ещё один шаг в этом направлении – и получим не только “единый такт”, но и единую фразу.

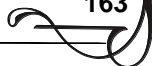
Ещё один осторожный шаг – и мы получим скрыто подтекстованную фразу, где подтекстовка в определённом смысле добавляет эмоциональную весомость своему, уже не гармоническому, а линейному отсчёту времени, растягивая это время в восприятии исполнителя за счёт рефлексии каждого момента...

В полифонии скрытая подтекстовка – не редкость. У Баха можно найти множество примеров такой “скрыто говорящей” музыки, и это легко можно понять: многие инструментальные темы у Баха являются своего рода аранжировкой вокальных тем, и конечно они захватывают часть своего прежнего смысла, получив свою следующую жизнь.

У Шостаковича в данной фуге аранжируется не собственно музыкальная тема, а нечто другое. Это *нечто* лишь с определённой точки зрения является звучащим материалом. Здесь нужно быть очень аккуратными в словесном выражении, чтобы не навязать музыке не свойственной ей смысла. Однако для исполнителя эта информация может оказаться не лишней. Словом, – похоже на то, что в теме он бессознательно аранжирует *собственное имя* (“Шостакович”) с привлеченными вслед за ней неодобрительными возгласами...

Факт сам по себе, говоря попросту, ужасающий, хотя с точки зрения естественного композиторского артистизма вовсе не кажется диким. Если первые четыре доли подтекстовать соответствующим образом, а дальнейшее просто «домыслить», получится некая выразительная звуковая картинка (т. 1-6). Косвенное подтверждение такой версии мы получаем в тексте прелюдии, предваряющей 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. 70-71: “И Дэ Шо-ста-ко-ович?...”).

Вполне вероятно, что знаменитой монограмме D-S-C-H, проявившейся в музыке Шостаковича лишь в 50-е годы, предшествовали такие вот околотекстовые цитаты. Известно, что смысл этого цитирования



всегда связан у мастера с мучительными ощущениями собственной беззащитности и в каком-то смысле неприглядного положения в ситуации публичного осуждения, травли. В рассказе хорошего американского писателя Дж. Кейбла “Жа-ан Поклен” мы встречаем очень похожий образ: образ толпы, которая травит человека. В некоем селении старик заподозрен в колдовстве и в убийстве брата (на самом деле старик просто прячет своего брата от посторонних глаз; тот умирает от чудовищной болезни). Жители селения избрали своим развлечением травлю этого старика: “У-у, Жа-ан Поклен! У-у, Жа-ан Поклен! У-у, Жа-ан Поклен! Большого не требовалось: не было глумлений над каким-нибудь пороком или уродством, над физическим или нравственным изъяном, – только имя и насмешливый тон: “У-у, Жа-ан Поклен!” (Сборник: Американская новелла XIX века. Т. 1. М., 1958. С. 364). Так же и Шостакович, оставаясь наедине с нотной бумагой, вздрагивал и внутренне сжимался от отголосков публичной брани в свой адрес, не в силах забыть “своего имени” и “насмешливого тона” своих “комментаров”.

Рождение музыкального образа из материи, несовместимой с тонким миром художника – из травли и ругательств – страшная примета времени. Что, кроме острого сострадания к душевной боли великого человека, может вызвать понимание этого факта! Мучаясь от постоянной брани и окриков в свой адрес, Шостакович, возможно бессознательно, пытался передать часть своих страданий *нотам*, и таким образом сделать боль от нестерпимой несправедливости хоть немного меньше. В знаменитом “Антиформалистическом райке” (1948 год, памятный очередным обвинением мастера в *формализме*), при всех мною весёлых, капустнического типа пародиях на *общекультурную жизнь* конца 40-х годов – Шостакович вовсе не тешит своё остроумие: он избывает боль. Отчасти этот капустник вызывает даже сожаление: *на что гениальный музыкант, год спустя завершивший 4-й квартет, вынужден был тратить свой ум и энергию?!* Впрочем, не напиши он тогда “Райка” или чего-то подобного “Райку,” – он мог бы испытывать в то время гораздо более тяжёлые ощущения (*наподобие душевной астмы*) в невыносимой для него атмосфере травли и издевательств.

Тема-имя даёт фуге свой отсчёт времени, отличный от “гармонического 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. А. Должанский говорит о том, что “вся fuga выдержана в каждом голосе на едином динамическом уровне (фортиссимо) и исполняется одним приёмом – нон легато, притом маркатиссимо, что и усиливает черты её напористости и неукротимой “свободы поведения” [4. В. 130]. В. Задерацкий замечает, что в этой фуге ... «последовательное нарушение периодичности метрически сильной доли (в фуге Des- dur) призвано усилить впечатление стихийности, хаотичности движения. Кроме того, нервная, неравномерная пульсация сильной доли при совершенно ровном ритмическом беге как бы подхлестывает движение, делает его ещё более напряжённым и капризным. Здесь имеет смысл подчеркнуть это оригинальное “метрическое капричиозо”, хорошо продумав систему акцентировки. Характерно, что композитор тщательно заботится о том, чтобы в случае перемены метра не возникло темповых отклонений и не нарушалось единство темповой пульсации (везде стоят соответствующи-

щие обозначения). Относительно темпов вообще следует заметить, что они не должны быть слишком быстрыми (в быстрых фугах), чтобы ухо успевало прослушать всю систему контрапунктических связей, а в медленных фугах темпы не должны быть слишком медленными, чтобы не возникло распада линейного напряжения» [5, с. 264].

И, напомним, в едином до демонстративности темпоритме чистого контрапункта, «лишающим возможности» исполнителя продемонстрировать иные поливременные измерения фуги. Мы просто «не успеваем» проследить за всеми богатейшими событиями в момент исполнения. Возникает вопрос: по какой причине Шостакович так поступает с этой музыкой? На наш взгляд, он невольно стремится этим нечто показать.

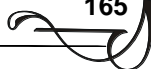
Если остаться на уровне образного показа, который у Шостаковича всегда сам по себе «остроговорящий», то это приём некоторого нарочито ускоренного движения, которое сродни не столько движению киноплёнки (о кинематографичности музыки Шостаковича написано, как известно, сотни страниц), сколько стремительному круговому вращению глаз наблюдателя: это в своём роде мыслящий, видящий и чувствующий музыкальный кристалл, оборачивающийся вокруг своей оси.

Многие фуги «ор.87, изменяющего во времени», по выражению К. Южак [10], кристалличны таким образом. Часто полифония как такая служит лишь маховиком движения для такого кристалла, а полифоническая тема является более гранью кристалла, чем моментом традиционной полифонической конструкции. Осознание этого качества представляется нам очень важным как для исполнения фуг Шостаковича ор. 87, так и для интеллектуального их осмысления.

Этот наблюдательский глаз мог бы принадлежать, скажем, танцовщику перед публикой. Как в известном сравнении: что видит публика и что видит балерина? Публика видит наряженную танцовщицу, исполняющую пируэты и па, танцовщица же ничего не видит при этом, кроме зала и лиц в неистовом вращении. Это сравнение впрямую соответствует соотношению фуги ор. 87 с её прелюдией, являющейся, по тонкому и глубокому наблюдению К. Южак, скорее «подготовкой к теме фуги», чем соизмеримым с фугой фрагментом цикла [10, с. 213]. Но образ на уровне внимательного слуха – это ещё не всё, что здесь есть. Шостакович «говорит» и на уровне полифонического образа: говорит, на наш взгляд, нечто важное и более трудное для осмысления, а поэтому тем более необходимое для понимания. Полифонический образ этой фуги резко отличается от остальных фуг ор. 87 своей сжатостью, нарочитым «неудобством» для восприятия. Это похоже на смятый листок черновика, в гневе брошенный на стол.

Образ сжатия, перечёркивания при внимательном рассмотрении становится у Шостаковича эмоциональным полифоническим «словом». Третья часть седьмого квартета (сердитое «перечёркивающее» фугато) сердитым размахом карандаша «отменяет» две предыдущие части: примета постоянного беспокойного внутреннего монолога...

Этот временной отсчёт – способом нарочито токкатного движения – как будто бы рождает эффект некоего ложного *perpetuum mobile*: «вечное движение» там, где его «не должно быть». Исполнители знают, насколько миницикл *Des-dur* ор. 87 отличается от остальных своей стилистикой. По нашей версии, Шостакович здесь «отыгрывает» свой ранний полифонический стиль, с его специфическими образами и фигура-



ми, 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 – жестоко и нарочито моторный, как бы навязанный извне.

Эта шостаковическая “чуть-чуть враждебность” темпоритма музыки другим её параметрам (мелодии, гармонии) резко выделяет мастера среди других его великих современников-композиторов и становится не только стилевой приметой, но и одним из трагических смыслов его музыки: в мире, где худшие инстинкты человека берут верх над лучшими, ритм из жизненного тока музыки превращается в удары бича и стук забиваемых гвоздей. На уровне образов и тематических связей, ведущих в XIX век, это тонко прослеживает В. Валькова в статье “Сюжет Голгофы в творчестве Шостаковича” [10, с. 679-716].

Эта “навязанность извне” становится третьим голосом своеобразного “временного контрапункта”, в условиях которого развивается полифоническое повествование.

Чтобы не утомлять читателя потактовым анализом, предлагаем ему медленно проиграть первые двадцать один такт фуги, пользуясь нашей табличкой «аккордов-состояний» и попутно заглядывая в книгу Должанского [4], справляясь в ней о деталях полифонической формы-конструкции начала фуги (тема и появление первых двух противосложений)...

Но в 22-м такте мы остановимся и обратим внимание на остродиссонантную вертикаль в момент четвёртой доли такта. До этого момента гармонии проявлялась в виде консонансов и, реже, мягких диссонансов. Что за момент наступает здесь?

По нашей мысли, это некая точка такого трагического напряжения (по стремительному проществу всего лишь двадцати одного такта), когда сознание начинает *расщеплять* картину маленького музыкального мира, и без того уже крайне напряжённую и исполненную отчаяния. Голоса словно бы начинают играть не *в общем трио, а два против одного* (верхние голоса против нижнего).

В дальнейшем этот признак начинает проявляться ещё более активно. На третьей доле т.24 “расщепление” усугубляется до фигуры “каждый голос отдельно” (1 + 1 + 1); в т. 25 – 2 + 2 (3-я доля), в т. 26 – также 2 + 2 (2-я доля). *Сознание, не выдерживающее реальности!*.

Для нас очевидно то, что такое “расщепление” безусловно является актом *полифоническим*, основанным и замешанном на игре голосов. Так же нам ясно, что остродиссонансирующие созвучия суть именно следствие этой игры, а не “гармоническая причуда”. Вообще вся вертикаль здесь подчинена общей логике и настрою повествования.

