

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



**С. В. Надлер**

---

**ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ МИР  
ДМИТРИЯ ШОСТАКОВИЧА**

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

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

**Книга 1**

Ростов-на-Дону  
2009

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. 1 / С.В. Надлер; под общ. ред. Ф.М. Софронова. – Ростов н/Д.: изд-во РО ИПК и ПРО, 2009. – 280 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., 2009.



# ОГЛАВЛЕНИЕ

## КНИГА 1

### ОТ АВТОРА

..... 10

### ВВЕДЕНИЕ.

Теория полифонии Шостаковича сегодня ..... 16

#### **Излюбленные способы**

**применения полифонической техники** ..... 17

*О полифонической форме. Каноны, мензуральные каноны, стретты. Атематическое фугато. Сонорная полифония. Quasi fugato. Иллюзорное ("quasi") многоголосие. Полифония декоративных элементов фактуры. Вариантное наложение темы. Замаскированное фугато. Условное фугато. Способы фактурного "нагнетания» до кульминации без увеличения количества голосов. Вариационно-имитационная форма. Гетерофония.*

*Скрытое двухголосие. Контрастная полифония пластов. Линеарно-гармонический склад. Тембровый мост, темброво-динамическое маневрирование. Контрапунктирование линий. Полифония или гетерофония?.. Политональность. Новое функциональное соотношение между голосами; принцип функциональной изменчивости.*

#### **Излюбленные способы организации фактуры.**

**Соотношение складов фактуры** ..... 27

*Вертикаль. Расщепление вертикали. Соотношение горизонтали и вертикали. Квант фактуры. Нозмы. Конструкция – форма как фундамент и каркас, как якорь или же, как золотая клетка?*

*Пассакалья. Фуга. Контаминация с участием полифонического фрагмента.*

#### **Шостакович и ... диалог полифонистов;**

**межтекстовые связи техники** ..... 42

*Шостакович и мастера эпохи до Нового времени. Шостакович и Бах.*

*Шостакович и Бетховен. Шостакович и Чайковский.*

*Шостакович и Малер. Шостакович и Берг.*

*Шостакович и Хиндемит. Шостакович и Стравинский.*

*Шостакович и русский авангард начала XX века.*

*Шостакович и Шнитке.*

<b>Скрытые композиционные контрапункты, диалоги и антитезы Шостаковича</b> .....	<b>55</b>
<i>Мотивная риторика и цитаты. Метаморфозы, импровизационность. «Талёрство». Внесуковые внутренние soggetti. Внутренняя программность: создание музыкальной логической канвы путём подражания реальности. Внутренняя биография как cantus firmus.</i>	
<b>Дополнения к теории полифонии Шостаковича</b> .....	<b>64</b>
<b>Подражание, проникновение, прозрение</b> .....	<b>64</b>
<i>Ш.-аккордика. Мастерство, ученичество, портретирование. Мастерство Шостаковича как cantus firmus судьбы.</i>	
<b>Шостакович и ... диалог полифонистов: межтекстовые связи техники</b> .....	<b>70</b>
<i>Шостакович и Бах-семантика. Шостакович – Берлиоз. Шостакович – Скрябин...</i>	
<b>Поливременные структуры</b> .....	<b>72</b>
<b>Полифонический нарратив, линейный монолог, театр</b> .....	<b>77</b>
<i>Симфонизм – и полифонический симфонизм. Полифонический нарратив. Линейный распределённый монолог как преобразованный полифонический нарратив 30-х годов. Полифонический театр. «Полифонический рельеф», полифоническая форма.</i>	
<b>Дополнения к описанию характерных полифонических приёмов в сочинениях Шостаковича</b> .....	<b>82</b>
<i>Линеарика.</i>	
<b>Предполифонические структуры в музыке Шостаковича</b> .....	<b>86</b>
<i>«Высотно воплощённый метр». Расслоение лада, ритма, мелодии. Внутренний стиль как Thema.</i>	
<b>Нотная тайнопись Шостаковича как связь «между» пластами реальности</b> .....	<b>91</b>
<b>Невербальное слово</b> .....	<b>92</b>
<i>Аффектированность интонационного и семантического воздействия. Магия влияния на реальность в форме темы с метаморфозами.</i>	
<b>Игра с восприятием слушателя</b> .....	<b>95</b>
<b>Индивидуальная полифоническая поэтика Шостаковича как аксиологический комментарий авторского стиля</b> .....	<b>97</b>
<i>Полифоническая биография мастера.</i>	

**ГЛАВА 1. ЭКСПОЗИЦИЯ.****«Полифонический мир»****Дмитрия Шостаковича в ранние годы ..... 99****Полифонический театр Шостаковича ..... 99***Театр средств выразительности. Полифоническая полемика.  
Технологическая рефлексия.***Полифонический лейтприём ..... 106****Маргинальные****параполифонические лексические единицы ..... 107***Прерванная фуга. Бах, «квазибах», бахизмы. Полифоническая фигура крика. «Кричащий» подголосок. Полифонический эллипсис, обман ожидания. Высотно воплощённая метрика. Активный аккомпонимент. Линейное схождение тем. Линейный нарратив. Басовые отношения и концепции. «Негенерал-бас». Вариационная инвенция.***Семантизация склада ..... 155***Гетерофония, раздвоение линий. Полимелодика.***Политональные и полиладовые явления ..... 162***Ладовые смещения и ладовые двоения. Семантика аккорда или шире – вертикали в развороте или точке линий. Диссонанс как конструктивно-семантическое явление. Аккордика прозрения. Ш.-аккордика.***Поливременность ..... 168****Семантика полифонической конструкции ..... 173***Барочные конструкции в раннеполифонической технике Шостаковича. Полипроекционная полифония.***Расширение границ за пределы произведения****в пласт памяти ..... 194****Контрапунктческая шкала ..... 195****Магический контрапункт ..... 201***Контрапунктический морок.***Тенденции в музыкальном языке Шостаковича****начала 30-х годов ..... 204***Линейная форма. Типы пассакалий в музыке Шостаковича. Свободнометрический монолог. Ладовый монолог как антипод проекционной полифонии. Экстравертирование монолога на пути к среднему периоду.***Техноретро Шостаковича ..... 217****Этос приема как элемент античной и****христианской поэтики музыки Шостаковича ..... 220***«Два автора в одном». Мистика. «Магический четырехтакт». Парافразность мышления. Ученичество. «Ладогармоническое имперское моральте». Интертекст. На грани цитирования и моральте техники. Витимизация нарратива. Модулирующий персонаж, модулирование амлуа. Метаморфозы как варианты шостаковические вариации. Невербальное слово.***Приложения к 1-й главе ..... 239****КНИГА 2****ГЛАВА 2. РАЗРАБОТКА.****Видоизменения стиля 2-й половины 30-х годов ..... 4****Версии причин изменений стиля ..... 4***Драматургическая, театрально-культурологическая, гармоническая и социологическая трактовки.*

<b>Видоизменения собственно полифонического техностиля музыки Шостаковича в 30-е годы .....</b>	<b>9</b>
<i>Баланс между четырьмя полифоническими «гаранями». Мелодраматизация невербальной речи. Преобразования полифонического нарратива в разные моменты жизни. Соотношения импровизационности, конструкции, заданности и результата в ранний, средний и поздний периоды. Психологические роли полифонии, мелодии и гармонии в хронологическом «обмене». Смена единицы полифонической конструкции в средний период.</i>	
<b>Изменение вектора полифонического воздействия в 30-е годы .....</b>	<b>16</b>
<i>Экстравертизация полифонии путём «деполифонизации». Истачивание полифонической техники как отщепление внутреннего состояния стиля. «Феникс-полифония». Контрапунктическая шкала действия в средний период. Линейная форма в сочинениях среднего периода. Выход за пределы звуковой реальности. Трансформация полифонического эллипсиса раннего периода в имитационный антифон 30-х годов. Нижнее противостояние темы в фактуре сочинений среднего периода. Полифонические константы поэтики Шостаковича.</i>	
<b>Театр полифонической техники в средний период .....</b>	<b>48</b>
<i>Инструментальный театр. Поливременность. Концертантность как осколок ранней полипроеctionности. Замедление времени в полипроеctionных полифонических формах.</i>	
<b>«Прибавления» в семантике приёма индивидуальной поэтики Шостаковича среднего периода .....</b>	<b>57</b>
<i>«Ходжа-насетдиновская» интонация. Спрявление темы. Речитативный монолог. «Спасительность» переменного размера.</i>	
<b>Тональные «виражи» .....</b>	<b>61</b>
<i>Ш. - аккордика. Тональные двоения. Политональность.</i>	
<b>На грани техники и душевной терапии: этос музыки Шостаковича среднего периода .....</b>	<b>64</b>
<i>Церковная аккордика, хоральность. Метаморфозы. Невербальное слово. Внды повтора материала в сочинениях среднего периода. Катарсис.</i>	
<b>ГЛАВА 2 а.</b>	
<b>На пути среднего стиля .....</b>	<b>68</b>
<i>Опера «Иероки». Черты «усталости стиля» среднего периода. На грани перехода к позднему стилю.</i>	
<b>Приложения ко 2-й главе .....</b>	<b>76</b>
<b>КНИГА 3</b>	
<b>ГЛАВА 3. КАДЕНЦИЯ.</b>	
<b>«Дневниковые» сочинения Шостаковича .....</b>	<b>5</b>
<b>«Метасимфония» .....</b>	<b>5</b>
<b>Трагедия обретения формы .....</b>	<b>7</b>
<b>Модификация полифонической манеры в дневниковый период .....</b>	<b>8</b>
<i>Хоральный аккорд как «единица» полифонии. Драматизация гармонии. Фактурно-гармоническая мозаика.</i>	
<b>Инструментальный театр дневниковых сочинений .....</b>	<b>11</b>
<i>Театр полифонической техники в дневниковый период. Семантика фуги в дневниковый период.</i>	
<b>«Барочность-концертантность-многотемность-полифоничность» дневникового периода .....</b>	<b>22</b>



*Дневниковая инвенционность камерных сочинений.*

**Стилевые константы дневникового периода ..... 27**

*Некоторые примечания к таблицам приложения к 3-й главе. «Ходжа-насретдиновское» антимногоголосье. Особая механистичность метроритма. Постепенная «смена курса» полифонии с импровизации на конструкцию. Контрапункт средств выразительности и контрапункт настроений. Корреспондирование и языковой диалог средств выразительности. Линейная форма. Усталость стиля. Приметы позднего стиля.*

**Приложения к 3-й главе ..... 35**

**ГЛАВА 3а.  
РЕПРИЗА. Ор. 87 ..... 127**

**Фуга ор. 87 как «переосмысление» ..... 128**

*Разница в сравнении фуг Баха и Шостаковича по риторическому смыслу фуги, проведению темы, по композиции фуги, эстетике средств выразительности, по «событиям» фуги.*

**Классификация фуг ор. 87 ..... 129**

*Фуга-нарратив. Фуга-контрапункт. Фуга-конструкт. Фуга-кристалл. Фуга-цветок. Фуга-микст.*

**Стилевые константы в цикле ор. 87 ..... 130**

**Оркестровая эскизность ор. 87 ..... 131**

*Конструкт как эстетическое противоречие.*

**Ш.-аккордика цикла ..... 132**

**Цикл ор. 87 – картина мира ..... 133**

**Приложения к главе 3а ..... 134**

## **КНИГА 4**

**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
<b>Поздний период как обособленная стилевая «планета» в музыке Шостаковича .....</b>	<b>39</b>
<i>Суженное акустическое пространство. «Воспоминания» о раннем периоде. Стилиевые константы.</i>	
<b>Путь позднего стиля .....</b>	<b>42</b>
<b>Черты стиля позднего периода, отделяющие его от предыдущих стилей .....</b>	<b>45</b>
<i>«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.</i>	
<b>Полипроекционность в полифонических формах позднего периода .....</b>	<b>52</b>





<b>Невербальное слово в поздний период: доказательство не истины, но – тщеты</b> .....	<b>53</b>
<i>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 статички.</i>	
<b>«Вектор прозрения» позднеполифонического мира музыки Шостаковича</b> .....	<b>54</b>
<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». «Танец-речь-игра» как хронологический стержень стилей. Поздние монологи-речитативы.</i>	
<b>Контрапункт средств выразительности в поздний период и его роль в нарративе</b> .....	<b>57</b>
<i>Контрапункт смыслов. Контрапункт настроений. Контрапункт искусственных временных состояний. Поздний контрапункт «времен».</i>	
<b>Этос позднего стиля</b> .....	<b>58</b>
<i>Изменение психотерапевтического воздействия. Этос античности позднего периода. «Фокус» взгляда на сюжетные события. Тихие пророчества.</i>	
<b>Приложения к 5-й главе</b> .....	<b>60</b>
<b>ПОСЛЕСЛОВИЕ</b> .....	<b>173</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ-2</b>	
<b>О двух фугах Шостаковича</b> .....	<b>176</b>
<b>1. Пьеро, Арлекин, Коломбина</b> .....	<b>177</b>
<b>2. Канон в увеличении в уменьшенную октаву</b> .....	<b>185</b>
<b>Аккордово-гармоническая мозаика Шостаковича</b> .....	<b>200</b>
<b>ЛИТЕРАТУРА</b> .....	<b>218</b>

**ОТ АВТОРА**

У внимательного, пристрастного читателя, открывшего этот текст, при прочтении названия сразу возникнет вопрос. Вернее, сразу несколько вопросов:

– Разве не созданы прекрасные труды по полифонии Шостаковича?