В начале срединного раздела фуги контрапункт темы и 1-го удержанного противосложения, помещённый в минорную тональность, даёт в вертикали особое, «плачевное» звучание (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 (начиная с 68-го такта – словно заново, с новой силой и вначале опять однополосно проводится тема в a-moll) – в т.73, 79, 86.

Вторая фаза середины отмечена ещё одним важным признаком: повышается количество остродиссонантных созвучий. “Расщепление” ансамбля голосов мы находим в 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 «агрессивно концентрируется» полифонический приём как таковой: раздел начинается с канона в увеличении с фактурными дублировками (т. 90-95), и канон в увеличении повторяется ещё дважды: в виде своего же мнимого «перевёртыша» (т. 96-101), а после – с темой в увеличении в виде жуткого *cantus'a firmus'a* (т. 102-115).

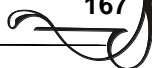
Index verticalis здесь составляет в сумме две октавы, а расстояние между значимыми голосами только дециму. Иными словами, в реальности высотной перестановки голосов не происходит. И это единственная весёлая игра, которую Шостакович «позволяет себе» в этой фуге...

Создаётся впечатление, что этот приём как бы 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” подробность полифонической работы проявлена здесь: в верхнем голосе третьего канона тема начинает *ритмически спрямляться*, лишаясь своего изначального пританцовывания (т. 102—106, верхний голос). Никаких внутренних причин *спрямляться* у неё нет. Ведь она и так хорошо прозвучала бы в каноне, тем более что нижний голос ведёт её, хоть и в увеличении, но в точной мензуре. Что-то извне насильно “спрямляет” тему фуги.

Здесь тот случай, когда Шостакович идёт на откровенную полифоническую театрализацию, демонстративно воплощая в приёме всё, что в его душе накипело и наболело. И есть одна потрясающая (и жутковатая, в общем-то) деталь, уже не связанная с *конструированием фактуры*: 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 (3-5-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 (4-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).

Реприза фуги (начало со 116-го такта), претряхая этими “шостаковизмами”, представляет собой вторжение темы прелюдии в фугу и



постепенное 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 респостой 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 начисто лишается своей полифонической сущности и становится неким подголоском к теме прелюдии, заместившим свою нарочито «недалёкую» предшественницу (сравним 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 остinato), вытанцовывает свой жестокий танец в антином облике (в четырёхзвучных одноголосных фрагментах коды, явственно похожих на будущую монограмму D-S-C-H, – возможно ли не уловить эхо выкриков: “Шо-ста-ко-вич! Шо-ста-ко-вич!” – см. т. 172–175).

Особо следует сказать о приёме, который дал название статье. “Канон в увеличении в уменьшённую октаву”: замысловатый полифонический приём, применённый здесь в предыкте к коде (благодаря этой замысловатости создаётся впечатление, что сама полифония лихо, поматросски, “ругается”). Однако эта бравада соответствует самому страшному драматургическому моменту фуги: неистовая колокольность звучания, ревущий нижний голос (тема в увеличении) всё недвусмысленно говорит о конце...

Т. Левая пишет о том, что Шостакович в op. 87 вообще склонен к концентрации полифонических приёмов к концу фуги ...

Иступлённая ругань-мольба на бранном поле во время атаки...

Что же должен был пережить мастер, если его музыка на языке канонов и контрапунктов кричит: “меня - убивают”...

А. Должанский в разборе фуги Des-dur op. 87 даёт гораздо более мирную её трактовку, по-видимому, стараясь не особенно драматизировать те связи полифонии и психологии, о которых мы говорим.

Хотя он явственно чувствует их...

Правда коллизии сюжета словесно трактованы исследователем не в пример мягче нашего: так, реприза фуги “представляет картину постепенного приведения в порядок” буйного разгула музыки, укрощения её строптивости” (4, с.135). Или о коде: «Неистово-буйное движение “усмиряется”, словно стянутое “ловко сброшенной петлёй”... Великолепная, поразительно жизнерадостная музыка (там же; курсив наш – С.Н.) завершается».

Н. Герасимова-Персидская считает, что “преодоление, становление как сущностные характеристики мышления композитора могут проявляться и ... в подчинении полифонической стихии фуги упорядочивающей гомофонно-гармонической, жанровой стабильности прелюдии (как в цикле Des-dur). Цикл становится воплощением идеи единства и нерушимости законов бытия” (2, с. 267) В. Задерацкий также даёт картину мирной, почти безоблачной тональной игры, где тема прелюдии призывает к порядку расшалившуюся фугу: “В ре-бемоль мажорной прелюдии заключительная каденция...своей “наивной” прямолинейно-

стью призвана основательно и бесповоротно утвердить тональность. ... Мелодия темы (фуги) стремится “разрушить” основную тональность, уйти из-под влияния начального ре-бемоля. Но в момент высшего напряжения интонационной сферы, связанной с темой фуги, вдруг возникают терции, аналогичные терциям начала прелюдии. С этого момента как бы “опомнившийся” ре-бемоль мажор начинает отчаянно “сопротивляться”. Борьба за утверждение ладотональности оканчивается победным кадансом (точно таким, какой заключал прелюдию). Он служит здесь символом тональной устойчивости, к которой, в конце концов, пришла потерявшая тональное равновесие fuga. Таким образом, Шостакович иногда употребляет приём включения каких-либо фактурных формул прелюдии в фугу” [5, с. 224-225].

Тогда, в середине века, эту фугу слышали именно так. Это объяснимо прежде всего тем, что учёные хотели дать *чистую* трактовку музыкальной формы, когда, по выражению профессора Воланда, «... кровь давно ушла в землю. И там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья» (“Мастер и Маргарита”).

И, конечно, во время написания чудесных, тонких, во всех смыслах *полифонических* книг А. Должанского и В. Задерацкого о Шостаковиче, статей Герасимовой-Персидской о нём (равно как и Этингера – автора “Раннеклассической гармонии”), *сама реальность*, в ответ на попытку увидеть её такой, какая она есть, становилась в лучшем случае настороженно-отталкивающей, если не сказать – угрожающей.

Когда, по свидетельству дочери Должанского Надежды Должанской, от её отца потребовали в 1948 году, чтобы тот отрёкся от Шостаковича, учёный ответил: “Я вчера любил музыку Шостаковича, и отречься от неё сегодня я не могу” [10, с. 602].

Собственно, эти слова А. Должанского были не в меньшей степени *комментарием* к музыке Шостаковича, чем его статьи и книги.

Ныне – иная эпоха и иные виды трактовки музыки Шостаковича, так же как иные поводы для споров о его музыке: так, например, замечательная книга Л. Акопяна «Шостакович. Опыт феноменологии творчества», полная в высшей степени точных наблюдений и интересных мыслей, местами побуждает к полемике относительно того, например, насколько стиль Шостаковича «проигрывает» от повторов и не теряет ли от этого в актуальности его музыка...

Но это – тема совершенно отдельного разговора.

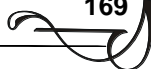
Заметим лишь, что не так давно мы, совершенно неожиданно для себя, почувствовали в музыке Шостаковича одну труднообъяснимую вещь. Она заключается в том, какими именно нитями эта музыка связана с Россией, с её болью и жизнью.

Это нити противодействия тьме...

По нашему ощущению, в относительно мирные периоды жизни страны «голос Шостаковича» становится тише и мягче, как голос *скавшего*, голос недавно прошедшего.

Но когда зло поднимает голову – музыка его в ответ с новой силой бросает свои звуки, обретая столько мощи для противостояния, сколько, казалось бы, трудно ожидать от музыки, созданной десятилетия назад. Таков заряд энергии выживания, заложенный в звуки мастером, человечески мало верившим в возможность выжить в страшное время.

Какую же великой душой был этот композитор, если сумел подарить потомкам надежду, которой сам – не обладал...



ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004.
2. Герасимова-Персидская Н. Полифоническое мышление Шостаковича в культурно-историческом аспекте // Международный симпозиум, посвященный Дмитрию Шостаковичу. Кёльн, 1986.
3. Гойовы Д. Шостакович и "Театральный Октябрь". Структуры театра в гармонии Шостаковича // Международный симпозиум, посвященный Дмитрию Шостаковичу. Кёльн, 1986.
4. Должанский А. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Л.: Советский композитор, 1963.
5. Задерацкий В. Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича. М.: Музыка, 1969.
6. Левая Т. Отношение горизонталей и вертикалей в фугах Шостаковича и Хиндемита // Полифония. Сборник теоретических статей. М.: Музыка, 1975.
7. Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. СПб.: Композитор, DСH, 1998.
8. Назайкинский Е. Шостакович и художественные тенденции в музыке XX века // Международный симпозиум, посвященный Дмитрию Шостаковичу. Кёльн, 1986.
9. Этингер М. Гармония в полифонических циклах Хиндемита и Шостаковича // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М.: Музыка, 1967.
10. Южак К. Шостакович Должанского: ор. 87, изменяющийся во времени. В сб.: Шостакович. Между мгновением и вечностью. Документы, материалы, статьи. СПб.: Композитор, 2000.



Аккордово-гармоническая мозаика Шостаковича. Остродиссонантные созвучия как элемент этой мозаики

*Полный текст;
в сокращённом виде опубликовано в 2009 году в № 14
международного музыковедческого
интернет-журнала «Израиль-XXI»*

Вопрос об элементах гармонии музыки Шостаковича по ряду причин весьма «чувствителен». Ведь он касается аналитической оценки того, насколько индивидуален гармонический стиль Шостаковича.

С одной стороны, музыка Шостаковича в целом столь своеобразна по стилю повествования, что её в абсолютном большинстве случаев возможно узнать с первых тактов. Следовательно, слух улавливает в ней и то, что можно назвать «индивидуальной гармонической манерой».

С другой стороны, при подробном «вчитывании» в вертикали как таковую невозможно найти буквально ни одного созвучия, которое бы Шостакович «придумал сам». В том числе такковы и острые диссонансы – знаменитая кода **оркестрового** антракта к шестой картине оперы «Нос», с её сползающими нисходящими хроматизмами в жутких, скребущих слух линейных пластах, весьма вероятно навеяна онегеровским «Пасификом-231», чему доказательства даже арифметическая прогрессия ритмики и в том, и в другом случае: ускорение или замедление хода поезда.

Онеггер, как известно напрямую иллюстрирует увеличением или уменьшением количества длительности в такте, то же самое происходит во фрагменте антракта из оперы Шостаковича...

Ценители Шостаковича осмысляют этот факт как «универсальность», «собирательность» мышления великого композитора, вспомнив похожие особенности языка Баха и Моцарта. Злые языки скажут о «заёмности приёма» и «сплошной интертекстовости» гармонии Шостаковича.