– Можно ли прибавить что-либо к тому, что уже сформулировано словесно в этих трудах?

– Так ли уж актуально обращение к теории музыки великого мастера; ведь он в настоящее время не находится «на мажестрали» следования музыкальных путей, по сути своей акустических?

– Не следует ли в таком случае обратиться более к исполнению его музыки, нежели к описанию, что уже сделано на сотнях страниц замечательных текстов?

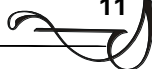
Что ж, можно поступить и так. Сочинения Шостаковича – десятки часов изумительной музыки – возможно, и не нуждаются в комментариях. Более того – они столь информативны изнутри, что зачастую даже исключают комментарии, делая их излишними, во многом упрощёнными, и в любом случае – не объясняющими и тысячной доли шостаковических смыслов...

Но, однако же, мы рискнём вновь обратиться к полифонии Шостаковича, избрав не совсем традиционную точку зрения для такой темы.

Нас интересуют не только и не столько приёмы сами по себе, де-тище искусного ума, – сколько те свойства, в которых Шостакович являет себя миру уникальным полифонистом XX века. Пожалуй, нас интересуют проявления в технике и великого мастера, и великого человека.

В известном письме Соллертинскому начала 30-х годов Шостакович по-музыкантски насмешливо пишет другу о том, что «сочинил фугу», ужасно «азмоциональную», и обречённо прибавляет: что ж, придётся продолжить это занятие, необходимое композитору так же, как и ежедневные упражнения-тромбонисту... По сообщению О. Дигонской, в 111 томе НСС (новое 150-томное собрание сочинение Шостаковича, в которое включены в том числе ранее не публиковавшиеся эскизы) впервые публикуются фуги Шостаковича 30-х годов [43]. Не исключено, что это и есть те самые «ежедневные упражнения».

Такого рода пародийное «ученичество» молодого мастера, проявившего себя к этому времени парадоксальнейшим полифонистом (опера «Нос», 2-я симфония), примечательно в высшей степени. Худенький молодой человек с лицом упрямого гимназиста прилежно подписывает удержанные противосложения к теме, – и он же с быстротой движения карандаша по партитурной бумаге сооружает поистине сумасшедшей сложности формы: с огромным количеством тем в контрапунктах, с признаками сразу нескольких форм в одной – и всё это зачастую для исполнения в ошеломляющем темпе (фугированный радел 2-й симфонии, № 10 из оперы «Нос», многочисленные фрагменты из 4-й симфонии). Композиторское сознание словно бы непрерывно и очень



дерзко импровизирует на темы «тема фуги», «имитация», «фуга, «инвенция», «концерт». Намерения «прилежного и послушного ученика» подвергаются таким испытаниям, что от «выученного урока» в художественном итоге мало что остаётся.

Такой нам представляется «внешняя» коллизия взаимоотношений полифонической «задачи» и «результата» у молодого, «раннего» Шостаковича. И это могло бы остаться некоей причудой пера, художественно-технологической двойственностью автора, и, как говорится, не более того.

Если бы не та потаённая, не на переднем плане, роль, которую полифония подспудно играет в изменениях шостаковического стиля в целом; о чём и пойдёт речь в нашей работе.

Крупных изменений стиля у Шостаковича, как известно, два: в 30-е годы («Леди Макбет Мценского уезда», Виолончельная соната, позднее – 5-я симфония) и в конце 50-х годов (впервые эти изменения проявляются в 7-м квартете и 1-м виолончельном концерте). И поразительны не только сами изменения и «переключение общего аффекта» с гротеска и насмешки на острый трагизм в 30-е годы; и от открытости высказывания – к замкнутости звукового пространства позднего стиля. Самое удивительное в том, что резкой смене стилевых аффектов противостоит... невероятное постоянство музыкального языка, повторность различных приёмов, авторская эмблематика, особая «Ш.-аккордика», прослушиваемая уже в 1-й сонате и сохранившаяся до последнего опуса. Языковой комплекс шостаковических приёмов настолько же трагичен изначально, насколько, по-видимому, трагичное ощущение реальности было свойственно молодому автору уже в консерваторские годы. Убедиться в этом нетрудно, прочитав, например, письмо 17-летнего Шостаковича другу юности В. Богданову-Березовскому о «Трёх сёстрах» Чехова в публикации Л. Ковнацкой в сборнике «Шостакович: между мгновением и вечностью» [65].

Для нас, пожалуй, слишком простой окажется постановка вопроса о том, «как насмешник и скептик преобразился в стоика», да такого, который смог подать все нужные реплики в диалоге со страшным временем, в котором жил. Само по себе это объяснимо и биографически (жизненные испытания), и психологически (юноша возмужал и перестал по-юношески «насмешничать»), и в отношении внешних изменений стиля. Ю.Холопов на Кёльнском симпозиуме 1985 года говорил о том, что Шостакович-экспериментатор 20-х годов уступает место классику 30-х годов [128].

Для нас вопрос в другом: как же, при таких крутых виражах изменений, проявляет себя «внутренний стиль» Шостаковича (термин Р. Барта, обозначающий комплекс черт, присущих данному автору с самых ранних текстов); что цементирует и скрепляет его, и возможно ли это определить хотя бы частично на уровне текста; поскольку до конца мы, разумеется, тайны Шостаковича никогда не разгадаем.

Упрощённые объяснения были бы здесь теоретически несостоятельны, а аксиологически – непродуктивны.

«Напрашивающиеся сами собою» ответы на вопрос, какие общие элементы «кочуют» из сочинения в сочинение Шостаковича и тем создают «общность стиля», не позволят оценить то, почему, скажем, 10-я симфония трогает душу неизмеримо более 11-й, хотя в обоих текстах

при аналитическом рассмотрении мы найдём немало сходных тематических образований.

Примечателен в этом смысле разговор о «повторности тем из сочинения в сочинение» в книге Л. Акопяна «Шостакович. Опыт феноменологии творчества» [2]. В этой чрезвычайно интересной и достойной пристального внимания книге автор, разбирая одно сочинение за другим, столь тщательно отслеживает, какую тему (мелодию, аккорд и т.д.) Шостакович «позаимствовал на этот раз «у себя самого или у других авторов, что, в конце концов, каждый «повтор темы» становится... упрёком Шостаковичу как автору!..

Нам хорошо понятен взгляд Л. Акопяна, мы видим в таком взгляде некое рациональное зерно. Однако в результате в «сухом остатке» значимых феноменов оказываются ... опера «Нос» и 14-я симфония!..

Не можем не заметить, что для нас такой жёсткий «отсев феноменов» в высшей степени спорный. Мы полагаем, что произведение Шостаковича как таковое в определённом смысле слова не самый важный результат – «конечный продукт» для слушателя. С нашей точки зрения, часто сила шостаковической музыки скрывается именно в воздействии «эпизодов» с кочующими из сочинения в сочинение общими элементами. Такое воздействие значимо даже в большей степени, чем воздействие «произведения» в целом. Это подтверждается примерами из слушательской практики.

Ценители музыки Шостаковича в определённом смысле приходят в концертные залы услышать «голос музыки» Шостаковича, то есть островки воплощённого «внутреннего стиля». Нам приходилось неоднократно сталкиваться именно с таким восприятием этой музыки.

Итак: возможно ли в текстах Шостаковича найти некий комплекс, видоизменения которого что-то объяснят нам как в судьбе музыки, так и в её оценках? Ведь, с одной стороны, при восприятии комплекс «внутреннего стиля Шостаковича», весьма трудно уловимый и трудно формулируемый словесно, безусловно, наличествует, вызывая острую мысль: «Элементы этой музыки таковы, как были раньше; но целое ошеломляющим образом изменилось; так в чём же изменения?» С другой стороны, таким же образом воспринимаются менее удачные сочинения Шостаковича: «элементы языка те же, но воздействия, которое происходит в других случаях, здесь нет; что же есть там, и чего нет здесь? «Эти вопросы важны и по более крупному, историческому счёту: разумеется, нам интересно, какие же сочинения Шостаковича история сохранит надолго, а какие останутся как «принадлежность своего времени»; ведь у Шостаковича есть и то, и другое.

Для нас в процессе исследования стало очевидным то, что показателем состояния «внутреннего стиля» Шостаковича в каждый конкретный временной момент во всех случаях является состояние полифонии (шире – контрапункта и линеарики), понятой как ярко индивидуальный комплекс приёмов авторской полифонической поэтики и расширенной до понятия полифонический мир, включающий в себя в том числе даже и пласты реальности, отображённые в том или ином конструкте.

И мы предлагаем нашему пристрастному читателю такие вопросы:

– Что именно проявляет многосложность шостаковического мира как уникально полифоничную многосложность: только ли блистательное применение приёмов и построение грандиозных форм с огромным удельным весом контрапункта?

– Отчего мы ясно чувствуем видоизменения стиля Шостаковича, отчётливо угадываем звучание «раннего», «среднего» и «позднего» мастера – и всегда ощущаем многослойность его мира, столь похожую и столь разную в тот или иной период его жизни?

– Видоизменяется ли сама полифония – или она на протяжении всей жизни Шостаковича остаётся неизменной?

– Многослойность мира Шостаковича – в чём она проявляется, и нельзя ли хотя бы частично выразить эти проявления в словах?..

Позволим себе высказать здесь одно соображение. Сочинения Шостаковича при его жизни были интерпретированы блистательно, поистине великолепно. Его музыка исполнена лучшими музыкантами мира и сохранилась в записях. То время, в которое это происходило, многое подсказывало без слов.

Например, тот посыл, ту логическую устремлённость мысли, в которой музыка Шостаковича рождалась и которой она властно требовала. Сейчас – иное время. Линейная логика музыкального повествования очень изменилась. Происходит переоценка многих явлений музыки XX века. В том числе, волей-неволей, не может быть не замечена и переоценка музыки Шостаковича в не слишком-то «выгодных» для него условиях: великий, но «немодный» в отношении «логики композиции» мастер.

И возникает ещё один вопрос, на который интересно было бы получить ответ уже сейчас, хотя ответ на этот вопрос требует времени:

– Что из наследия Шостаковича останется принадлежащим своему времени, своим обстоятельствам – а что преодолеет временные рамки и устремится вперёд? Без каких сочинений Шостаковича не смогут помыслить себя музыканты будущего?

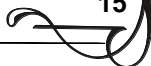
Восторженные почитатели Шостаковича скажут, что почти всё из его музыкального наследия преодолеет время; скептики назовут с десяток произведений; ругатели отринут всё.

Мы же обратимся к тому, что называем «полифоническим миром» Дмитрия Шостаковича. Для нас это сложный комплекс приёмов техники и **композиторской манеры**, которая, проявляясь ярко индивидуально, становится своего рода языком описания его музыки и выходов музыки – во внемзыкальное.

Ю. Лотман в книге «Сотворение Карамзина» пишет: «В русской средневековой культуре высшим авторитетом было боговдохновенное слово. Оно выражалось в текстах, святость которых ставила их истинность вне сомнения и обеспечивала церковной культуре иерархической высшее место в духовной жизни общества. Реформы Петра секуляризовали культуру. Церковь потеряла монополию духовного авторитета. Однако именно в вихре всеобщих перемен обнаружилась устойчивая черта русской культуры: изменилось всё, но авторитет Слова не был поколеблен. По-прежнему на вершине духовной жизни стояло Слово. Это привело к совершенно неизвестному в Европе авторитету словесного искусства – литературы. ... Искусство, как и наука, имело своих мучеников. ... В средние века вместилищем, “сосудом божественного Слова”, мог быть не всякий – только строгая, святая жизнь, вплоть до мученичества, давала право на боговдохновенное Слово. В новой, полностью мирской, человеческой культуре XVIII – начала XIX века это представление о том, что право на Слово покупается столь высокой ценой, сохранилось» [с. 60-61].

В XX веке у гениальных русских композиторов, в своей основе «светских», проявляются некоторые признаки «литургического» в музыке. Музыка Скрябина, Рахманинова, Стравинского, Шостаковича, в том или ином виде, присуще некое свойство, которое следовало бы назвать энергией либо вознесения (Скрябин – вознесение духа, Рахманинов – вознесение души), либо – воскрешения (Стравинский – воскрешение исторических стилей, Шостакович – воскрешение памяти о безвинно погибших душах).

Литургическое (“общее дело”) в светских или, во всяком случае, неортодоксально обрядовых произведениях с подтверждением литургического смысла действия активной полифонизацией техники – вот то, что проступает за великой техникой.



## ВВЕДЕНИЕ



# ТЕОРИЯ ПОЛИФОНИИ ШОСТАКОВИЧА СЕГОДНЯ



На сегодняшний день теория полифонии Шостаковича сложилась, опираясь на глубокий, точный и тонкий анализ звучащего материала.

В российском – русскоязычном – музыкознании, как известно, есть ряд замечательных работ о полифонии Шостаковича: это книги В. Задерацкого [58] и А. Должанского [47], публикации Н. Герасимовой-Персидской [35,36], Е. Мнацакановой [87], Т. Левова [73], К. Южак [139], М. Этингера [137], А. Шнитке [131].

Однако подчеркнём, что задача охватить *все периоды стиля* Шостаковича – от раннего до позднего, в их полифоническом видоизменении – всё-таки не ставилась. Кроме того, пожалуй, наибольшее внимание всегда уделялось тому, сколь мастерски Шостакович создаёт полифонические формы-конструкции, нежели *индивидуальным качествам результата*, так сказать.

*Здесь работы А. Шнитке об оркестровой полифонии Шостаковича, пожалуй, являются уникальными исключениями.*

Предлагаем вниманию читателя «теорию полифонии Шостаковича» в том виде, в каком она предстаёт в фундаментальных работах исследователей, а также в той россыпи наблюдений, рассредоточенных по различным статьям, напрямую не касающихся полифонии, во всяком случае, целиком ей не посвящённых.



## Излюбленные способы применения полифонической техники

*Напомним по рубрикам пункты этих полифонических предпочтений мастера. Впрочем, это мы сделаем вовсе не для того, чтобы превращать нашу работу в учебное пособие (что, впрочем, тоже имеет некоторую пользу), – напротив, мы будем рады, если после знакомства с этим разделом наш адресат обратится к тем прекрасным текстам, которые мы процитируем. Заметим, что мы не стре-*

мимся здесь ни к каким обобщениям: наша цель – предоставить читателю побольше подробностей и деталей, что в дальнейшем, возможно, пригодится для аналитических эссе.

**О ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ ФОРМЕ** как таковой можно прочесть прежде всего в трудах В. Задерацкого [58; 59] и А. Шнитке [131; 133].

Шостаковичу повезло со слушателями и критиками столь высокого уровня: его потаённую технику поняли и описали блистательный музыковед и гениальный композитор. А. Шнитке в своих высказываниях об оркестровой полифонии Шостаковича не только поразительно проницателен, но и композиторски “атмосферен”: сквозь мастерские наблюдения о способах применения контрапунктических приёмов в музыке Шостаковича проступает и нотка слуховой оценки; в словесных текстах Шнитке подзвучкой идёт щемящая, хоть и неслышная, шостаковическая нота, увлеченная уже не внешним, а внутренним слухом. Магия общения Шостаковича и Шнитке ощутима в этих текстах, так же как в слуховой сходимости, например, второго трио Шостаковича – и оркестровой музыки Шнитке...

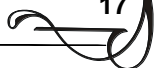
Приведём несколько цитат.

В. Задерацкий, в частности, пишет: “Со времён Бетховена фугато прочно входит в европейский симфонизм, полифония участвует в симфоническом становлении уже в виде целостной полифонической формы» [58, с. 57].

А. Шнитке пишет о фугато из разработки 4-й симфонии так: «В этом “поющем вихре” тембр струнных настолько преобладает над звуковысотной, интонационной стороной, что нет надобности в точном проведении темы в каждой из четырёх вступающих партий. Важнее уловить вступление нового голоса, а не саму тему» [131, с. 15].

В. Задерацкий, говоря о вариантном прорастании как о важнейшей черте развития полифонического голоса в фактуре музыки Шостаковича, делает следующие наблюдения относительно фугированных форм: “...Насколько типично в квартетах вариантное прорастание для экспозиционного изложения тематического материала, настолько несвойственно оно разработочному развитию тематизма (т.е. в тех местах формы, где наиболее вероятным будет появление островков имитационной полифонии – С.Н.). Очевидно, что этот приём необходим для мощных нагнетаний симфонического плана. Такому развитию “тесно” в камерном масштабе [58, с. 70] “разработка первой части 3-го квартета – имитационность [фуга] без прорастания...” [там же, с. 71]. На с. 129 книги учёный замечает, что фуги Шостаковича могут быть классифицированы как “фуги, входящие в качестве составной части в более крупную форму, – и фуги, представляющие собой законченную форму”; на этой же странице мы прочтём о применении фугированных форм в 4-й, 8-й и 11-й симфониях, в 3-м, 7-м и 8-м квартетах, в квинтете. На стр. 130 – анализ фугато из 1-й части 4-й симфонии. На стр. 131 – анализ фугато из 11-й симфонии. На стр. 133 – подробная схема фуги из разработки 1-й части 3-го квартета. На 140-й стр. – анализ финала 8-й симфонии, форма которого “содержит... черты рондальности и сонатности. Фуга является одним из участков формы, где происходит разработка главной темы” [там же, с. 141]. На стр. 143 – схема фуги финала 8-й симфонии. Там же – анализ фуги из 2-й части 4-й симфонии, о которой исследователь говорит, что “первоначальное развитие темы (мягкого наигрыша с оттенком пасторальности) методом прорастания очень скоро приводит к





отстранённости этого... образа, обостряет звучание, делает его более колючим, изломанным, драматически напряжённым “ [там же, с. 144].

Наконец, на стр. 167 интересной и чрезвычайно важной книги В. Задерацкого начинается подглава “Особенности имитационной техники в прелюдиях цикла ор. 87, в которой имеется ряд ценных аналитических наблюдений [так же см. 58].

**КАНОНЫ, МЕНЗУРАЛЬНЫЕ КАНОНЫ, СТРЕТТЫ** становятся предметом внимания А. Шнитке [131], В. Задерацкого [58], А. Должанского [47], Г. Данузера [40], Т. Левоу [73], Э. Денисова [41].

Так, А. Шнитке пишет о каноне в кульминации разработки 1-й части 4-й симфонии «пятиголосный канон в септиму, но ритмические очертания темы у разных инструментов различны. Первое вступление у валторн – инструментов полнозвучных, но не обладающих острой атакой. Видимо, поэтому (для того, чтобы дать “прислушаться”) начало темы дано в ритмическом увеличении, Последнее вступление (порученное всем басовым инструментам оркестра) дано в увеличении уже целиком. Это вызвано не только “фундаментальной” ролью басов – вероятно, учтены инструментальные особенности тромбонов и туб, в низком регистре также не обладающих острой атакой» [131, с. 15].

Обращаем внимание на то, что Шнитке здесь – очень бережно и с явной симпатией – касается темы композиторского расчёта, без которого, собственно, трудно представить себе ремесло композитора. Об этом же, но уже с тщательно скрываемой резкостью, в 1967 году пишет умный, проницательный и тонкий, беспощадный Э. Денисов [41].

В. Задерацкий на стр. 78 книги [58] пишет о двойном каноне из разработки 1-й части 5-й симфонии. На стр. 95 [там же] читаем: “Каноническая имитация является излюбленной формой имитирования у Шостаковича. К ней он прибегает чаще, чем к простым имитациям» [там же, с. 95]. На стр. 95-99 мы находим анализ имитационной техники 5-й и 8-й симфоний.

На стр. 98 – анализ 13-голосного канона из 3-го этапа разработки 1-й части 8-й симфонии. “Линии канона, как оголённые нервы, символизируют крайнее психологическое напряжение” [там же, с. 99]. На стр. 101 – анализ канона в цифре 107 финала 3-го квартета. Там же – о стреттности 2-й части 8-й симфонии. На стр. 106 мы прочтём о магистральной стретте с мензурированием в цифре 25 из разработки 1-й части 5-го квартета (учёный напоминает, что этот приём известен со времён Ренессанса). На стр. 107-108 можно найти примеры пропорциональных канонов из музыки Шостаковича. На стр. 145 В. Задерацкий формулирует прекрасную мысль: “динамизация фуги посредством канона”. На стр. 197 учёный цитирует Должанского [47? с. 234]: “экспозиция в фугах Шостаковича нередко “приобретает черты многоголосного канона, часто “растянутого” и осложнённого связующей интермедией между вторым и третьим проведением”. На стр. 212 говорится о том, что “стреттные гущения имеют глубокие обоснования с точки зрения общей драматургии фуги” [58].

Г. Данузер, ганноверский исследователь, на Кёльнском симпозиуме 1985 года, анализируя фугу из Квинтета, замечает, что “в ... репризе ... конструктивность ткани достигает своей высшей плотности благодаря тематическому канону-стретте в нижнюю квинту, дополняемому [ц. 35] подобной же стреттой противосложения» [40, с. 430].

Т. Левая пишет о цикле ор. 87: “в политональных канонах и стреттах на кульминационных участках развития используются наиболее острые интервалы имитации – большая септима, малая секунда. Есть ... и случаи стреттного совмещения близких тональностей (как это имеет место у Хиндемита)... Поскольку, однако, ладовая однородность (парадоксальным образом) и способствует здесь эффекту разноплановости, то композитор, не удовлетворяясь такими наложениями, стремится к всё более резкой тональной дифференциации стреттных сгущений. Каноны в близких тональностях – лишь подъём к кульминации (фуги *f-moll*, тт. 140-168, *B-dur*, тт. 166-180). С приближением ... к вершине тональный конфликт становится всё более напряжённым ... в фуге *B-dur* (в каноне сопоставлены) ля-мажор и си-бемоль мажор, в фуге *Des-dur* – тональности ре-бемоль мажор и ... (здесь, разумеется, опечатка: в тексте книги вторая тональность – до мажор, исследователь же наверняка определил здесь ре мажор – С.Н.)» 73, с. 245].

Э. Денисов так говорит о 15-голосном свободном каноне из 2-й картины оперы “Нос”: “помимо большого количества независимых голосов, их внутреннее движение усложнено отсутствием взаимного координирования ... они двигаются, нарочито не соблюдая никаких правил” [41].

**АТЕМАТИЧЕСКОЕ ФУГАТО** стало эксклюзивной рубрикой А. Шнитке, который, в частности, пишет: «В 4-й симфонии немало эпизодов с последовательным, как в фуге, вступлением голосов инструментов. Но каждый из этих голосов исполняет свой вариант темы, обусловленный спецификой инструмента... переплетение имитационного и вариационного (читай – вариантного; – С.Н.) принципов характерно для кульминационного раздела главной партии 1-й части [ц. 17-22]. Поначалу это свободный канон струнных и валторн. Вся тема у струнных укладывается на струне соль – то есть в крайнем низком регистре. Валторны вступают тактом позже в верхнем регистре (ля первой октавы) и имитируют первые два такта темы точно, но к третьему такту вместо шага на кварту вверх (который завёл бы их в предельно высокий регистр, лишив возможности к дальнейшему развитию) делают скачок на тритон вниз, двигаясь после этого уже независимо от струнных. Не один композитор ради точности имитации “сломав” бы голос пополам, отдав начало валторнам, а продолжение трубам» [131, с. 15].