Дело «осложняется» и тем, что Шостакович вовсе не склонен был обсуждать, с кем бы то ни было технические подробности сочинения своей музыки. Мало можно найти композиторов, которые в отношении собственного музыкального языка проявляли столь стоическое молчание, какое проявлял Шостакович.

По текстам его интервью мы видим, что всё, что связано со словесным обсуждением строения музыки, он предпочитает мягко, но настойчиво обходить стороной. В крайнем случае, он сообщает друзьям о том, какие темы он применил в том или ином сочинении.

Примечательно то, что даже попытки учёных-теоретиков объяснить строение его музыки Шостакович воспринимал с некоторым, не слишком восторженным, удивлением.

Известна, например, полурастерянная-полуироническая реплика в адрес знаменитого труда А. Должанского, благодаря которому мы сегодня понимаем, что такое «лады Шостаковича». Слова же самого Шостаковича об этом труде были – «я и не знал, что сочиняю в ладовой системе, всю жизнь думал, что пишу в мажоре и миноре».

К. Мейер пишет об этом качестве Шостаковича, вспоминая одну из их встреч в 60-е годы:

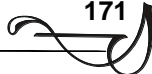
«Я хотел многое узнать, спросить о разных вещах, связанных с его музыкой; но все мои попытки оживить беседу оказывались тщетными... В конце концов, я понял, что он не имеет ни малейшей охоты обсуждать свою музыку» [2, с. 462-463].

Что же всё-таки делает стиль Шостаковича столь узнаваемым, в чём его индивидуальная гармоническая манера?

Парадокс нашего восприятия-осмысления его сочинений заключается в том, что авторство Шостаковича мы узнаём с первой секунды, а говорить об уникальности его гармонического языка можем на сегодняшний день ... преимущественно в понятиях «гармонии 1-й половины XX века», «интертекста», «смежных видов» (литература, театр, кинематограф, философия).

Это зачастую провоцирует разговор об «эклетичности» и «немузыкальности» сочинений Шостаковича.

Аргументы «А как же Бах, Моцарт, Стравинский», чья музыка так же построена из «кирпичиков эпохи», не состоятельны для скептиков: к Шостаковичу, в силу особых качеств нарратива его сочине-



ний, предъявляются дополнительные требования «оправдания вне-музыкальности» в системе **музыкальных средств выразительности**.

С нашей точки зрения, гармонический язык Шостаковича предполагает более тщательную акустически- смысловую детализацию. В ином случае восприятие музыки великого «трагического поэта современности» имеет шанс остаться в нашем сознании поляризованным. С одной стороны восторженность и эмоции, исключаящие любое критическое наблюдение, с другой стороны – абсолютная негативность оценки, образец которой – стопроцентно ругательные отзывы композитора В. Суслина о музыке Шостаковича, с её «надоевшими уменьшёнными квартами».

Картина мира Шостаковича универсальна Он по-своему чувствует «конечную цель музыкального искусства – движение к ... глобальному фону и достижению его путём собирания индивидуально разнообразных ладовых систем прошлого и настоящего в одно «звукое поле» натурально-акустического фоноряда, ладовую фонодию, где используются все звуковые ресурсы слышимого мира [1, с. 64]. То, что музыка Шостаковича как раз более о *пути к Гармонии Мира*, чем о конечном достижении результата, – нисколько не умаляет её в правах быть великой музыкой.

Однако ответ на вопрос об индивидуальном гармоническом стиле Шостаковича сильно затруднён и такими мощными «отвлекающими факторами», как ... другие средства выразительности.

Ведь при восприятии музыки Шостаковича слишком сильное, «властное» впечатление производят его драматургия, полифония, метроритмика, то есть те средства выразительности, в которых ярче всего проявляется **действие** как таковое. Временные параметры услышанного оказываются «на первых полосах» восприятия. Гармония же Шостаковича, как такая объясняется главным образом в понятиях, связанных с ладотональностью: как *изначально тональная* (в модификации XX века; Ю. Холопов), с сильным «ладовым» наклоном, суперминорными ступенями (блистательное исследование А. Должанского), полифонизированная (замечательные работы Т. Левоу), со склонностью к ладовым двоениям (многочисленные практические наблюдения композиторов над гармонией и тональностью Шостаковича, высказываемые на семинарах и мастер-классах).

Эти положения теории гармонии Шостаковича – важнейшие, базовые.

И всё же они не исчерпывают круг явлений гармонического языка его музыки. За исключением «суперминорных ступеней» ни один из признаков гармонии не становится объяснением её уникальности.

Но ведь и суперминорные ступени не являют собой постоянный стилизованный признак музыки Шостаковича. Он применял их преимущественно в редкий период творчества: с середины 30-х до начала 60-х годов...

Целостность музыки Шостаковича заключена отнюдь не только в оригинальных созвучиях и звуковых конструкциях, хотя в юности он прославился именно смелостью новатора. В огромной степени музыка Шостаковича – грандиозный театр средств выразительности («переводчиками»), где единица мышления – не «аккорд, мелодия, ритм, полифония и т.д.», а «аккорд как... мелодия как... ритм как...» и пр. Его

музыка, если угодно, это нарратив с постоянной парадоксальной смелой ролей, мест и значений средств выразительности.

Б. Асафьев в своё время писал, что гармония Нового Времени – это «застывшая лава готической полифонии»; перефразировав эту мысль, можно сказать, что аккордика XX века – это «лава» формул Нового Времени; и мастера можно узнать по той манере, в которой он переосмысливает, «перекодирует» те или иные звуковые формулы своего прошлого времени.

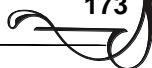
А. Порфирьева так пишет в своей статье о «перекодировке» исторических элементов музыкального языка у нововенцев: «Мысль Гвидо Адлера, дисциплинировавшая себя историзмом и стремившаяся к рассмотрению «органического хода развития музыки как особого рода искусства», по существу, создала предпосылки для понимания музыки как звуковой проекции сознания, «озвученного мышления», выражающего себя определённым, исторически детерминированным способом. От этого воззрения до выводов композиторов, сделанных Шёнбергом и особенно Веберном, оставался один шаг: отношение к ... ранее явленным музыкальным текстам как «лексикону фигур» применить на подход к ним как к «справочнику», содержащему варианты системообразующих связей-функций...

Можно для сравнения вспомнить Шуберта выражавшее своё «отношение» к Моцарту использованием моделей моцартовских произведений, рекомпозицией индивидуального в его целостном ... статусе. Известный реестр Шёнберга, педантично перечислившего, у кого чем он позаимствовался, фиксирует совершенно иное отношение к первообразам: интерес композитора сосредоточен не на фигуре, не на индивидуализированном способе выражения, а на «идее», или, вернее, на отдельно взятых специфических способах строения...» [3, с. 173]. Результатом этого становится «Конструкторское, «инженерное» отношение к музыкальному наследству как *репертуару функций* (курсив наш – С.Н.), с помощью которых следует построить нечто совершенно новое» [3, с. 173]. Такое отношение к музыкальному языку порождает и одновременно становится следствием мистицизма как образов, так и их рождения: «Тенденция видеть во всём функционирующую структуру... Совмещается в Вене с интересом к «духовной науке» – к различным разновидностям оккультизма; при этом оккультная мифология включается в сферу компетенции рационального, способствующего, в свою очередь, построению картины «die andere Welt» методом логической экстраполяции. Наиболее важное следствие этого модуса мышления в искусстве начала (XX) века заключается в том, что объектом пристального внимания художников становятся отношения двух миров, состояний сна и бодрствования, дневной и ночной души – пограничная зона между реальностью наблюдаемой и *прозреваемой* (курсив наш – С.Н.) [3, с. 174].

Мистицизм, *прозревание реальности*, «формульное отношение» к элементам языка – эти качества присущи и музыке Шостаковича, хотя проявляются по-иному, чем у нововенцев.

Созданием же «нового» в данном случае становится особая, неповторимая шостаковическая манера располагать аккорды. Мы называем её в рабочем порядке **ладогармонической мозаикой**.

Ладогармоническая мозаика музыки Шостаковича – это далеко не только **стилевая** мозаика. Хотя её устойчивыми элементами стали,



например, такие созвучия, как «хорал», «церковный аккорд», «еврейский лад», «испанизмы»...

Гармония Шостаковича – это множественность, классифицируемая ещё и по «**намерениям**» того или иного аккорда относительно данного нарратива. Говоря попросту, это **аккорд в таких устремлениях, как:**

- **представление классической функции;**
- **представление индивидуальной функции** (то есть, такой аккорд обозначает то или иное устойчивое состояние, которое характерно для музыки Шостаковича, и переходит на правах лейтсостояния из одного сочинения в другое);
- **остановка времени** (таков, например, «аккорд превращения», тот или иной вид увеличенного трезвучия, воспринятый, по-видимому, от музыки Римского-Корсакова используемый на правах устойчивого драматургического элемента нарратива);
- **усложнение времени** (здесь – «Шостаковическая аккордика», особый вид бифункциональности, имеющий очень яркие автографические качества, мгновенно указывающие на автора; в этом типе аккордики бифункциональность обостряется до «поливременности»);
- **«декорирование» нарратива** (здесь как раз всевозможные этноладовые краски – русские, испанские, «ходжа-насретдиновские», как в знаменитой прелюдии Des-dur op. 87; еврейские, горские...);
- **общение с мастерами** (интертекстовые аккорды различного происхождения)...

Исходя из этих «целей» аккордики, созвучия Шостаковича начинают выстраиваться по неким «шкалам», которые можно обозначить как:

- **«ретроцитирование – футуроцитаты»,**
- **«общая – и индивидуализированная функциональность»,**
- **«одномерность – поливременность»,**
- **«аккордика – вещь-в себе – знаковая аккордика»;** и, наконец,
- **«функциональность – и выходы за её пределы».**

Поясним, что именно мы имеем в виду.

«Ретроцитирование-футуроцитаты».

Как известно, в сочинениях Шостаковича действительно много цитат, реминисценций, аллюзий его собственной музыки, музыки современников, сочинений мастеров прошлого: Малер и Чайковский, Мусоргский и Римский-Корсаков (гармония Шостаковича, как это ни удивительно, полна «сказочными» увеличенными трезвучиями → аккордами превращения), Сати и Онеггер, Стравинский и Прокофьев, Берг и Хиндемит... Это даже не говоря о таких «случайностях», как «скрябинизмы» в первых двух симфониях, и это тем более примечательно, что молодому Шостаковичу, по его собственному признанию, музыка великого кумира российской публики была не слишком близка...