**СОНОРНАЯ ПОЛИФОНИЯ ШОСТАКОВИЧА** классифицируется А. Шнитке следующим образом: “необходимо ввести разграничение на:

1) собственно полифонические приёмы как средство тематического развития,

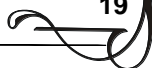
2) полифонический приём как средство достижения определённого гармонического или тембрового эффекта [131, с. 12]; применяется понятие “полифонотембры» [там же, с. 30].

3) О сонорности полифонии как в музыке раннего, так и позднего Шостаковича пишет и Т. Лейе [76, с. 96].

**QUASI FUGATO** А. Шнитке называет начало 2-й симфонии.

**ИЛЛЮЗОРНОЕ [“QUASI”] МНОГОГОЛОСИЕ**, – это свойство, о котором В. Задерацкий пишет как об определённом фактурном качестве; например, в прелюдии *As-dur* ор. 87 – “иллюзия трёхголосия» 58, с. 169].

Об обратном качестве (иллюзия аккордового склада, который, при аналитическом рассмотрении, насыщен контрапунктическими переста-



новками) говорит в устных беседах И. Николайчук, преподаватель ТМК, изучая прелюдию *C-dur* op.87.

Следующие четыре рубрики теории полифонии Шостаковича принадлежат А. Шнитке.

**ПОЛИФОНΙΑ ДЕКОРАТИВНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ФАКТУРЫ.** А. Шнитке [131, с. 28]

находит такую технику в 1-й части 5-й симфонии [ц. 32-35], в 1-й части 8-й симфонии (ц. 23; ц. 28 – тринадцатиголосный канон), во 2-й симфонии (цифра 48 – тринадцатиголосный двойной канон).

**ВАРИАНТНОЕ НАЛОЖЕНИЕ ТЕМЫ.** А. Шнитке определяет наложение одного варианта темы на другой в 1-й части 5-й симфонии [с ц. 11; ц. 22], в 1-й части 9-й симфонии [ц. 5, 18], в финале 1-й симфонии [ц. 1,5].

**ЗАМАСКИРОВАННОЕ ФУГАТО.** А. Шнитке, анализируя 4-ю симфонию (её 1-ю часть), пишет, что “крайний регистр [ц. 10; 26] подчёркивает вступление *неполифонических* голосов. Но при этом вновь вступивший голос обычно интонационно более ярк вначале и более нейтрален в дальнейшем. Примеры таких “замаскированных фугато”: средний раздел главной партии в экспозиции 1-й части, а также экспозиция второй темы 2-й части.

**УСЛОВНОЕ ФУГАТО.** А. Шнитке находит это явление в 1-й части 5-й симфонии [ц. 17-19], в 1-й части 8-й симфонии [ц. 17-19], в 1-й части 6-й симфонии [ц. 4-12, “фугато как внутренняя модель” [см. 131, с. 28].

**СПОСОБЫ ФАКТУРНОГО “НАГНЕТАНИЯ” ДО КУЛЬМИНАЦИИ БЕЗ УВЕЛИЧЕНИЯ КОЛИЧЕСТВА ГОЛОСОВ.** В. Задерацкий говорит о четырёх таких способах:

1. Усложнение ладового состава интонаций.
2. Завоевание регистров.
3. Обострение вертикали.
4. Введение пластов. [58, с. 259]

Говоря об этом же свойстве, А. Шнитке находит чистые образцы остинато в 1-й части 7-й симфонии [ц. 21-45], в 1-й части 1-го скрипичного концерта [ц. 87-88].

**ВАРИАЦИОННО-ИМИТАЦИОННАЯ ФОРМА.** А. Шнитке так пишет о четвёртой симфонии: «(в начале 2-й части, см. тт. 110-121) ... Кларнет-пикколо вступает с новым вариантом темы, фагот – со своим “голосом”. Характерно саркастическое вступление гобоя, вызывающего целый каскад хохота в струнном оркестре ... Запоминается элегантно-пустоватый наигрыш флейты, “блестки” малых флейт и кларнета, стучащая секунда труб, деловитая суета тромбонов и тубы, напряжённое зывание валторн, лихие пассажи дерева, наконец, чёткие реплики литавр, останавливающие разгулявшийся было оркестр» [131, с. 17]; во 2-й симфонии А. Шнитке отмечает в начальном разделе “ритмическую самостоятельность всех пассажей” [133, с. 31].

В. Задерацкий в разделе “Развитие в рамках сонатной экспозиции. Полифоническая вариационность” пишет: “Каким же образом Шостаковичу в условиях длительных, ничем не прерываемых полифонических протеканий, не прибегая к имитационности, удаётся постоянно сохранять ощущение не просто интонационной взаимосвязи, но интонационной “близости к теме”» [58, с. 48]; «одна из форм вариационности возни-

кает в недрах полифонического стиля. Известная ещё мастерам строгого письма» [там же, с. 49-50], «Другой тип полифонической вариационности... – смена контрапунктических освещений остиной темы – применяется... при создании “пассивных” образов (например, Пассакалья из 8-й симфонии)» [там же, с. 50]; “вычленение из начальных тематических образований нескольких (чаще всего двух) импульсов, которые, периодически повторяясь в экспозиции, служат источником для вариантного роста интонаций» [там же, с. 53]; “разновидность полифонической вариационности в разработках ... – прорастание из новых интонационных импульсов, родившихся в недрах разработки, [как в 4-й и 8-й симфониях] там же, с. 66]; на стр. 159 мы читаем о вариационно-полифонической форме прелюдии *b-moll* op.87.

**ГЕТЕРОФОНИЯ.** А. Шнитке говорит о тех моментах, когда в музыке Шостаковича “идея полифонии гипертрофируется в гетерофонию» [133, с. 30]; “Гетерофония как крайнее диссонирование и крайнее консонирование [там же, с. 30]; на этой же странице мы найдём примеры гетерофонии из 2-й симфонии (см. цц. 26,80, 83, 87, 88,89, 93, 95, 96). На стр. 31 цитируемого издания приводятся примеры на “деление унисона на разные голоса”, “отступление от октав для создания акцента путём полученного задержания”

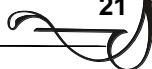
В. Задерацкий: “в ми-минорной фуге [op. 87] ... мы сталкиваемся с такими атрибутами свободного голосоведения, как параллельные квинты, кварты, септимы, октавы и даже тритоны. В связи с этим гармоническая вертикаль усложняется, ткань фуги в момент кульминационных напряжений насыщается остро звучащими диссонантными сочетаниями, иногда напряжёнными параллелизмами (вроде последования септаккордов). В фа-минорной фуги ... оригинальное ... использование “пустых” гармоний» [58, с. 213].

Н. Герасимова-Персидская: “Гетерофония, полимелодическое контрапунктирование (ведёт) в глубину веков к плавному течению русской монодии и певучести линий Рублёва и Дионисия” [36, с. 264].

**СКРЫТОЕ ДВУХГОЛОСИЕ.** В. Задерацкий: “часто встречаются темы, которые мыслятся как многоголосные (двухголосные) комплексы» [58, с. 54]; “в разработке 1-й части 5-й симфонии – обе интонации (вторая – главная тема плюс подголосок) попадают в один мелодический этаж” [там же, с. 64].

Это очень важная подробность техники Шостаковича среднего периода. Мы ощущаем эти спрессовывания двух тематических голосов в один темброво-высотный как трагическую деталь техники, говорящую о переживании сужения, сплющивания пространства, чего у раннего Шостаковича в явном, открыто драматическом, нарочито деполифонизированном, семантизированном виде не наблюдалось.

**КОНТРАСТНАЯ ПОЛИФОНИЯ ПЛАСТОВ.** А. Шнитке: “Приёмы контрастной полифонии встречаются в 4-й симфонии реже, но они также необычны... “кризис” в конце экспозиции 1-й части [ц. 48-50] (звучит) ... угрожающе; как разворачивающий свои кольца удав, вздымается преображённая побочная тема, порученная двум тубам. Ей противостоят судорожные сигналы – “клевки” всех остальных инструментов оркестра. Возникает как бы две параллельные музыкальные плоскости, воспринимаемые независимо друг от друга. Одна – протяжённая мелодическая линия, далее сочетание нескольких линий. Другая – ряд мгновенных, как электрические искры, вспышек, коротких динамических им-



пульсов на грани пуантилизма ... “Конфликтная полифония”» [131, с. 17-18].

В. Задерацкий: «Моменты пластовой полифонии встречаются в ре-бемоль мажорной фуге [ор. 87] Здесь басовый голос интонирует тему, в то время как верхний аккордовый пласт излагает её ритмически увеличенный вариант. Возникает довольно смешанное слуховое впечатление. С одной стороны, налицо элементы гомофонии (аккордовый склад), а с другой – чисто полифоническая комбинация» [58, с. 261]; (о прелюдии *Es-dur*) полифонический принцип соотношения контрастных тем ... выражен ... определённо. Гармония тонического трезвучия “пронизывает” первую тему... Вторая, гротескно-изломанная тема, как бы “подтачивает” этот благородный и сильный хорал» [там же, с. 172].

Сейчас имеются версии иной эмоциональной окраски этой прелюдии [см. работу М. Лучаниновой о прелюдии и фуге *Es-dur* ор. 87; 78].

Т. Левая говорит об “ансамблевой полифонии” блоковских романсов Шостаковича [75, с. 309].

**ЛИНЕАРНО-ГАРМОНИЧЕСКИЙ СКЛАД.** А. Шнитке: «(этот склад обладает способностью) мгновенно перерождаться в гармонию или полифонию без изменения количества голосов... (эта техника приводит к слитности формы, к непрерывности музыкального тока. Границы построений скрадываются, музыка становится “бескадансовой”)» [133, с. 31].

**ТЕМБРОВЫЙ МОСТ, ТЕМБРОВО-ДИНАМИЧЕСКОЕ МАНЕВРИРОВАНИЕ.** А. Шнитке: “Дмитрий Шостакович намеренно показывает характерный тембр заранее: 2-я часть 9-й симфонии, финал 8-й симфонии, ц. 131-132, переход к финалу 9-й симфонии” [там же, с. 36]; “(приёмом, противоположным предыдущему, становится) Сохранение прежней фактуры при тембровой перекраске; (примерами являются) 1-е части 5-й и 8-й симфоний... Введение на полуслове группы духовых; подготовка ведущего тембра средствами акустики или гармонии, (например) начало “эпизода нашествия” – слышимость до реального вступления ... Темброво-динамическое маневрирование (как) маскировка границ формы при помощи включения или выключения инструментов при сохранении динамического оттенка; (как, например, в) 1-й части 8-й симфонии [ц. 25], 1-й части 10-й симфонии” [там же, с. 37].

**КОНТРАПУНКТИРОВАНИЕ ЛИНИЙ.** В. Задерацкий: “смена контрапунктических освещений остигатной темы – применяется... при создании “пассивных” образов” [58, с. 50, ранее цит.]; “в камерной музыке ... использование техники подвижного контрапункта встречается [в частности, в начале] разработки 1-й части 5-го квартета ( $1 v = -8$ ) [там же, с. 75]; “(свойственен также Шостаковичу) приём контрапунктического наложения контрастных тем... как средство создания кульминационного напряжения” [там же, с. 80].

**ПОЛИФОНΙΑ ИЛИ ГЕТЕРОФОНΙΑ?** А. Шнитке о 4-й симфонии: «Фугато в начале репризы 2-й части [ц. 130- 138]: ... гармонический эффект крайней диссонантности, ... колористический эффект как бы “пестрящего” органа; 142 цифра: ... поочерёдно вступающие через каждую шестнадцатую долю 20 (!) деревянных духовых инструментов ведут каждый свою линию... полифония в крайнем своём выражении перестала быть полифонией (и теперь являет собой) своеобразный декоративный линейаризм» [131, с. 12].

**Политональность.** В. Задерацкий: “элементы политонализма встречаются именно в этих пьесах (Задерацкий называет их диалогическими и имеет в виду прелюдии *G-dur* и *Es-dur op. 87* – С.Н.)» [58, с. 172]; о прелюдии *Es-dur*: “в процессе становления формы обе темы начинают взаимодействовать в политональных сочетаниях” [там же, с. 173].