Однако в гармонической мозаике Шостаковича мы найдём и созвучия, напоминающие, например, о музыке Бриттена, Вила-Лобоса, Альфреда Шнитке... Отчасти это объяснимо пресловутым «словарём эпохи», отчасти – магическим общением мастеров внутри музыкального поля, хранимого не только в звучании и нотной записи, но и, например, в логике видоизменения музыкального языка на протяжении столетий (о чём говорится в приведенной нами цитате из статьи А. Порфирьевой).

Этим можно объяснить, например, тот факт, что в музыке среднего и позднего Шостаковича мы находим фрагменты, созвучные

западноевропейской музыке ... XVII века (некоторые моменты ор. 87, поздних сочинений...)...

Можно сказать, что в сочинениях Шостаковича мы обнаруживаем в системном виде стилевую интертекстовую аккордику различных авторов, которую мы в рабочем порядке называем по именам мастеров либо стилей: читается это, может быть, забавно, зато позволяет быстро определить аккорд: интертекст авторов составляют *малеризмы, чайковизмы, хиндемитизмы, stravинизмы, бриттенизмы*, «*Вила-лобос-аккордика*» (мягкая, расслабляющая септаккордика), наконец, *шнитковизмы* (это, в основном, созвучия, полученные в результате имитации в остродиссонирующий интервал).

Наконец, третий вид цитирования - это «предвосхищающее» использование в камерных сочинениях собственных музыкальных фрагментов, которые затем приобретут известность, будучи применёнными в более поздних произведениях в вариантном виде. Таковы «футуроцитаты» возникшие в некоторых поздних квартетах и повторённые затем в Пятнадцатой симфонии.

Можно предположить, что со временем вопрос «цитирования» Шостаковичем великих мастеров обернётся не столько пресловутым вопросом о «заимствованиях», сколько разговором о «магическом общении» мастеров между собой - в том числе и посредством текстов.

Во всяком случае, такая постановка вопроса будит воображение и продуктивна при создании «художественных» версий темы «Шостакович», имеющих особое право на существование.

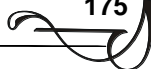
«Общая – и индивидуализированная функциональность».

Шостакович находит для каждого из созвучий настолько характерное место в своём нарративе, пользуясь аккордикой как своего рода иероглифами - что в его гармоническом языке, наряду с общими функциями, свойственными классической тональности в модификации 1-й половины XX века, вырабатываются аккорды не просто индивидуальной функциональности, порождающие тот или иной аффект нарратива, - но и создаётся общая система «обязанностей», для которых пригодно то или иное созвучие. Шостакович, сказавший как-то с неизбежной в его время «трибуны для доклада», что композитор-это «солдат музыкального фронта», в определённом смысле «ставит под ружьё» свою аккордику и, шире, – объявляет *мобилизацию* средств выразительности во имя театра музыкальных действий. Эта *всеобщая музыкальная повинность* и есть проявление акцентированного синтаксического начала, по которому нетрудно определить авторство Шостаковича «с первых тактов».

«Одномерность – поливременность».

У Шостаковича очень сильно стремление «приспособить» созвучие для фиксации состояния Времени. Это, пожалуй, ещё более выделяет его из сонма музыкальных олимпийцев XX века, чем индивидуальная аффектация созвучий, наделение их особыми красками настроений. Часть созвучий выражает Время «обобщённо», с «синхронизацией» времени звучания и времени слушания. Однако из аккордики Шостаковича явственно выделяются созвучия, существующие как бы в двух временных точках одновременно. Собственно говоря, это особый род бифункциональности, основанной на застревании задержанных тонов в столь значимый метроритмический момент фрагмента нарратива, что возникает ощущение мгновенной раздвоенности времени...

«Аккордика-вещь-в себе – знаковая аккордика».



Здесь речь идёт о том, что можно назвать «иероглифичностью» аккордики Шостаковича, то есть, его потрясающим умением и желанием «перешифровать» гармонический словарь эпохи в собственные *невербальные* слова. Заметим здесь, что «иероглифичность» аккордики, придание ей символического значения, свойственно раннему и среднему Шостаковичу. В поздний период его стиль и, в частности, аккордика – это «вещь в себе», с отказом от «символизации» и приданию аккорду смысл, выходящий за пределы «музыкального пространства» того или иного сочинения. Можно сказать, что в поздний период творчества музыка Шостаковича «присобирается» в рамки текста, тогда как в предыдущие периоды ей свойственна известная «арт-экспансия», расплывчатость границ видов искусств, задействованных в его музыке.

«Функциональность и выходы за её пределы».

Гармонический язык Шостаковича в основе своей, безусловно, функционален.

Однако в его музыке существуют созвучия, для которых постоянно создаются условия выхода из функциональной подчинённости. Это остродиссонантные вертикальные сочетания, в которых краска важнее функции, либо последняя практически неопределима. Назвать эти созвучия «сонорами» в чистом виде нельзя: они непродолжительны и в большинстве случаев могут быть восприняты разве что как «узкообъёмные кластеры» [5, с. 125], и то с той оговоркой, что эти «кластеры» почти всегда скорее результат контрапунктирования, чем намерение выстроить вертикаль. Однако эти созвучия из малых секунд, нон и больших септим, возникающие в основном в результате «конфликтного» схождения линий в контрапункте, мы не стали бы считать «случайностью линейного приёма», «издержками музыкального языка XX века». Для нас эти относительно немногочисленные звуковые «пятна», сонантные «нонсенсы», что-то наподобие гармонического «песка» в звучании – особый шостаковический гармонический штрих, имеющий в каждый период его творчества свой смысл и логически входящий в общую систему гармонического мышления мастера.

Разговор об этих созвучиях возможен в первую очередь потому, что они всегда очень заметны, примечательны на слух, хотя встречаются, в общем-то, редко: в крайнем случае по несколько созвучий в том или ином цикле, часто по одному - по два, а во многих случаях и вовсе их не имеется. Что-то вроде острой приправы, которая годится вовсе не для каждого блюда, но и, будучи добавлена, требует тщательной дозировки...

Для нас важны два момента: его местонахождение на определённой функциональной шкале в системе его созвучий – и «образ-иероглиф» острого вертикального диссонанса.

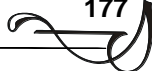
Этот образ резкого малосекундового созвучия в общем гармоническом контексте музыки Шостаковича не сразу становится трагическим.

В ранний период остродиссонантные пятна и эпизоды музыки Шостаковича, пожалуй, имеют значение кунштюка, хитрого фокуса гротесковой игры, либо созвучий с некоторой ноткой «углубления», блуждания по лабиринтам сознания. Таково начало второй симфонии с её «хаотическим» контрапунктированием, знаменитое фугато с чертами барочного концерта и многотемной инвенции – из этой же симфонии; уже упомянутая кода антракта к 6-й картине оперы «Нос», резкости 1-й фортепианной сонаты, предыктовое «сонорное», повывражению А. Шнитке, фугато к репризе первой части 4-й симфонии...

Ю. Холопов пишет: «В 1-й фортепианной сонате мы тоже слышим стиль именно Шостаковича, но гармонические элементы там другие – это ранний Шостакович с его подчас экспрессивными преувеличениями и жёсткостями... Такое сочетание диссонансов (вплоть до крайнего момента распада вертикали) и стилевой характеристики есть проявление высшего композиторского мастерства в достижении художественного эффекта» [4, с. 49].

Но с годами остродиссонантные созвучия меняют своё значение, поскольку меняется сам нарратив Шостаковича.

Именно в средний период у остродиссонантных сочетаний в музыке Шостаковича (тех, где имеются малые секунды и ноны, большие септимы, реже – тритоны) появляется (или, может быть обостряется) новое



качество: теперь вертикальные резкие диссонансы перестают быть «комическим» элементом техники и уже являются собой нечто новое. Они «показатель времени», некий образ мысли-линии, появившейся в сознании как бы в «избыточном виде», с Двойником, так сказать. Время, которое, если угодно, существует не в одной линии, а ещё в каком-то зловещем дубле.

Линейно-гармоническая фантастика-«страшилка», если можно так выразиться...

Напомним, впрочем, что это в большинстве случаев – короткие отрезки времени, а в ряде случаев – просто точки; при том, что впечатления это не ослабляют.

По шкале **функциональности / выхода из функциональности** интересно сравнить эти диссонансы с Шостаковической (Ш.-)аккордикой.

И Ш.-аккордика, и острые диссонансы-«страшилки»-это крошечные островки необычного времени. Но если Ш.-аккордика всегда определена функционально (мобилизована на должность функции при местной тонике, при всех возможных сложностях, переменностях и ладовых двоениях последней), то острые диссонансы вертикали музыки Шостаковича – это крошечные лазутчики функционального непослушания в войске шостаковической ладотональности.

Или в ряде случаев такие созвучия всё же функциональны, но с усиленным «сонорным» эффектом: яркая краска в витраже гармонического нарратива Шостаковича, придающая ему особую остроту и устанавливающая временную арку между, условно говоря, первой и второй половинами XX столетия.

В этом смысле примечательно то, что остродиссонантные созвучия Шостаковича – один из авторских приёмов, рождающих сходство с музыкой Шнитке.

Т. Франтова так пишет об остродиссонантных созвучиях в музыке Шнитке, появляющихся в связи с унисоном: «Интервал унисона с давних времён наделялся особым значением *единства*. У А. Шнитке семантическая и символическая нагрузка, приходящаяся на этот интервал, обусловлена всегда контекстом сочинения. Это то «единое», которое, по аристотелевскому определению, «первоначальнее сложного»... Но, пожалуй, этим значением не всегда можно удовлетворяться, особенно в ситуациях, когда унисон мгновенно искажается, превращаясь в свою противоположность –сонорный пласт, кластер, диссонантный контрапункт, а подобных примеров в музыке А. Шнитке множество...» [5, с. 126].

Однако острые диссонансы Шостаковича и Шнитке имеют различие семантического свойства: у Шнитке острый диссонанс-это «расщепленно-двойственное движение *из* унисона», у Шостаковича – линейная «избыточность», **недостижение** унисона...

Трактовка острых диссонансов Шостаковича как «двойников времени» впервые нам встречается в Виолончельной сонате op. 40 (середина 30-х годов; не будем упоминать здесь точный год написания, поскольку нам встречались три варианта). Мы обнаруживаем диссонанс-краску в третьей медленной части (т. 55, партия фортепиано). Этот момент для нас примечателен, поскольку открывает череду такого рода вертикальных «пятен» в камерной музыке Шостаковича.

Следующее ансамблевое сочинение, в котором мы обнаруживаем созвучие этого типа – Квинтет. В его гармоническом языке, с постоянными «барочными» отсылками, резко выделяется тот момент четвёртой части (граница ц. 77 и далее), когда на фоне октавной проходки нарочито суховатого фортепиано возникает свободный канон скрипок со «скрежещущими» диссонансами.

Фрагмент «остродиссонантного» стиля мы находим в первой части 2-о трио. Форма этого гениального сочинения являет собой замечательный образец свободных стилевых вариаций с эффектом «путешествия во времени». Фольклоризованная первая тема части в процессе вариаций неожиданно становится резкой и неблагозвучной (ц. 11, условная 4-я вариация). И эта неблагозвучность усиливается в ц. 13, в условно пятой вариации: фугированный центр части, представляющий собою несколько канонических имитаций на третью и четвёртую темы части: резкое, прямо-таки дерзкое звучание, разительный контраст с начальной консонантностью вертикали.

Потрясающий фрагмент, где с невероятной ясностью проступает смысл чередования «разнотрактуемых аккордов» в мозаике – это **начало 1-й части 2-й фортепианной сонаты**. Проигрывая её в темпе, несколько более медленном, чем нужно для исполнения, ощущаешь острейший аффект буквально каждого аккорда в его звучании, функции и назначении в нарративе.

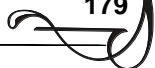
Тень острого Диссонанса Бытия (увеличенная прима) проскальзывает уже в самой си-минорной теме. Здесь этот интервал – лишь *отчасти* краска. В сонате, в отличие от других сочинений среднего периода, острые диссонансы имеют преимущественно функциональную природу и связаны с шостаковическим «тональным двоением», которое многое объясняет в логике как созвучий, так и следования аккордов. Аффект темы – нежность души перед концом бытия, последний отчаянный взгляд в прошедшее; «вот и всё». Точка в событиях, поставленная сперва в одноголосии темы, затем – в каденционном начальном рисунке нижнего голоса. Музыка, которая начинается завершением, и от него «подымает голову», чтобы идти, брести далее, подобно Сизифу.

Сюжеты античной мифологии в риторических фигурах музыки Шостаковича – отдельная тема...

На этом *сизифовом пути* главной темы – всполохи разных тональностей, окрашивающие партию целой радугой цветов-аффектов, каждый из которых одинаково важен. Вот ре-мажор (с 4-го такта): надежда, которая мгновенно уходит с появлением того самого острого диссонанса-увеличенной примы, что был в одноголосии. Собственно, этот интервал возникает потому, что в обоих голосах этот си бемоль стремится к разрешению в параллельные тональности: си минор и ре мажор... И краска, и тональный аффект, с преобладанием последнего.

А вот и следующая суховатая резкость звучания до-диез-ре в девятом такте. Оба голоса контурного двухолосия теперь уже «не договорились» о том, каким способом будет развиваться показ тональности. Верхний голос идёт в отклонениях диатонической *секвенции*, нижний – в нарочито диатоническом звукорядном движении. Но для пианиста это уже единое настроение раздвоенности мысли.

И таким образом, «герой» этой сонаты, с его «вертикальными резкостью» вызывает к себе «сострадание тональностей» во всех смыслах «с первых тактов»... Резкие диссонансы в вертикали повторяются и



в тактах 12-15, перед каденцией первого периода, а их причина та же – политональность параллелей по голосам.

Во втором периоде, второй волне это отчаяния, скрытого разве что резкостью диссонансов, точки острых созвучий продолжают появляться в том же двойственном качестве краски и тонального «головокружения». Происходит своего рода отыгрывание *ладотональной контузии* от драматургического удара. Тональные блуждания ещё более драматизируются за счёт того, что к контуру добавляются дублировки в верхнем пласте.

Кроме того, теперь уже в разных пластах появляются тональности с противоположными знаками: в верхнем – си-минор с параллелью, в нижнем – си-бемоль мажор, предвосхищающая тяжёлую, как камень, звенящую остигнутую бемольность побочной партии.

В 20-м такте на второй доле вертикальный диссонанс фа-ми звучит просто жутко, с «песком» внутри от добавленного соль в среднем голосе – жуть и резкие линии «Герники». В этих двух тактах диссонансы на тональных изгибах настойчиво повторяются, вбиваются, вдальбливаются в слух.

В. Валькова пишет об образах Голгофы, отыгрываемых в музыке Шостаковича...

И «вбиваемые диссонансы-гвозди» здесь вряд ли – акустическая случайность; скорее это полубессознательное воспроизведение евангельского сюжета...

В середине главной партии тональная разноголосица вначале *утихомиривается*, и, соответственно, крики предыдущего периода сменяются нежным забытием сладких детских видений. Но лишь на мгновение: перечение в конце второй доли 25-го такта напоминает о реальности. Так «включается в реальность» мозг человека, который очнулся от обморока. Точки резких диссонансов становятся, таким образом, настоящими лейтсозвучием фрагмента, имеющим явственно драматургическое назначение: они пробуждают сознание в равной степени и от кошмара реальности, и от опьянения грёзами прошедшего счастья...

После «пробуждения от грёз» (т.26-27) и интермедии-модуляции к следующему колокольному проведению темы (т. 28-31) звучит она сама уже в си-бемоль мажоре, «недобро-празднич-ном», по одной из веток симфонической традиции (Малер-Берлиоз, быстрые части последних симфоний Чайковского, финалы последних концертов Рахманинова, «Весна священная» Стравинского, финал последней симфонии Мясковского).

То, что си-бемоль мажор здесь звучит как тональность, враждебная теме, доказывает соскальзывание в си-минор (т. 33-34): лучше путь Сизифа, чем такой праздник!..

И, как ни странно, си-минор «убедила» свою однотерцовую напарницу в преимуществе диэзов, и они «договорились» на ля-мажор, довольно длительный, достаточно сложный акустически, разумеется, с отклонениями в близкие тональности, и делающий эту кульминационную колокольность ближе исходному настроению основной темы (с т. 35 по т. 43).

Следом за нею – нарочито «брамсианская секвенция», секвенция общения («Вызываю дух Брамса!..»; т. 43-45), далее – выразительный анабазис со знаменитым шостаковическим «lamento» с общей восходя-

щей интонацией («недостижение верхней тоники», фигура Сизифа) – и катарсическое проведение главной темы (с т. 48) с каденцией резких, «обрывающих» аккордов с блёстками резких диссонансов (отдельные аккорды из каденционных тактов 53-55). Наступила побочная партия – *недобрый праздник* ми-бемоль мажорного остинато, слишком уж неподвижного в сравнении с *отчаянной жизнью* тональностей предыдущего фрагмента...

Единственное, что следует повторить – это то, что, в отличие от ансамблевых сочинений, в фортепианной музыке Шостаковича всё же явственнее проявляется **функциональное** значение резких диссонансов, а их **краска** воспринимается удалённым планом.

Ряд интересных, выразительных фрагментов, связанных с использованием острых диссонансов, имеется в ор. 87. В конце прелюдии ре-мажор это т. 56, а в т. 64 и 68-71 – кластеры, столь редкие в музыке Шостаковича. Фуга ре-мажор охотно продолжает «резкости» прелюдии: на подходе к середине, в т. 28-31 появляется цепочка острых диссонансов, а с т. 33 мы слышим «неудобство» сопряжений контрапунктических линий. С т. 59 в нарядном, колокольном звучании темы-блестки острых диссонансов. С т. 89 проходит короткая интермедия, пятая по счёту в фуге вся сплошь на кластерах реминисценция приёма из прелюдии. Наконец, в коде фуги, с т. 142 – диссонантная силлабическая «нелепая» врезка, после чего – тихий «отход за кулисы»...

В фуге фа-диез минор, одной из самых трагически-«неблагозвучных», особой диссонантностью отмечен т. 44.

Диссонансы описываемого нами вида, одни из немногих в фуге ми-бемоль минор вообще, мы найдём в т. 148, 162, 166.

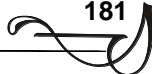
В фуге ре-бемоль мажор, в которой её потрясающее «неблагозвучие» скорее выражается в ладовых диссонансах, чем в акустических, во второй фазе середины (с т. 68), когда тема проводится заново, «с новой силой» и опять одногласно, как в начале фуги- повышается количество именно остродиссонантных сочетаний.

Несколько особых «неблагозвучий» мы найдём в фуге ми-бемоль мажор, одной и самых блистательных и трудных по освоению по причине, так сказать, концентрации «ладовых двоений» на единицу музыкального времени. Здесь обратим внимание читателей на т. 15, 52, 54, 56, где расщепление ступеней приводит к знакомым нам резкостям вертикали. Точки острого неблагозвучия мы найдём в фуге до- минор (т. 89), в фуге си-бемоль мажор (интересная трёхголосная диссонантная стретта с т. 166), в прелюдии фа-мажор (т. 118).

В камерной музыке для струнных составов на первый план выступает именно эффект **краски** острого диссонанса, его «сонорики» в общем смысле этого слова.

Квартеты, пожалуй, в наибольшей степени отмечены остродиссонантными точками «двоения мысли-времени». Правда, такие точки есть не во всех квартетах. Однако они мгновенно привлекают внимание слушателя и акустически «выделяют» произведение.

Во 2-й части 2-го квартета (Речитатив и романс) мы услышим диссонантную резкость (с т. 4 ц. 40) и обнаружим ход параллельными кластерами, у Шостаковича единичными. Острое сочетание звуков возникает и в подходе к ц. 44. Продолжена эта линия диссонансов в 4-й части квартета (тема с вариациями), в ц. 105. Там эти диссонансы словно бы «обретают свободу», начинают чувствовать себя вольготно.



В третьем квартете имеется два выразительных диссонантных момента: в 3-й части (ц. 67) и в финальной 5-й, мистически-нежной, волшебной части (подход к ц. 116).

В следующих двух квартетах мы всего лишь единожды встречаем диссонанс интересующего нас типа: это цифра 5 из 1-й части 5-го квартета, самого «страшного», по нашему ощущению. Страшного в первую очередь своим сочетанием «оптимистического» мелоса и «спрямляющей» метрики (мотив прокрустова ложа, ещё один сюжет из античной мифологии!). Здесь ответ к первой теме звучит в кошмарной гетерофонии, нелепой и ужасающей в сочетании с уверенной маршевостью исходного звена темы...

В предыдущем же, четвёртом, квартете «диссонансной раздвоенности» вертикали мы не встретили. Его язык более фольклорен, и трагический смысл повествования выражен другими средствами.