Т. Левая: “Для фуг Шостаковича более типичен конфликт политонального, чем полиладового свойства... Ладовая однородность линии допускает возможность самых разнообразных типов их координации – смещений, наплывов, наползаний, полифункциональных и политональных моментов” [73, с. 244].

**НОВОЕ ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ СООТНОШЕНИЕ МЕЖДУ ГОЛОСАМИ; ПРИНЦИП ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ИЗМЕНЧИВОСТИ.** Это важнейший принцип, сформулированный А. Шнитке и нашедший также словесный отклик в работах В. Задерацкого, П. Кана.

А. Шнитке: “Голоса как бы на ходу меняются своими функциями. “Контрапункт становится темой, а тема переходит в контрапункт, педаль, *ostinato*, органный пункт. Пример: отрывок из финала (4-й симфонии), т. 156, там же, тт. 165-166 ... Из безобидного форшлага *as-g* вырастает предыкт к средней части. Борьба *g* с *as* и воцарение “дважды пониженного фригийского” по Должанскому лада *cis – d – e – f – g – a – h ...* в конце финала это *as* преодолевается... Ля бемоль здесь буквально завоёван в острейшей ладово-тональной борьбе. Так самое избитое средство может дать в руках большого художника оригинальнейший выразительный эффект” [131, с. 19-20].

Фраза в отношении “избитого средства”, на наш взгляд, произнесена на грани восхищения и ... лёгкого композиторского «подразнивания»: молодой Шнитке, без отвращения относившийся уже тогда ко всяческим разновидностям “чужого слова” в собственной композиции, без особой тайной мысли предстаёт здесь не только как дружески настроенный последователь, но и как критик.

О темах в таком функционально переменном двухголосии: “Оба путника идут по сложному лабиринту пересекающихся и прерывающихся дорог и тупиков. При этом они не перескакивают с дороги на дорогу, а меняют свой курс постепенно, как бы в переводе стрелки... Схема выглядит сложнее самого явления” [там же, с. 22]. Функциональная изменчивость голосов – результат обратного влияния оркестровки на голосоведение» там же, с. 23]; “Шостакович предпочитает (в 4-й симфонии не расточать партитурные краски – С.Н.), а обходиться “сверхминимумом – в данном случае функции всех намеченных, но не “проросших” голосов с успехом выполняются одной партией... пример “прерывистого пунктирного” многоголосия...» [там же, с. 24]; “каждый голос выполняет несколько разных задач, каждая деталь ... становится “многозначной”... Аналогия – один элемент декорации на сцене. ... Усилившееся в последнее время внимание к поэтической форме привело к большей ёмкости каждого слова – слово не только несёт конкретный смысл, но становится компонентом ряда аллитераций и ассонансов, ритмов и структур. Это рождает какие-то параллельные планы эмоционального восприятия – одно слово воздействует на читателя и как носитель смысла, и как элемент фонетической “музыки”, и как звено формальной структуры» [там же, с. 25].



На стр. 31 цитируемого издания можно найти анализ примеров, которые сам А. Шнитке приводит на этот удивительный приём... Исключительно интересны его замечания (на этой же странице) относительно “двух видов функциональной переменности голосов: более наглядной и более сложной”, описание, в частности, такого приёма, как “быстрое перерождение фактуры без синтаксических граней”.

В. Задерацкий о теме *Lento* из 7-го квартета пишет так: “Шостакович даёт мелодическую фигурацию явно аккомпанирующего свойства... вместе с тем это контрапункт ..., но построенный на общих формах движения» [58, с. 27]; «типичен... фактурный приём подключения аккомпанирующих мелодических голосов, которые легко перерастают в контрастные контрапункты» [там же, с. 56].

П. Кан пишет о 1-м квартете: “Возможность ежеминутной переориентировки в соотношении главных и побочных голосов... образует новое, значительное измерение музыки, необычайная мелодическая сила которой слишком легко могла бы привести к искажающему смысл “нерасчленённому слушанию” [62, с. 411].



## **Излюбленные способы организации фактуры. Соотношение складов фактуры**

**ВЕРТИКАЛЬ.** В статье К. Мейера мы читаем о некоторых элементах гармонического языка Шостаковича:

1) непосредственное сопоставление минорных трезвучий, отстоящих друг от друга на полтона (верхние имеют функцию доминанты; модальная техника);

2) параллельные дуодецимы (третий обертон);

3) параллельные минорные трезвучия;

4) долгий органный пункт [84, с. 139-140]

**РАСЩЕПЛЕНИЕ ВЕРТИКАЛИ.** Т. Левая пишет: “Свободная часть фуги испытывает вертикаль в новом ладовом контексте. На подступах к кульминации вертикальные созвучия приобретают всё большую остроту, пока в моменты стретт (часто политональных) не наступают генеральное расщепление вертикали. По отношению к ладово однородному диатоническому мелодизму фуги такие звуковые конфликты воспринимаются как нечто чужеродное, обусловленное не самой темой, а постигшими её испытаниями, “превратностями судьбы” “ [73, с. 245].

**СОТНОШЕНИЕ ГОРИЗОНТАЛИ И ВЕРТИКАЛИ.** Как пишет В. Задерацкий, “Шостакович в пластовых соединениях ставит себе задачу, не снижая “уровня полифоничности”, усилить гармоническое воздействие” [58, с. 91].

Нельзя сказать, чтобы вопрос соотношения горизонталей и вертикалей в музыке Шостаковича в теоретических работах был ведущей темой. Всё же первенство здесь держат вариантное прорастание, по В. Задерацкому, виды полифонической работы, по Шнитке, и полифонической приём в связи с семантикой, по Должанскому. Однако

исследователи постоянно замечают, что сложное линейное движение необыкновенно прихотливых в ладовом отношении голосов в произведениях Шостаковича часто сочетается с консонантной, хотя и непростой в функциональном отношении вертикалью.

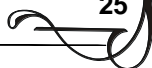
Скажем так: очень часто кажется, что гармония Шостаковича *расшифровывает* на относительно понятном языке (собственно говоря, по большей части это язык *романтической гармонии, как бы наложенный на хроматическую тональную систему*) **то, что полифония желает высказать в более сложном акустическом виде**. Гармония выступает своего рода *проводником полифонии*, несущим, так сказать, “полифонию в массы”. Она, гармония, словно *успокаивает* слух, говоря: то, что предлагается вниманию слушателя, как бы сложно и трагично оно ни было в звучании, имеет свой *ключик*, и он *воплощается* в узнаваемых смыслах аккордики. В этом смысле *горизонталь* музыки Шостаковича очень часто пребывает в *остром диалоге с вертикалью*, стремясь насытить традиционную аккордику остротой и жёсткостью. Происходит обратный процесс *усложнения того, что было первично упрощено*; при этом возникает тот вид синтеза простого со сложным, который, вероятно, мог бы быть при иных обстоятельствах синкретикой, неразделимостью, выращенной именно из линейной техники. Это *биение* средств выразительности между собой, *слегка нарушенная гармония между ними* становится чертой стиля и одновременно *музыкально-языковым сюжетом* в творчестве мастера.

Т. Левая в ранее цитированной статье “Отношение горизонтали и вертикали в фугах Шостаковича и Хиндемита” высказывает ряд в высшей степени точных наблюдений по данной теме, особо обострённых именно благодаря сравнению двух мастеров-современников. Вот, например, такое наблюдение: “В условиях более консонантных, чем у Хиндемита, вертикали, для Шостаковича типично превращения акустического консонанса в ладовый диссонанс, а не наоборот” [73, с. 240].

Это наблюдение Т. Левого представляется нам особенно важным в свете избранного нами разворота темы. Исследователь подмечает диалогические, по сути, *контрапунктические* отношения *акустики* (т.е. аккордики, гармонии) и *лада*, то есть структуры, сложившейся в данном случае (во всяком случае, первично) *линейным* путём. Напомним, что речь идёт о *фугах* Шостаковича ор. 87, то есть о той полифонии, которая сложилась в его музыке в средний период творчества. Если попытаться представить себе рождение такой фуги в сознании композитора, то *говорящая аккордика* Шостаковича (о которой нам приходилось уже писать в статье “Канон в увеличении в уменьшённую октаву”) [см. 90]; всегда будет чем-то *координирующим*, некоей точкой опоры для линейных голосов; но это ещё не всё: такая аккордика в основе своей будет носить характер своего рода языковой заданности.

“В фугах Шостаковича прочерчивается целая драматургическая кривая в отношении горизонтали – вертикали, – пишет Т. Левая. – Начальные этапы движения характеризуются в большинстве случаев сравнительно “спокойной” и устойчивой аккордикой, отражающей ладовую специфику тематизма, его терцово структурный костяк. Свободная часть фуги испытывает вертикаль в новом ладовом контексте. На подступах к кульминации вертикальные созвучия приобретают всё большую остроту, пока в момент стретт (часто политональных) не наступает генеральное *расщепление вертикали* (курсив наш – С.Н.). По отношению к ладово однородному диатоническому мелодизму фуги такие зву-





ковые конфликты воспринимаются как нечто чужеродное, обусловленное не самой темой, а постигшими её испытаниями, “превратностями судьбы” [73, с. 245].

Здесь исследователь касается сразу нескольких важнейших понятий. В рамках разговора о соотношении горизонтали и вертикали идёт речь и о полифонической драматургии; можно сказать, о *полифоническом нарративе* Шостаковича; о *расщеплённой в момент напряжения вертикали*, выдающей мучительный контрапункт *необходимости и невозможности* изображения непереносимой реальности; наконец, Т. Левая подмечает и то, что наличествует известное *биение лада и тональности* в развитии звуковой мысли. Нам остаётся только выразить восхищение точностью прозрений учёного и в очередной раз добавить, что блестяще сформулирована логика полифонического Шостаковича *среднего периода*.

Вне цитирования – другие столь же интересные и точные по наблюдениям фрагменты статьи Т. Левого. Они касаются такой распространённой среди исследователей полифонии Шостаковича темы, как сравнение Шостаковича и Хиндемита, двух уникальных и совершенно разных по смыслу полифонистов XX века, имеющих в то же время ряд точек соприкосновения, лежащих отнюдь не на поверхности. Так, Т. Левая с успехом применяет к фуге *c-moll* op.87 Шостаковича метод “гармонического рельефа”, описанный Хиндемитом по отношению к собственным сочинениям [см. с. 247 цит. статьи – 73; а так же ссылку на статью Ю. Холопова в 10-м номере журнала “Советская музыка” за 1963 год, где дано подробное описание “*harmonisches Gefall*” – см. с. 242 цит. статьи].

Здесь следует упомянуть и статью М. Этингера “Гармония в полифонических циклах Хиндемита и Шостаковича”, содержащую, наряду со многими моментами, побуждающими к полемике (эти моменты связаны с трактовкой некоторых полифонических приёмов, а также психологии восприятия и истории полифонии в целом), и ряд точных наблюдений, относящихся к *вертикали* музыки Шостаковича. Приводим цитату по поводу фуги *Des-dur* op.87: «А. Должанский справедливо отмечает, что хотя почти в каждый отдельный момент возникает благозвучие, само по себе последование вертикальных комплексов в данной фуге звучит неожиданно причудливо. Очень быстрый темп способствует восприятию смены гармоний на слух не столь часто, как это могло бы казаться при “зрительном” анализе, а лишь преимущественно в началах тематических проведений ... Слух ищет опоры в устойчивом созвучии и обычно получает её в тот момент, когда опять возникает тема ... Композитор учит слушать гармонические последования на значительном расстоянии. Они воспринимаются сравнительно просто в экспозиции и в начале средней части, затем по мере перехода в отдалённые тональности, возникновения сложных стретт и тематических преобразований функциональные связи гармонии с точки зрения их непосредственного воздействия на слушателя всё более слабеют, и композитор *особым образом добивается их укрепления*. В качестве стабилизирующего момента вводится небольшая интермедия в тт. 116-117, состоящая только из звуков верхней тонической терции в главной. Вскоре полифоническая ткань фуги прорезается автентическим кадансом в главной и субдоминантовой тональности, а в заключении, как бы уравновешивая продолжительную мелодическую “текучесть” голосов, такой же каданс в глав-

ной тональности звучит ещё семь раз. Так в фуге, в которой особое значение имеет свободное ... развитие, не связанное с непосредственным последованием логически организованных аккордов (оговорим здесь, что в данном случае имеется в виду логика классической тональной функциональной системы, а не шостаковической системы тональной переменности среднего периода – С.Н.), гармонический фактор сохраняет своё значение. Он образует “вехи” для воспитанного на классике ладогармонического чувства и способствует членению фуги на ряд разделов, составляющих в то же время единое целое [137, с. 460-461].

П. Кан на конференции 1985 года в Кёльне высказывает любопытнейшую мысль относительно логики сочинения 1-й части 1-го квартета: “Крайние голоса (линейные) обрамляют пару средних – создаётся впечатление, что функция их (то есть средних голосов – С.Н.) ограничивается лишь гармоническим и метрическим заполнением. Между тем, развитие этой пары средних голосов обнаруживает редкостную непредсказуемость, склонность к неожиданным сдвигам и, таким образом, к выходу за пределы предписанной им роли. Временами (например, в тактах 2-3) почти возникает ощущение, что ход развития средних голосов не обусловлен крайними, а наоборот – крайние голоса как бы получают импульс от коварного своеволия средних. Во всяком случае, кажется, что в этом разделе, по меньшей мере, в скрытом виде наблюдается тенденция к диалектическому обращению соотношения сил, действующих внутри композиционной структуры. Если здесь она проявляется скорее подспудно, то в технике композиторского письма Шостаковича в целом она заслуживает внимания как универсальное явление. Возможность ежeminутной переориентировки в соотношении главных и побочных голосов – “*agente*” и “*reagente*”, в значении, которое придавал этим словам Дж. Царлино, – образует новое, значительное измерение музыки, необычайная мелодическая сила которой легко могла бы привести к искажающему смысл “нерасчленённому слушанию” [62, с. 410-411].

В своеобразном преломлении (не совсем, может быть, *строго гармоническом в учебном смысле слова*, но несомненно *линейно-гармоническом по ощущениям действия*) раскрывает тему *горизонталы и вертикали* в своих режиссёрских комментариях Л. Ротбаум, говоря об опере “Леди Макбет Мценского уезда”: “Так и кажется, что каждый резкий диссонанс в музыке – это крик души самого художника, который не может и не хочет молчать: крик от нестерпимой боли... [106, с. 342]; или даже такая вот *линейно-аккордовая картинка* бега в полицию Задрипанного мужичонки: “одно за другим раскрываются окошки в кривобоких домиках, и высовываются заспанные рожи, и обыватели с удивлением спрашивают друг друга: какую это неожиданную радость послал Господь?..” [там же, с. 348].

Д. Фэннинг в статье “Леди Макбет Мценского уезда” предлагает проанализировать начало 4-й картины оперы в соответствии с иерархической концепции тональной гармонии, предложенной в своё время Г. Шенкером [123, с. 107].

В статье Т. Бершадской “О монодийных принципах музыкального мышления Шостаковича” мы найдём ряд соображений о том, что “в условиях полифонического склада (в музыке мастера проявляется) ... независимость голосов друг от друга и от образующегося при их сочетании вертикали в синтаксическом, композиционном, ладотональном, интервальном отношении” [14, с. 336].



Хотим прокомментировать приведённую мысль. Здесь мы согласны с учёным эмоционально, хотя не считаем, что независимость, о которой говорит автор, полная. Скорее, она кажущаяся, и корреляция горизонтально вертикально, безусловно, существует: опытный слушатель во многих местах ждёт определённых гармонических ходов в музыке Шостаковича. Особенно это касается музыки среднего периода, хотя и не всегда может точно понять, как устроена эта тонально-переменная музыка, есть ли особая шостаковическая переменнотональная функциональная система, каковы функции шостаковических аккордов и можно ли им дать словесные названия, аналогичные названиям гармонических функций музыки Нового времени...

Ряд в высшей степени интересных и точных наблюдений о горизонтали и вертикали музыки Шостаковича можно найти в неоднократно цитируемой нами книге В. Задерацкого "Полифония в инструментальных произведениях Шостаковича": "Обращение к гармонии, в частности, любование консонантными созвучиями, всегда является у Шостаковича моментом особым и связано с образами просветления, возвышенного созерцания и красоты" [58, с. 126-127]. Цитируя "Основы линейарного контрапункта" Э. Курта, В. Задерацкий говорит о том, что «... Гармоническая ткань достигает высшего художественного совершенства только тогда, когда отдельные голоса приобретают мелодическую красоту; точно так же основное условие всякого линейарного письма заключается в образовании наиболее насыщенных гармонических сочетаний, возникающих из многоголосия. Если при этом мелодическому или гармоническому началу приписывается второстепенное значение, то это не умаляет его значения для общего художественного впечатления, но лишь указывает на различные предварительные установки". У Шостаковича эта предварительная установка мелодическая (линейарная)... Однако при этом нельзя обойти стороной некоторые самые существенные закономерности "вертикали" полифонической музыки Шостаковича. Особенно легко и удобно проследить природу и структуру гармоний Шостаковича в его полифонических прелюдиях, где гармония выступает и как результат сочетаний различных полифонических пластов, и как самостоятельный "аккордовый" момент, образно противопоставляемой предшествующей полифонической ткани» [там же, с. 150]; "к вопросу о роли благозвучных сочетаний в прелюдиях ... нередко в прелюдиях эпизоды чисто гармонических звучаний (обычно очень краткие), которые, выделяясь из окружающей полифонической ткани, как правило, несут в себе особый образный смысл ... особенно заметна аккордовая гармония в прелюдиях с имитационной техникой развития..." [там же, с. 174]; "равновесие (между горизонталью и вертикалью) иногда нарушается в сторону большей интенсификации горизонтали" [там же, с. 184]; "гармонические нормы... различны и целиком вытекают из основных образов ... голосоведение в до-мажорной фуге ... чистое, функциональная ясность консонантных созвучий доведена до предела" [там же, с. 212-213]; "Линейарность Шостаковича в ор. 87 почти не соприкасается со стилистическими нормами того, что принято называть современным линейаризмом. Функциональная гармония его полифонии выявляется вполне определённо ... в условиях точно сформулированной вертикали ему удаётся насытить каждый голос удивительным мелодическим напряжением" [там же, с. 257]. На стр. 178 книги, при анализе кульминации прелюдии *h-moll* ор.87, мы прочтём поистине пронзительное по прони-

цательности пояснение: “(здесь) возникает новая интонация, которая служит прямым продолжением темы фуги. ... Произошла смена одного типа полифонического изложения (имитационного) другим (неимитационным). Перед нами один из ярких примеров, чрезвычайно характерных для Шостаковича, когда функционально подвижная аккордовая гармония возникает из линейных сил развития, но появившись, становится мощным формообразующим фактором. Происходит синтезирование однотерцовых ладовых строев в ином “функциональном” распорядке” [там же, с. 178].

Здесь мы хотим вспомнить и о понятии “**КВАНТ ФАКТУРЫ**” (термин К. Южак), введённый исследователем для осознания смыслового наполнения и мельчайших звуковых фактурных действий, совершающихся мгновенно и на очень коротком промежутке времени. Это понятие, применённое к конкретному авторскому стилю, призвано ещё тоньше понять этот стиль: “Наименьшее построение в полифонии, в вертикальном аспекте оформленные кратчайшие фрагменты развёртывающейся ткани “кванта фактуры”. Э. Курт в классической работе “Основы линейного контрапункта” на стр. 257 замечает, что “контрапункт не исходит из аккорда, но достигает до аккорда” [138, с. 22].

О “кванте фактуры” отдельных пьес Шостаковича пишет и Т. Левая. Исследователь замечает, что бывают случаи, когда “квант фактуры” в музыке Шостаковича “сводится к минимуму (к двум или одному аккорду)” [73, с. 247].

**Нозмы.** Этот термин использует в разговоре о музыке Шостаковича Л.Акопян. В монографии о Шостаковиче исследователь говорит о нозмах в финале 2-й симфонии: “Возникают островки аккордовой фактуры в потоке полифонического сознания” [2, с. 63].

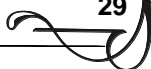
Как можно со всей очевидностью понять, авторы исследований находят и показывают в текстах то, что полифонический язык Шостаковича ярко индивидуален, и по характерному использованию того или иного приёма можно, при подробном представлении о полифонической манере Шостаковича, без особых сомнений определить авторство мастера.

Однако, выходя на уровень формы-конструкции, мы сталкиваемся с вопросом, который далеко не находится на поверхности: насколько соизмерим по уровню комплекс индивидуальных полифонических приёмов Шостаковича с уровнем использования им в своих сочинениях классических форм-конструкций.

В сущности, это вопрос о классичности Шостаковича. Шире – это вопрос личностный: с какого уровня «порядок» для Шостаковича перестаёт быть разумной необходимостью и становится гротесково-иронической, на грани и за гранью сарказма.

У нас сложилось впечатление, что уровень форм-конструкций для Шостаковича имеет неизмеримо меньший положительный заряд в его системе языка, нежели уровень использования классической формы как таковой. Нас не покидает мысль о некоей полусознательной игре с конструкцией с подчас весьма сильным негативным оттенком.

Здесь пришло время подробнее остановиться на вопросе о роли конструкции-формы и приёма как таковых в музыке Шостаковича. Ибо мы полагаем, что отчётливая двойственность этой роли настолько выразительна именно в становлении композиции-процесса, что она просто-таки сильнейшее средство выразительности в сочинениях Шостако-



вича, воплощение в конструкции метаний, «бури и натиска души». Поставим вопрос следующим образом: **КОНСТРУКЦИЯ-ФОРМА КАК ФУНДАМЕНТ И КАРКАС, КАК ЯКОРЬ ИЛИ ЖЕ, КАК ЗОЛОТАЯ КЛЕТКА?**

Мы должны признать, что многое в музыкальном языке Шостаковича, театрализованном до открытой декларативности, было воспринято аналитиками как прямая демонстративность высказывания. В определённом смысле звуковой язык мастера «спровоцировал» некоторую, скажем так, неоднозначность в восприятии «означаемого», т.е. нев звуковой реальности, и «означающего», то есть самой звуковой композиции, связанной с реальностью гораздо более сложными и запутанными нитями, чем это может себе представить настроенный на жёсткое рассогласование пластов реальности слух.

В свою очередь, в самом звуковом языке Шостаковича наличествует столь сильная эмоциональная струя в выборе и применении тех или иных конструкций, что сами эти конструкции «обманывают» воспринимающего своей нарочитой жёсткостью и правильностью построения, хотя внутренне они подчас – самоотрицающие, уничтожающие собственную правильность негативным отношением к «установившемуся порядку вещей», к которому у Шостаковича всю жизнь было двойственное, подчиняющееся-протестное отношение. Это подтверждается даже внемusикальными высказываниями Шостаковича, когда слово «неправильный» применительно к сочинением своих учеников или протеже звучит в его устах поощрительно.

При таком взгляде на вещи требует подробнейших полемических комментариев тот факт, что взгляд на Шостаковича-полифониста не лишён известного **фугоцентризма** и шире – **конструкциоцентризма**: «Шостакович – великий полифонист, ибо создавал фуги и пассакальи», что, бесспорно, справедливо и требует лишь дополнительного взгляда на вопрос «из другого угла»:

- являет ли собою конструкция как таковая точку вершины композиции музыки Шостаковича;
- на какую часть конструкция – это цель мастера, на какую – средство;
- в какой мере это – информация, невербально-словесное сообщение, звуковая философия музыки, способ самоописания музыкального языка;
- насколько законченные формы психологически «устраивали» самого мастера именно **необходимостью своей законченности**;
- ощущал ли сам Шостакович для себя, как для полифониста, обращение к этим формам совершенно свободным и радостным действием;
- каково на сегодняшний день ощущение от двух законченных полифонических форм, охотно и разнообразно применяемых Шостаковичем в своих циклах?

*Фуга* и *Пассакалья* – формы старинные, грандиозные, требующие изощрённого мастерства и обязательного таланта импровизатора; иначе они просто превращаются в учебные задания.

Шостакович известен как мастер и того и другого жанра – и фуги, и пассакальи.