В конце шестого, самого светлого из квартетов Шостаковича (не считая первого), две остродиссонантные точки имеются в финале: в ц. 83 и 89. В седьмом «переходном к позднему стилю» квартете таких точек значительно больше: в ц. 23 (тема фуги), 31, 33, 36, 37, в подходе к ц. 39. В их относительной концентрации мы чувствуем одну из примет смены стиля. Обращают на себя внимания и немалочисленные остродиссонантные «всполохи» и в восьмом квартете, хотя нужно признать, то здесь они, как и другие музыкальные элементы квартета (например, цитируемые темы) остро выразительны, но и отчасти декларативны, осознанны. Во второй части квартета мы встретим острые диссонансы в подходе к ц. 16, в ц. 22, 25. В третьей части – в ц. 41 на подходе к ц. 42; в ц. 44-46. В четвёртой части – в ц. 57 (как диссонантный вариант ц. 53).

Наконец, в финальной фуге-на границе ц. 66, в ц. 67 и в заключительных тактах квартета.

В поздний период наибольшее количество острых диссонансов вертикали мы по-прежнему находим в *квартетах*.

В девятом квартете, одном из лучших, проникновеннейших сочинений Шостаковича, остродиссонантные точки обнаруживаются ближе к концу второй части (подход к цифре 23); в третьей, той самой, что своими темами во многом предвосхищает первую часть 15-й симфонии – коротенькое малосекундовое остинато аккомпанемента в ц. 41; в финальной пятой части в ц. 68.

Очень заметны и немалочисленны диссонантные резкости следующего, десятого квартета, а именно второй и четвёртой его частей. Так, с третьего такта ц. 19 у первой скрипки-взмывающий вверх мотив «подначка», недобрый штрих явственно сонорного качества, музыка огромной силы и ужасающего образа. Диссонантные «пятна» проступают в середине ц. 23 и 24. Потрясающе звучит ц. 27, где, при общей диссонантности звучания, скрипка «скандирует» флаолетные взмывающие октавы. В четвёртой части внимание слуха привлекает резкий *грязно-диссонантный* контрапункт темы части у второй скрипки с аккомпанементом-прискачкой альты, на смену чего приходит ц. 55, также длительно и остродиссонантная. Похожие созвучия мы слышим начиная с подхода к ц. 69. Наконец, *нарочито* диссонантный контрапункт появляется в ц. 78. Заметим здесь, что нарочитая, демонстративная неблагозвучность многоголосия – черта позднего Шостаковича, символ дисгармонии бытия. Так меняется картина мира и сознания в его музыке...

В одиннадцатом, семичастном, «сюитном» квартете, не лишённого известной застылости образов, «красочные» эффекты единичны, но привлекают слух: во второй части (Скерцо) в ц. 10 глиссандо виолончели – «сонорная» изюминка части, а в следующей части (Речитатив), построенной как антифон «сонорного» линейного ужаса трёх нижних струнных и двойных нот скрипки, особенно слышен диссонанс в ц. 20 (т. 2).

В двенадцатом квартете, в его первой части («музыка угасающих эмоций») острый диссонанс встречается в середине ц.9, зато в гигантской второй части мы услышим такие созвучия не однажды. На них буквально основана начальная *нервно-гротескная* тема, изначально данная в пуант-фактуре (ц. 18), острые диссонансы слышны на подходе к ц. 19, в ц. 21, 23, 52, 54, 57, 67...

В 13-м, одночастном, квартете, мозаично-медитативном, острые созвучия появляются так же неоднократно, в ярком «концертном» последовании с другими приёмами. В ц. 2 им сопутствует даже огранный пункт; в ц. 3 – они предшествуют сольной, «одиноккой» каденции скрипки; на границе ц. 14 их предваряет *жуткая* мелодия нота на смычок. В ц. 15 диссонантность порождает ощущение «странности» (также – одна из распространённых психологических красок позднего Шостаковича), с 17-й по 19-ю цифру «сонорность» звучания подкрепляется фактурой пуант; наконец, острое малосекундовое созвучие отмечает границу ц. 54.

В последних двух квартетах острые диссонансы совсем малочисленны. В четырнадцатом квартете такие диссонансы появляются в третьей части (подход к ц. 66, ц. 67)

Возможно, Шостакович был близко к новому переосмыслению звуковой реальности, судя по гениальному «Ноктюрну», четвёртой части пятнадцатого квартета, где он осваивает совершенно новый для себя и неожиданный для слушателя фактурно смысловой образ...

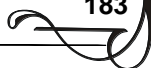
Так или иначе, остродиссонантные точки-краски в последнем квартете можно услышать лишь в первой части (Элегия, ц. 1 и 2), местами – во второй (Серенада, наиболее характерный фрагмент – с ц. 25) и в третьей части (Интермеццо, ц. 4).

Из сочинений позднего периода для других составов наиболее богата остродиссонансными созвучиями-«красками» Скрипичная соната. В первой части это – т. 3 в ц. 7, подход к ц. 9 (за три такта до цифры), начала ц. 20,21. Во второй части привлекает внимание «сонорное» глиссандо скрипки в ц. 29 – лейтглиссандо музыки позднего Шостаковича, образ «недоброй причуды реальности», так сказать; острые диссонансы появляются в ц. 46 (т. 5), 51 (с т. 4). В финальной третьей части – в ц. 58 (т. 7) и на подходе к ц. 78 (за три такта до цифры).

Встречаются остродиссонантные сочетания во Втором скрипичном концерте, истинном шедевре позднего стиля. Их немного: в первой части – в ц.5 (т.4) и в потрясающей сольной позднестильной «говорящей» каденции (ц.35). Во второй части – в ц. 63 (т.2), в третьей части – в начале ц.92.

В остальных поздних инструментальных сочинениях острые диссонансы встречаются эпизодически.

В Первом виолончельном концерте – во второй части (ц. 41, т. 4), в Четырнадцатой симфонии – в восьмой части (ц. 113, диссонансы в интермедии, а также подход к ц. 114); в Альтовой сонате-во второй части, в ц. 50 – диссонанс как своего рода *контрапунктический крючок, цепь*



ляющий реальность (тоже одна из примет позднего стиля Шостаковича).

В поздний период звучание острых диссонансов становится, в силу той «статичности», которая как образ свойственна его поздней музыке вообще, пророчеством уже иного рода. В определённом смысле эта музыка – уже в большей мере о «самой себе» и пути музыки как таковой.

... Острый диссонанс музыки Шостаковича среднего и позднего периодов, в противоположность юношеским дерзостям стиля, неизменно рождает ассоциации «будущего», «мышления следующего поколения», крошечного гармонического пророчества, обращающего на себя внимание именно в силу своих «сонорных» качеств. Это – осязаемый звуковой жест в сторону авангарда, отчасти обращённый к младшим современникам, отчасти – к собственной юности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кудряшов Ю. Сонорно-функциональная основа музыкального мышления // Музыка, язык, традиция. Серия Проблемы музыкознания. Л.: ЛГИТМИК, 1990.

2. Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. Глава 28 (Послесловие). Воспоминания о человеке. СПб.: DSCH, Композитор, 1998.

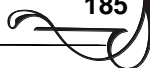
3. Порфирьева А. Фигура и структура. Несколько предварительных замечаний к систематическому описанию эволюции музыкального языка // Музыка, язык, традиция. Серия «Проблемы музыкознания». Л.: ЛГИТМИК, 1990.

4. Холопов Ю. Гармонический анализ. В 3-х ч. Ч. 2. Гл.10. Полифоническая гармония. Д. Шостакович. Восьмая симфония, IV часть. М.: Музыка, 2001.

5. Франтова Т. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века. Глава 5. Контрапунктическое письмо. Ростов н/Д., 2004.

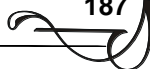
ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Ритм как теодицея // Новый мир. № 2. 2001. С. 203-205.
2. Акопян Л. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества. М., СПб.: Дмитрий Буланин, 2004.
3. Акопян Л. Западные авторы о Шостаковиче. Обзор и комментарий. // Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию композитора. М.: Композитор, 1997.
4. Акопян Л. Отверженные детища Шостаковича // Шостакович. Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. СПб.: Композитор, 2000. С. 204-242.
5. Арановский М. Музыкальные антиутопии Шостаковича. // Русская музыка и XX век: русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / Ред.-сост. М. Арановский. М., 1997. С. 213-235.
6. Ардов М. (протоиерей) Книга о Шостаковиче // Новый мир. 2002. № 5, 6.
7. Асафьев Б. О творчестве Д. Шостаковича и его опере «Леди Макбет Мценского уезда» // Д. Шостакович. Статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1976. С. 150-159.
8. Баева А. Шостакович и современная опера // Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию композитора. М.: Композитор, 1997.
9. Барсова И. Между «социальным заказом» и «музыкой больших страстей» // Д.Д. Шостакович: Сб. статей к 90-летию со дня рождения / Сост. Л. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 1996. – 400 с. С. 121-140
10. Бартлет Р. Шостакович и Чехов // Д.Д. Шостакович: Сб. статей к 90-летию со дня рождения. СПб.: Композитор, 1996. С. 342-358.
11. Бекетова Н. Оборотничество как магическое имя Шостаковича // Современное искусство в контексте культуры. Астрахань, АГК, 1994. С.37-39.
12. Бергер Л. О выразительности музыки Шостаковича // Черты стиля Шостаковича. Сборник теоретических статей / Ред. А. Лахути. М.: Советский композитор, 1962. С. 348-373.
13. Бер М. Оркестровка мелодических (солирующих) голосов в произведениях Д.Д.Шостаковича // Черты стиля Шостаковича. Сборник теоретических статей / Сост. и ред. Л. Бергер. М.: Советский композитор, 1962. С. 185-253.
14. Бершадская Т. О монодийных принципах музыкального мышления Шостаковича // Д.Д. Шостакович: Сб. статей к 90-летию со дня рождения. СПб.: Композитор, 1996. С. 334-346.
15. Бобровский В. Инструментальные ансамбли Шостаковича // Д. Шостакович. Статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1976. С. 193-205.
16. Бобровский В. Музыкальное мышление Шостаковича и основы его инструментального тематизма // Современное искусство музыкальной композиции. Сборник трудов / Ответ. ред. Н. Гуляницкая. Вып. 79. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985.
17. Бобровский В. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича // Дмитрий Шостакович / Ред. В.Егорова. М.: Советский композитор, 1967. С. 359-396