**Пассакалья**, как наиболее семантически выразительный для Шостаковича жанр, вбирает в себя желание контрапунктировать и ме-

таморфировать одновременно. Как замечает В. Задерацкий, (в 4-й части 8-й симфонии) «действие финала не сцепляется непосредственно с действием трагедии, а как бы отстраняется траурным оцепенением Largo» [58, с. 60]; «тип полифонической вариационности, когда происходит смена контрапунктических освещений остинатной темы – применяется... при создании «пассивных» образов (Пассакалия из 8-й симфонии)» [там же, с. 50]. На стр. 128 цитируемой книги Задерацкий рекомендует к прочтению статью В. Бобровского «Претворение жанра пассакалии в сонатно-симфонических циклах Шостаковича» [см. сборник «Музыка и современность», вып. 1. М., 1962]; «Полифония – это инструмент симфонизма Шостаковича, (куда включены): прорастание, полифоническая вариационность, контрапункт, канон, пассакалия» [там же, с. 268].

О наличии в двух различных вариационных намерений в одном жанре говорит и П. Кан: «Вариационные части в квартетах построены в большинстве случаев на манер пассакальи: это вариации «мелодически-консонантные» термин К. фон Фишера [см. 62].

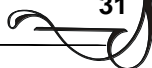
Эту мысль мы настоятельно просим читателей отметить для себя: «мелодически-консонантные вариации» как одновременно второй план и цель пассакальи, представляются нам важнейшей составляющей стиля Шостаковича и одним из главных признаков «полифонического мира», с его многослойностью, реализуемой подчас «помимо» классического приёма, «наряду с ним» или «в тени его».

Вопрос о жанре пассакальи в музыке Шостаковича вообще представляется нам исключительно важным. С одной стороны, весомость этого жанра в «массе» сочинённой им музыки весьма велика. Т. Франтова пишет: «Уже в первой половине (XX) века у авторов разных стилевых ориентаций появляются, помимо фуг, пассакальи (П. Хиндемит, Д. Шостакович, А. Веберн, И. Стравинский), ричеркары (Б. Мартину), мотеты (А. Веберн), инвенции (Б. Барток, А. Берг)» [122, с. 91]; «И пассакалья, и чакона оказались распространённой формой воплощения лирико-созерцательных образов, нацеленных на эмоциональную сдержанность, обобщённость выражения, порою окрашенных в трагедийные тона (например, в пассакальях Шостаковича)» [там же, с. 191]; «Шостакович ... продолжил линию интонационного переосмысления форм классической западноевропейской полифонии, но уже применительно не только к фуге, но и к пассакалье. Мощь его таланта инициировала повышенный интерес молодых композиторов к этому жанру (на этой же стр. – примеры пассакалий последователей Шостаковича). «Всякая пассакалья, независимо от авторских намерений попадала в ситуацию сопоставления с шостаковическими образцами» [там же, с. 193].

Такая оценка жанра пассакальи в музыке Шостаковича более чем оправдана. В то же время исследователи россильно высказывают ряд полярных соображений, которые для нас в совокупности складываются в определённую логическую последовательность.

В теме применения Шостаковичем жанра пассакальи обращают на себя внимание несколько штрихов.

1. Временные особенности пассакальи как таковой предполагают, что сам непрерывный возврат к басовой теме продиктует и «круговое ощущение» самого этого времени. У Шостаковича же часто в применении пассакальи в музыки сам этот жанр становится «условным» «так принято писать», а за пассакальной конструкцией скрывается желание сочинить метаморфические, излюбленные Шостаковичем нарративно-



событийные вариации с явственным преобладанием линейного временного хода над круговым. Н. Герасимова-Персидская говорит об этом рассогласовании ярусов, вспоминая выражение «Отягченность содержанием» (Бахтин): «Пассакалия становится у Шостаковича воплощением возвышенно-трагического и скорбно-мужественного. Постепенное возведение всё новых полифонических ярусов укрупняет, монументализирует образ, а остинатная тема несёт в себе волевою собранность, высокое напряжение мысли и чувства» [36, с. 266].

События «верхнего яруса» перевешивают низовой нарратив настолько, что сам жанр в деталях приходит даже к самоотрицанию, что представляет собою известное «биение» между применением классической формы-конструкции – и того смысла, который в ней протупает с течением времени.

М. Друскин на Кёльском симпозиуме высказывает исключительно интересные и точные соображение о природе пассакальи в музыке Шостаковича: «Стилевые источники пассакальи у Шостаковича: 32 вариации Бетховена, 1-я часть 3-й симфонии и финал 4-й симфонии Брамса. То есть, не Бах (барокко), а отражение преломления в немецкой традиции XIX века» [53, с. 288]; «В 1923 году в Ленинграде пишет Пассакальи для органа Х. Кушнарёв (в чьих пассакальях заметно воздействие Франка и Регера). Шостакович избрал иной путь» [там же, с. 291].

П. Кан солидарен с мыслью М. Друскина: «Фигурационная техника встречается редко. Шостакович предпочитает присочинение всё новых и новых голосов к тематически основному голосу. Пассакалью с полным правом можно назвать его излюбленной формой, даже если он и поступает с ней не всегда так, как это следовало бы делать с точки зрения музыки; так, впрочем, поступал и Брамс» [62, с. 415].

2. В сочинениях Шостаковича есть более «пассакальные» по своему барочному образу и подобию пассакальи (3-я часть 2-го трио) и менее пассакальные (таких большинство – антракт после 4-й картины оперы «Леди Макбет Мценского уезда», 4-я часть 8-й симфонии, 3-я часть 1-го скрипичного концерта...) Л. Акопян об антракте к 4-й картине оперы «Леди Макбет Мценского уезда» пишет: «Пассакалья необъяснима драматургически ... С неё радикально меняет стиль произведение» [2, с. 131-132].

3. Выходя за рамки конструкции, пассакаля зачастую становится цитатой – призраком приёма. Т. Левая, например, приводя пример: из блоковского цикла Шостаковича, (часть «Город спит») пишет о том, что здесь «узнаваем ритм пассакалии» [75, с. 318]. Немалое количество фрагментов музыки Шостаковича напоминают о пассакалье, не являясь при этом прямым использованием жанра.

В продолжение разговора о сложности отношения Шостаковича к конструкциям как таковым неизбежно возникает тема-вопрос о фуге в музыке Шостаковича.

**Фуга.** В разделе «теории полифонии Шостаковича сегодня», наряду с большими достоинствами этого раздела, весьма характерны три признака, которые формулируются из работы в работу и побуждают к полемике. Собственно говоря, это те же признаки, которые свойственны разделу «пассакалья»:

#### 1) конструкционизм;

2) прямые аксиологические связи между законченностью и классичностью формы – и ценностью музыки в связи с завершённостью этой формы;

3) трактовка бахианского у Шостаковича как полностью создающего, «аполлонического» начала.

Наиболее методичным в аналитическом описании цикла прелюдий и фуг ор. 87, как известно, стал А. Должанский. Его книга [47], предназначенная, по его словам, для исполнителей, до сих пор остаётся образцом бережного, внимательного и пронизательного отношения к прелюдиям и фугам Шостаковича.

*Неизбежные приметы времени, которые там имеются (к ним относятся, в основном, сюжетные трактовки некоторых фуг), рожают скорее понимание, чем желание полемизировать.*

Что же касается бахианской трактовки цикла, которая напрашивалась сама собой хотя бы по причине юбилейности выхода в свет шостаковического цикла, то на сегодняшний день К. Южак оспаривает эту трактовку в острополюемичной статье с примечательным названием «Шостакович Должанского: ор. 87, изменяющийся во времени» [139].

В. Задерацкий посвятил циклу ор. 87 вторую часть своей книги [58]. «При том удельном весе, который отводится полифонии в симфоническом и камерном творчестве Шостаковича, – пишет в частности учёный, – композитор, естественно, пришёл к форме, где полифония выступает в качестве главенствующего формообразующего фактора» [58, с. 150]. Традиции, идущие от Баха, продолжает В. Задерацкий, «оказали очень большое влияние на формирование полифонического стиля Шостаковича» [там же, с. 151]; «обращение Шостаковича к жанру (прелюдий и фуг) ... первоначально было продиктовано желанием композитора ещё более усовершенствовать полифоническую технику, занимающую столь важное место в его симфоническом формообразовании» [там же, с. 269-270].

Перу Н. Герасимовой-Персидской принадлежит статья, цель которой – сравнение полифонических стилей Баха и Шостаковича [35]. «Сердцевиной стиля обоих» исследователь совершенно справедливо называет «полифонию, интенсивность ладового развития, логику мышления и философскую сущность» [там же, с. 35], замечая при этом, что «Дмитрию Шостаковичу ближе Вселенная, с драматизмом рождающихся и гибнущих галактик, взрывов и коллапсов звёзд». Созвучны с этой мыслью наблюдения К. Южак, которая видит в способе мышления Шостаковича параллели с научными методами познания мира XX века [139].

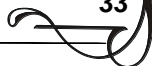
Ярко, хотя подчас и вызывая на спор, не избегая жёстких оценок, говорит о полифонии цикла ор. 87 Шостаковича Л. Акопян [2].

Особой осторожности требует **вопрос об известной консервативности формы фуги в XX веке** вообще и о том, проявилось ли это [на очень внимательный и придирчивый слух] в музыке Шостаковича.

В. Задерацкий замечает: «Квинтовые связи проведения темы создают так называемые «экспозиционные группировки». Здесь следует отметить некоторый схематизм построений, в немалой мере содействующий конструктивному однообразию фуг сборника» [58, с. 208].

Г. Данузер пишет о фуге из Квинтета так: «Фуга в своей простой конструктивности и сравнительно малой композиционной сложности совершенно явно не достигает тех масштабов, которые были установлены для этой формы XVIII и XIX столетием...» [40, с. 433].





К. Южак в упоминавшейся статье о цикле ор. 87 цитирует М. Гнесина, вспоминая слово Танеева о “несносной манере всех петербургских композиторов без конца повторять тему” [139, с. 222].

Т. Франтова говорит о том, что “Параллельно с пересмотром основ формообразования в авангардной ветви, другие композиторы продолжают попытки, так или иначе, опереться на принципы и элементы форм прошлого. Это можно отчётливо проследить у авторов неоклассической ориентации – П. Хиндемита, И. Стравинского, А. Онеггера, Б. Бриттена, у большинства советских композиторов старшего поколения – С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Г. Свиридова, М. Вайнберга, А. Локшина» [122, с. 83]. “Фуга – это действительно высшая классическая полифоническая форма, и за последние сто лет написано немало по-настоящему... мастерских композиций такого рода. Разделяя данное мнение, мы, однако, хотим подчеркнуть: полифония XX века не концентрируется только в фуге, а включает богатую палитру различных явлений. И, может быть, магистральный путь обновления полифонического искусства связан с иными феноменами» [там же, с. 66]. На этой же странице книги Т. Франтова перечисляет полифонические циклы Хиндемита, Шостаковича, В. Бибика, А. Караманова, К. Караева, А. Хачатуряна, А. Пирумова, Г. Чеботарян, Р. Щедрина, С. Слонимского, И. Ельчевой, Г. Мушеля...

Примечательно, что В. Задерацкий, размышляя о фугах А. Глазунова, делает (в согласии с С. Танеевым) следующее наблюдение, которое в определённом смысле «немного и о Шостаковиче».

Одной из причин неорганичности формы фуги Глазунова исследователь считает “нерациональное использование хроматики. Причина – в музыкальном романтизме ... Разочарование в революционных идеалах, возникшая отсюда “мировая скорбь”; эпоха “бури и натиска”; гипертрофия чувств в искусстве как протест против будничности реальной жизни, поставленные и неразрешённые “проклятые вопросы” – всё это породило обострение гармонических средств выражения через хроматизацию, через накопление неустойчивости, через усиление мобильности гармонии, (что) соответствовало беспокойному “духу эпохи”, через внедрение полифонии в гармоническую ткань (чем повышало экспрессию)” [58, с. 243].

Подытожив, возможно сказать: Шостакович – мастер такого класса, что, поскольку он обращается к барочной полифонической форме, – такова была внутренняя необходимость, и любые попытки оспорить или раскритиковать этот факт бессмысленны.

Впрочем, можно высказать и прямо противоположное (достаточно распространённое среди критиков Шостаковича) суждение: Шостакович проявил обращении классическим конструкциям «консерватизм» и пришёл к таким формам, которые заведомо не могли вызвать возражения ни у профессионалов, ни у исполнителей, постоянно нуждающихся в пополнении арсенала фуг и пассакалий, ни у слушателей, которые будут “покорно кивать” в своих креслах, внимая очередной фуге или пассакалии, понимая, “как всё это сложно”.