18. Бобровский В. О музыкальном мышлении Шостаковича // Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию композитора. М.: Композитор, 1997. С. 39-61.
19. Бобровский В. Четвёртая симфония (истоки симфонизма Шостаковича) // Шостакович. Проблемы стиля. М., РАМ им. Гнесиных, 2003.
20. Бобровский В. Шостакович в моей жизни // Советская музыка. № 9. 1991.
21. Богданова А. о некоторых особенностях стиля оперы Шостаковича «Игроки» // Музыкальный современник / Сост. С. Зив. Вып. пятый. М.: Советский композитор, 1984.
22. Булычёва А. Опыт глубокого погружения // Музыкальная Академия. 2005. № 2.
23. Валькова В. Образ куклы в музыке Шостаковича // Процессы музыкального творчества. Вып. 7. М., РАМ им. Гнесиных, 2004. С. 123-133.
24. Валькова В. Сюжет Голгофы в творчестве Шостаковича // Шостакович. Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. СПб.: Композитор, 2000.
25. Валькова В. «Рыдать над смешным»: традиции русского юродства в творчестве Шостаковича // Искусство XX века: парадоксы смеховой культуры. Нижний Новгород: НГК, 2001. С. 229-239.
26. Валькова В. Трагический балаган: к вопросу о концепции Четвёртой симфонии Дмитрия Шостаковича // Искусство XX века: уходящая эпоха? Т. 1. Нижний Новгород: НГК, 1997. С. 212-234.
27. Валькова В. Шостакович в постсоветском российском музыковедении: симптомы новой эпохи // Музыкальное образование в контексте культуры. Вопросы теории, истории и методологии музыкального образования. М., 2003. С. 70-82.
28. Волошко С. Монологическая и диалогическая речь в структуре музыкального мышления Д.Д. Шостаковича: Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Ростов н/Д., 1996.
29. Вяльшина Е. Прелюдия и fuga ля минор. Методико-исполнительский анализ // Дмитрий Шостакович. 100-летию со дня рождения Мастера посвящается. 24 прелюдии и fugи ор. 87: вопросы методики, анализа, исполнительской практики / Ред. С. Надлер. Ростов н/Д., 2006. С. 10-19.
30. Вяльшина Е. Прелюдия и fuga ре мажор. Некоторые особенности работы над произведением // Дмитрий Шостакович. 100-летию со дня рождения Мастера посвящается. 24 прелюдии и fugи ор. 87: вопросы методики, анализа, исполнительской практики. Ростов н/Д., 2006. С.30-40.
31. Виеру А. Несколько мыслей о Шостаковиче // Д. Шостакович. Статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1976. С. 267-277.
32. Гаврилин В. Об оркестровке Д.Д. Шостаковича // Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью. СПб., 2005 // Музыкальная академия. 2006. № 3. С. 29-30.
33. Галеева Р. Катарсис в симфоническом творчестве Шостаковича // Шостакович. Проблемы стиля. М.: РАМ им. Гнесиных, 2003.
34. Гарсия Лорка Ф. Стихи о канте хондо (1921). Цит. по веб-странице: www.lotka.info.
35. Герасимова-Персидская Н. И.-С. Бах и Д. Шостакович // И.-С. Бах и современность. Киев: Музична Украина, 1985. С. 33-43.
36. Герасимова-Персидская Н. Полифоническое мышление Шостаковича в культурно-историческом аспекте // Международный симпозиум, посвящённый Дмитрию Шостаковичу. 20-23 февраля 1985 г. / Ред.-сост. Клаус Вольфганг Нимеллер. Кёльн: изд-во Густав Боссе, Регенсбург. 1986. С. 262-270.

37. Гершкович Ф. Цит. по: Д.Н. Смирнов. Гость с неведомой планеты – или Музыка глазами Филиппа Гершковича. Написано по просьбе английского журнала «Темпо». 1990. <http://www.wikilivres.info/wiki...>
38. Гладкова О. Галина Уствольская – музыка как наваждение. СПб., 1999.
39. Гойовы Д. Шостакович и «Театральный Октябрь». Структура театра в гармонии Шостаковича // Международный симпозиум, посвящённый Дмитрию Шостаковичу. Кёльн, 1986
40. Данузер Г. Традиции и современность в фортепианном квинтете Шостаковича ор.57 // Международный симпозиум, посвящённый Дмитрию Шостаковичу. Кёльн, 1986
41. Денисов Э. Об оркестровке Д.Шостаковича // Дмитрий Шостакович. М.: Советский композитор, 1967. С. 439-499
42. Денисов Э. Дневники. В кн.: Неизвестный Денисов. Из записных книжек / Публикац., сост., вступ. ст. и коммент. В.С. Ценовой. М.: Композитор, 1997
43. Дигонская О. Шостакович в середине 1930-х: оперные планы и воплощения: об атрибуции неизвестного автографа // Музыкальная Академия. 2007. № 1. С.48-60.
44. Дигонская О.Шостакович и «Чёрный монах» // Музыкальная академия. 2006. № 4. С. 70-80.
45. Должанская Н. Шостакович в жизни моего отца // Шостакович. Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. СПб.: Композитор, 2000.
46. Должанский А. Александрийский пентахорд в музыке Д.Шостаковича // Дмитрий Шостакович. М.: Советский композитор, 1967. С. 397-431.
47. Должанский А. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича / Ред. Ю. Вайнкоп. Л.: Советский композитор, 1963.
48. Должанский А. О ладовой основе сочинений Шостаковича // Черты стиля Шостаковича. Сборник теоретических статей / Сост. и ред. Л. Бергер. М.: Советский композитор, 1962. С. 24-42.
49. Должанский А. Из наблюдений над стилем Шостаковича // Черты стиля Шостаковича. Сборник теоретических статей. М.: Советский композитор, 1962. С. 73-86.
50. Долинская Е. Поздний период творчества Шостаковича. Факты и комментарии // Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию композитора. М.: Композитор, 1997.
51. Дружинин Ф. О Дмитрие Дмитриевиче Шостаковиче // Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию композитора. М.: Композитор, 1997. С. 39-61, 177-201.
52. Друскин М. Восьмая симфония Шостаковича // Д. Шостакович. Статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1976. С. 208-210.
53. Друскин М. Немецкая традиция в симфониях Шостаковича // Международный симпозиум, посвящённый Дмитрию Шостаковичу. Кёльн, 1986
54. Дютыйе Анри. О четырнадцатой симфонии Шостаковича // Д. Шостакович. Статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1976. С. 265-266.
55. Енукидзе Н. Оперная пародия начала века и русский музыкальный театр 20–30-х годов («Любовь к трём апельсинам» и «Катерина Измайлова») // Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию композитора. М.: Композитор, 1997.
56. Житомирский Д. Из впечатлений минувших лет // Д. Шостакович. Статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1976. С. 175-192.
57. Житомирский Д. Шостакович официальный и подлинный // Даугава. 1990. № 4.



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

59. Задерацкий В. Полифония как принцип развития в сонатной форме Шостаковича и Хиндемита // Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. М.: Музыка, 1967. С. 231-278.

60. Задерацкий В. Шостакович и европейская художественная традиция // Международный симпозиум, посвященный Дмитрию Шостаковичу. Кёльн, 1986.

61. Зак В. Шостакович и дети? Журнал «Музыкальная Академия», № 4, 2003. С.19-31

62. Кан П. Связь с традицией в струнных квартетах Шостаковича // Международный симпозиум, посвященный Дмитрию Шостаковичу. Кёльн, 1986.

63. Карбузицкий В. «Симфонизм», «тематизм» и «вокальность» как эстетические категории в творчестве Шостаковича // Международный симпозиум, посвященный Дмитрию Шостаковичу. Кёльн, 1986

64. Келдыш Ю. Шостакович и русская художественная традиция // Международный симпозиум, посвященный Дмитрию Шостаковичу. Кёльн, 1986.

65. Ковнацкая Л. Шостакович и Богданов-Березовский (20-е годы) // Шостакович. Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. СПб.: Композитор, 2000.

66. Ковнацкая Л. Шостакович и Бриттен // Д.Д. Шостакович: Сб. статей к 90-летию со дня рождения. СПб.: Композитор, 1996. С. 306-323.

67. Комок О. Шостакович и Крученых // Д.Д. Шостакович: Сб. статей к 90-летию со дня рождения. СПб.: Композитор, 1996. С. 174-193.

68. Кравец Н. Новый взгляд на Десятую симфонию Шостаковича // Д.Д. Шостакович: Сб. статей к 90-летию со дня рождения. СПб.: Композитор, 1996.

69. Крейнина Ю. Последние квартеты Шостакович и последние симфонии Малера: прощание с миром или жажда жизни? <http://www.21israel-music.com/MalSch.htm>

70. Курышева Т. Шостакович в балетном театре, или почему танцуют Шостаковича // Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию композитора. М.: Композитор, 1997.

71. Лаул Р. Музыка Шостаковича в контексте большевистской идеологии и практики (опыт слушания) // Д.Д. Шостакович: Сб. статей к 90-летию со дня рождения. СПб.: Композитор, 1996. С. 141-157.

72. Левая Т. Д.Д.Шостакович: тип творческой личности // Современная музыка и проблемы воспитания музыковеда. Новосибирск, 1988. С. 33-43.

73. Левая Т. Отношение горизонтالي и вертикали в фугах Шостаковича и Хиндемита // Полифония. Сборник теоретических статей / Под ред. К. Южак. М.: Музыка, 1975. С. 228-248.

74. Левая Т. Шостакович и Бахтин: ещё раз о диалоге // Своё и чужое в европейской культурной традиции. Нижний Новгород, 2000.

75. Левая Т. Тайна великого искусства (о поздних камерно-вокальных циклах Д.Д. Шостаковича) // Музыка России. Вып.2. М.: Советский композитор, 1978. С. 291-322.

76. Лейе Т. Ранний Шостакович // Черты стиля Шостаковича. М.: РАМ им. Гнесиных, 2003.

77. Линдлар Г. Музыкальные цитаты. Диакритическое в отношении Шостаковича и Стравинского // Международный симпозиум, посвященный Дмитрию Шостаковичу. Кёльн, 1986.

78. Лучанинова М. Прелюдия и fuga ми бемоль мажор. Аналитическое эссе // Дмитрий Шостакович. 100-летию со дня рождения Мастера посвяща-

ется. 24 прелюдии и фуги ор. 87: вопросы методики, анализа, исполнительской практики. Ростов н/Д., 2006. С. 58-62.

79. Мазель Л. О трактовке сонатной формы и сонатного цикла в больших симфониях Шостаковича // Международный симпозиум, посвященный Дмитрию Шостаковичу. Кёльн, 1986.

80. Мазель Л. О стиле Шостаковича // Черты стиля Шостаковича. Сборник теоретических статей. М.: Советский композитор, 1962. С. 3-23.

81. Мандельштам О. Государство и ритм (1920). Собрание сочинений. М.: Гелла, 1991.

82. Мароти Я. Шостакович и/ или Шостакович? Проблемы постоянства в творчестве Шостаковича // Международный симпозиум, посвященный Дмитрию Шостаковичу. Кёльн, 1986.

83. Мартынов И. Шостакович и музыкальные новации XX века // Международный симпозиум, посвященный Дмитрию Шостаковичу. Кёльн, 1986.

84. Мейер К. «Музыка в музыке» в творчестве Дмитрия Шостаковича на примере струнного квартета ор.144 // Международный симпозиум, посвященный Дмитрию Шостаковичу. Кёльн, 1986.

85. Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. СПб.: DSCN, Композитор, 2004 (С 1995 by Gustav Lubbe Verlag GmbH, Bergisch Gladbach).

86. Михеева-Соллертинская Л. Письма Шостаковича к Соллертинскому (Интернет-публикация). Письмо от 26.07.1934 г. Поленово; <http://www.frinet.org/classica/4/4-4.htm>

87. Мнацаканова Е. Некоторые наблюдения над стилем сборника «24 прелюдии и фуги» // Дмитрий Шостакович. М.: Советский композитор, 1967. С. 264-287.

88. Надлер С. Аккордово-гармоническая мозаика Шостаковича и остродиссонантные созвучия как элемент этой мозаики. <http://www.21israel-music.com/Sonory.htm>

89. Надлер С. Индивидуальная полифоническая поэтика Шостаковича как аксиологический комментарий авторского стиля. <http://www.21israel-music.com/Shostakovich.htm>

90. Надлер С. О двух фугах Шостаковича (аналитические этюды) // Дмитрий Шостакович. 100-летию со дня рождения Мастера посвящается. «24 прелюдии и фуги ор.87»: вопросы методики, анализа, исполнительской практики. Ростов н/Д., 2006. С. 20-26; 46-57.

91. Назайкинский Е. Пиано и форте в симфониях Шостаковича // Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию композитора. М.: Композитор, 1997.

92. Назайкинский Е. Шостакович и художественные тенденции в музыке XX века // Международный симпозиум, посвященный Дмитрию Шостаковичу. Кёльн, 1986.

93. Найко Н. Притчевость как характерная черта художественного мышления Д.Шостаковича // Шостакович и мировая культура. Всероссийская научно-практическая конференция. Тезисы докладов. Красноярск, 1997.

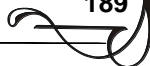
94. Николай Малько. Дмитрий Шостаковича. Публикации и комментарии Галины Копытовой // Шостакович. Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. СПб.: Композитор, 2000.

95. Нимеллер К.-В. Шостакович и классичность // Международный симпозиум, посвященный Дмитрию Шостаковичу. Кёльн, 1986.

96. Орлова А. (Нью-Джерси) «Он между нами жил» (вспоминая И.И. Соллертинского). <http://www.vestnik.com/issues/2003/0611/win/orlova.htm>

97. Памяти И. И. Соллертинского: Воспоминания, материалы, исследование. Издание второе, дополненное / Сост. и авт. коммент. Л. Михеева. Л.: Советский композитор, 1978.

98. Петрушанская Е. Бродский и Шостакович // Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию композитора. М.: Композитор, 1997.



99. Переписка В.П. Бобровского и А.И. Должанского о Шостаковиче. Публикации и комментарии Олеси Бобрик и Евгении Чигарёвой // Шостакович. Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. СПб.: Композитор, 2000. С. 546-598.

100. Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. М., СПб.: DSCN, 1993.

101. Протопопов Вл. Вопросы музыкальной формы в произведениях Шостаковича // Черты стиля Шостаковича. сборник теоретических статей. М.: Советский композитор, 1962. С. 87-125.

102. Протопопов Вл. О принципах формообразования Шостаковича // Избранные исследования и статьи / Сост. Н.Н. Соколов. М.: Советский композитор, 1983.

103. Раппопорт Л. О некоторых особенностях оркестровки симфоний Д.Шостаковича // Черты стиля Шостаковича. Сборник теоретических статей. М.: Советский композитор, 1962. С. 254-282.

104. Райс М. Шостакович как личность. [Http://www.21israel-music.com/DSCN.htm](http://www.21israel-music.com/DSCN.htm)

105. Ростропович М. Предисловие к сб.: А. Шнитке посвящается. Вып. 2. М., 2001.

106. Ротбаум Л. В поисках сценического решения «Катерины Измайловой» (режиссёрский эскиз) // Музыка России. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1978.

107. Роузберри Э. Возвращенный долг? Дань Бриттену в позднем творчестве Шостаковича (несколько наблюдений) // Д.Д. Шостакович: Сб. статей к 90-летию со дня рождения. СПб.: Композитор, 1996. С. 324-333.

108. Сабина М. Симфоническое творчество Шостаковича в его связях с кино и театром // Международный симпозиум, посвящённый Дмитрию Шостаковичу. Кёльн, 1986

109. Сабина М. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль / Ред. Г. Головинский. М.: Музыка, 1976.

110. Савенко С. Слово Шостаковича // Д.Д. Шостакович: Сб. статей к 90-летию со дня рождения. СПб.: Композитор, 1996. С. 359-366.

111. Силина Е. Вениамин Флейшман, ученик Шостаковича // Шостакович. Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. СПб.: Композитор, 2000. С. 346-408.

112. Скорбяцкая О. Шостакович играет «Юмореску» Шумана // Шостакович. Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. СПб.: Композитор, 2000.

113. Слонимский С. Победа Степана Разина // Д.Шостакович. Статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1976. С. 211-218.

114. Смирнов М. Фортепианная музыка Шостаковича в контексте русской музыкальной культуры // Международный симпозиум, посвящённый Дмитрию Шостаковичу. Кёльн, 1986.

115. Соллертинский И. Выступление на дискуссии 1935 года о советском симфонизме (отрывки) // Памяти Соллертинского. Воспоминания, материалы, исследования. Изд. 2-е, доп. Л.: Советский композитор, 1978. С. 191-195.

116. Соллертинский И. О Шостаковиче (в связи с 8-й симфонией) // Памяти Соллертинского. Воспоминания, материалы, исследования. Изд. 2-е, доп. Л.: Советский композитор, 1978. С. 218.

117. Суворова-Девуцкая Н. Седьмой и восьмой квартеты как единая музыкальная версия «Чёрного монаха» // Музыкальная академия. 2006. № 3. С. 148-158.

118. Сыров В. Шостакович и музыка быта. Размышления об открытости стиля композитора // Шостакович. Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. СПб.: Композитор, 2000. С. 626 – 660.

119. Тавастерна Э. Встречи с Шостаковичем // Д. Шостакович. Статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1976. С. 282-285.

120. Тараканова Е. «Нос» Шостаковича и авангардные художественные направления начала XX века // Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию композитора. М.: Композитор, 1997.

121. Фишер Э. Опера «Леди Макбет Мценского уезда» на фоне современного западного музыкального театра // Международный симпозиум, посвященный Дмитрию Шостаковичу. Кёльн, 1986.

122. Франтова Т. полифония А.Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века / Ред. А. Селицкий. Ростов н/Д.. Изд-во СКНЦ ВШ АПСН, 2004.

123. Фэннинг Д. Лейтмотив в «Леди Макбет Мценского уезда» // Д.Д. Шостакович: Сб. статей к 90-летию со дня рождения. СПб.: Композитор, 1996. С. 103-120.

124. Фэннинг Д. «Современный мастер до мажор». Перевод Ольги Манулкиной // Шостакович. Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. СПб.: Композитор, 2000. С. 661-678.

125. Хессе Л.-В. Шостакович и Малер // Международный симпозиум, посвященный Дмитрию Шостаковичу. Кёльн, 1986.

126. Холопова В. Несколько наблюдений над ритмикой Шостаковича (о многообразии типов метроритмической организации) // Черты стиля Шостаковича. Сборник теоретических статей. М.: Советский композитор, 1962. С.283-308.

127. Холопов Ю. Лады Шостаковича. Структура и систематика // Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию композитора. М.: Композитор, 1997. С. 39-61.

128. Холопов Ю. Музыкальный язык Шостаковича в контексте направлений музыки XX века // Международный симпозиум, посвященный Дмитрию Шостаковичу. Кёльн, 1986.

129. Холопов Ю. Новая гармония: Стравинский, Прокофьев, Шостакович. Глава 12. II раздел книги «Русская музыка и XX век»: «Новые языки музыкального искусства». М., ГИИ, 1997.

130. Шахов В. «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова и Шостаковича. В кн.: Шостакович. Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи / Ред.-сост. Л. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2000. С. 243-294.

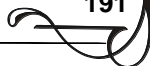
131. Шнитке А. Заметки об оркестровой полифонии 4-й симфонии Шостаковича // А. Шнитке. Статьи о музыке. М., издательство «Композитор», 2004 (первые материалы напечатан // Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966.).

132. Шнитке А. Круги влияния // Д. Шостакович. Статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1976. С. 225-226.

133. Шнитке А. Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д.Д.Шостаковича // А.Шнитке. Статьи о музыке. М.: Композитор, 2004. С. 27-37. (Первые материал опубликован // Дмитрий Шостакович. М.: Советский композитор, 1967. С. 499-532).

134. Шостакович в дневниках М.О. Штейнберга. Публикации и комментарии Ольги Данскер // Шостакович. Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. СПб.: Композитор, 2000. С. 83-148.

135. Штреллер Ф. Влияние музыки Д.Шостаковича в Германии 20-х - 50-х годов // Международный симпозиум, посвященный Дмитрию Шостаковичу. Кёльн, 1986.



136. Эскина Н. Самарский этюд // Шостакович. Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. СПб.: Композитор, 2000. С. 418-424.

137. Этингер М. Гармония в полифонических циклах Хиндемита и Шостаковича // Теоретические проблемы музыки XX века / Ред.-сост. Ю. Тюлин. М.: Музыка 1967. С. 441-471.

138. Южак К. О природе и специфике полифонического мышления // Полифония. Сборник теоретических статей. М.: Музыка, 1975. С. 6-63.

139. Южак К. Шостакович Должанского: ор.87, изменяющийся во времени // Д.Д. Шостакович: Сб. статей к 90-летию со дня рождения. СПб.: Композитор, 1996.

140. Якубов М. Четвёртая симфония. Партитура. В рубрике: На пороге 100-летия Д.Д. Шостаковича // Музыкальная Академия. 2006. № 2. С. 67-69.

141. Якубов М. Пятая симфония. Автор и критика о симфонии. В рубрике: На пороге 100-летия Д.Д.Шостаковича // Музыкальная Академия. 2006. № 2. С. 72-77.

Научное издание

Надлер Светлана Владимировна

Полифонический мир Дмитрия Шостаковича

Дополнительное учебное пособие для студентов специализированных музыкальных учебных заведений

В 4-х книгах

Книга 4

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

Редактор **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 Исаакия», «Январь»,
«Ночь, улица, фонарь...».

Подписано в печать 22.01.2010. Бумага типографская № 1.
Формат 60x84 1/16. Гарнитура School. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 14,5. Уч.-изд. л. 14,25 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. Долломановский.