«Для себя» мы понимаем, что Шостакович виртуозно владел техникой написания и той, и другой формы и применял их необычайно охотно. Однако вопрос о внутренней ценности законченной формы-конструкции в музыке Шостаковича будет всегда возникать и перед исполнителем, и перед аналитиком, действительно требуя звуковых ответов.

И, на наш взгляд, лишь поминутно задаваясь этим вопросом в сознании, можно по-настоящему интерпретировать классически-барочного Шостаковича: играя фугу, беспрестанно «сомневаться в её форме»; ибо очень возможно, что так действовал сам мастер, сочиняя её.

И тогда шостаковические фуги и пассакальи ясно проявят свой надконструкционный смысл, ожившие в звуке исполнителя-сопереживателя.

Звук этот, изломанный тоской, обожжённый сомнением, временами кричащий, а моментами еле шепчущий «одними губами», ибо неведомо ему, этому звуку – не пресечётся ли он, не исчезнет в следующую секунду, оттого и живёт он, в единую секунду переживая несколько времён сразу, вспыхивая резкими разрядами в точках сплетения голосовых линий, – живой звук музыки Шостаковича...

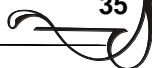
Мы ощущаем парадокс техники Шостаковича в том, что проявлением сверхважности полифонии как своего рода «философской системы», выходящей далеко за пределы собственно техники, становится, однако же ... частое и охотное использование классической полифонической формы.

Полифония как *idée fixe* порождает двойственность в отношении к технике: в музыке Шостаковича полифоническая техника является собой одновременно предмет напряжённой внутренней звуковой полемики – и необходимость, неизбежность.

Об этой необходимости и неизбежности косвенным образом свидетельствует то, что, возможно, многие эскизы фуг 30-х годов Шостакович применил как звучащий материал в сочинениях более позднего времени. Доказательство чему – **КОНТАМИНАЦИЯ С УЧАСТИЕМ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО ФРАГМЕНТА.**

О. Дигонская в статье «Шостакович в середине 1930-х: оперные планы и воплощения об атрибуции неизвестного автографа» [43] пишет, что «Среди неопознанных черновики Шостаковича, хранящихся в ГЦММК имени М.И. Глинки, был обнаружен одинарный лист нотной бумаги ... на которой рукой Шостаковича выписан фрагмент партитуры в 122 такта для *Fl. picc., Fl., Cor. ing. In F, Cl. picc. In Es, Cl. In B, Cl. basso, Fag., Arpe, V-ni I, II, V-le, Celli, Bassi* с вокальной партией для высокого женского голоса с указанием имени солистки – Елена. ... автографы, написанные на односторонней бумаге, за редкими исключениями, относятся примерно к одному временному периоду, что дает косвенные основания для их датировки. На бумаге со знаком изготовителя «Sunova» № 17 – 36 zeilig» Шостаковичем были написаны только произведения, относящиеся только к 1930-м годам.

Данное обстоятельство позволяет ориентировочно отнести и найденный автограф к указанному периоду – к 1930-м годам. Музыкальный текст автографа уникален по своей неожиданности: он представляет собой контаминацию – парадоксальное соединение двух известнейших сочинений Шостаковича ... Первые 82 такта музыки (с учётом двух зачёркнутых) – это, по сути, переложение для солирующих духовых инструментов (*Cor. ing. In F, Cl. picc. In Es, Cl. In B, Fag.*) **фортепианной фуги № 2 из полифонического цикла «Деадцать четыре прелюдии и фуги» оп. 87.** ... Нотная запись, начинающаяся непосредственно после фуги (с 82-го такта), почти полностью совпадает с **фрагментом финала Четвёртой симфо-**



нии с цифры 19 до цифры 194, т.е. с началом «сюиты» из разножанровых номеров, составляющих 3-й раздел части. Это – полька-скерцо и начало 1-го вальса (с цифры 192), отличающиеся от симфонической версии некоторыми деталями текста и инструментовки. Наиболее существенное текстовое различие наблюдаем в первых шестнадцати тактах мелодии вальса (цифра 13 по автографу): они отражают не окончательный текст симфонии, а первый его вариант, представленный в эскизах... В отличие от симфонии, в оперном фрагменте эта мелодия поручена не виолончелям, а голосу, и звучит на октаву выше на слова: «Солнце смеётся, птицы поют, волны играют в пятнашки, взад и вперед, вперегонку снуют мошки, жучки и букашки...» [там же, с. 48-49].

Особый интерес представляет тема «полифонического» диалога Шостаковича с мастерами-предшественниками и современниками – «тайное общение мастеров между собой», о чём впрямую ведёт речь О. Скорбященская [112].



## **Шостакович и ... диалог полифонистов; межтекстовые связи техники**

В рабочем кабинете Шостаковича вы могли увидеть бюст Бетховена, портреты Баха, Малера, Стравинского, напоминает К. Нимелер на Кёльнском симпозиуме 1985 года [95, с. 18].

Этот раздел теории полифонии Шостаковича касается такого важного вопроса, как корреспондирование полифонической техники Шостаковича (и, шире, его многослойного слышания мира), с великими его мастерами-современниками, а также гениями прошедших эпох.

Корреспондирование стилей Шостаковича и его великих музыкальных собеседников не всегда проявляется как «сугубо полифоническое» в обиходном смысле этого слова. Однако благодаря стилевому диалогу Шостаковича с другими композиторами его «полифонический мир», понятый в широко диалогическом ключе, порождающем многомерность, становится ещё многомернее.

### **Шостакович и мастера эпохи до Нового времени.**

В. Задерацкий говорит о технике XV – XVI веков, что «частично её отражение можно увидеть в ор. 87» [58, с. 244].

В этом наблюдении есть своя глубокая справедливость: сходство идет по внутренним, хронологическим законам языка полифонии как Приёма в высшем смысле слова, рождённого в глубине веков. Хотя, по свидетельству современников Шостаковича, стиль как образец для перенимания начал существовать для Шостаковича лишь со времени Баха. Если вспомнить при этом, что в поздних квартетах [15-й] Шостакович обращается к стилю русского знаменного распева, вплоть до мотивных аллюзий, тема «Шостакович и полифонический язык в историческом развороте» может стать основой отдельной работы...

**Шостакович и Бах.** В. Задерацкий в разделе книги, посвящённой циклу ор. 87 выделяет темы, которые называет «Песенные, танцевальные и декламационные темы, близкие в жанровом распределе-

нии темам Баха» [58, с. 185]. На Кёльнском симпозиуме учёный проводит сравнения между музыкой Шостаковича, Баха, Хиндемита [59, с. 243].

«Баховским» ощущением от музыки Шостаковича проникнуты классические работы А. Должанского.

Н. Герасимова-Персидская приводит известные слова Шостаковича: «Я считал, что "Песнь о земле" – лучшее произведение за все времена на земле, а сейчас мне кажется, что Бах крепче» [цитата из воспоминаний Б. Тищенко. См.: 36, с. 264-265]; «В ХТК ... "комментирование" темы в процессе развёртывания формы замыкается утверждением возвратившегося неизменного тезиса (идея круга). (У Шостаковича) тема всё время реализует свои потенции к преобразованию, нередко переосмысливается в последний момент (пример – цикл *g-moll*). Симфоничность мышления вступает в противоречия с доказательной структурой фуги» [там же, с. 268-269].

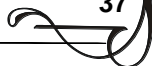
С бахианским взглядом на цикл ор. 87 полемизирует К. Южак: «претворение современным композитором баховской модели носит радикально преобразующий характер» [139, с. 198]; «У Шостаковича четырёхчастные циклы длиннее трёхчастных, а по плотности формы равны. У Баха протяжённость четырёхчастных фуг составляет 0,87 от трёхчастных» [там же, с. 199]; «Шостакович, в отличие от Баха, пользуется прогрессией масштабов частей фуги, опирающихся на симметричные числовые показатели» [там же, с. 201]; «у Баха прелюдия служит подготовкой к фуге, у Шостаковича – подготовкой к теме фуги» [там же, с. 213]; «Фуга Баха направлена к действию, у Шостаковича – от действия к его осмыслению» [там же, с. 215]; «Присущий Шостаковичу способ мыслить художественно органически родственен способу мыслить научно, формировавшемуся в середине XX века» [там же, с. 224]; «Форма фуги у Баха – теорема, у Шостаковича – аксиома; устойчивость темы у Баха – аксиома, у Шостаковича – теорема» [там же, с. 224].

П. Кан, говоря о 8-м квартете, пишет: «В тесном последовании – на манер ричеркаров – взаимосцеплены вступления темы, образованной из начальных букв имени композитора "D-Es-C-H". Затем фактура постепенно просветляется. Кажется удивительным объединение барочной композиционной модели с характернейшим индивидуальным языком композитора. Однако мысль о том, что это ... стилизация, оказывается поверхностной» [62, с. 412].

**Шостакович и Бетховен.** Эта тема, касающаяся восприятия Шостаковичем глубинных основ полифонии Бетховена, не нашла пока своего развёрнутого *полифонического* воплощения, однако сравнения обоих композиторов в стилевом отношении мы найдём у нескольких авторов, в том числе тех, кто писал о полифонии Шостаковича. В. Задерацкий: «Шостакович в смысле эпикки ближе к Бетховену, чем Малер» [58, с. 244].

А. Должанский сравнивал Шостаковича с Бетховеном (из воспоминаний дочери, Надежды Должанской): «Однажды на прогулке, увидев Шостаковича издали, он сказал своей жене: "Посмотри, вот идёт Бетховен"» [45, с. 559].

А. Соколов в сообщении «Бетховенские традиции в квартетном творчестве Шостаковича» на Кёльнском симпозиуме, проводит ряд параллелей-наблюдений относительно роли квартетов в творчестве обоих мастеров. Например, исследователь говорит о приходе Шостаковича (начиная с его 8-го квартета) к стилю поздних квартетов Бетховена; о функциях частей квартетов и того, и другого мастера; о темах кварте-



тов, цитируя В. Бобровского; о “теме-эмбрионе”. Особенно интересным представляется замечание о том, что “через Бетховена дошла до Шостаковича традиция, уходящая своими корнями в ... культуру импровизации”.

П. Кан, говоря о цикличности и слитности квартетов Шостаковича, далее так же усматривает сходство с поздним Бетховеном, его квартетом *cis-moll* op. 131 [62, с. 412].

**ШОСТАКОВИЧ И ЧАЙКОВСКИЙ.** Эта интересная тема, не получившая пока подробной разработки, заявлена в книге В. Задерацкого, и, что примечательно, также в связи с Бетховеном, когда В. Задерацкий говорит о введении фуги в циклическую форму: «вспомним op. 106 и op. 110 Бетховена, первую сюиту Чайковского» [58, с. 145].

**ШОСТАКОВИЧ И МАЛЕР.** Н. Герасимова-Персидская пишет (её мысль внутренне близка мысли А. Шнитке об оркестровой полифонии Шостаковича): “собственная полифоническая фактура оркестровых партитур Шостаковича *по-малеровски политематична*, обострена жанровой конкретностью интонаций, активная жизнь её контрапунктических сопряжений связана с особой чуткостью к психологической выразительности тембра. Представление о музыке Шостаковича – всегда темброво конкретно, а экспрессивная нагрузка звучания инструмента столь велика, что иногда именно она воздействует в первую очередь... Плавность переходов (истинно полифоническое свойство, отмеченное Э. Куртом) у Шостаковича осуществляется “через общие тоны”, дополненные “тембровыми мостами” (термин А. Шнитке) [36, с. 263]. Там же Н. Герасимова-Персидская говорит о сходстве звучания низкой меди в “Песни о земле” Малера и в 15-й симфонии Шостаковича, о “тембровых мостах” в 8-м квартете и 14-й симфонии.

В. Задерацкий ещё ранее, в связи с инструментальной полифонией Шостаковича, писал о стиле Малера, “необычайно разомкнувшего интонационное поле симфонии” [58, с. 244].

Л.-В. Хессе (выступление на неоднократно упоминавшемся нами Кёльском симпозиуме) целиком посвящает своё сообщение теме “Шостакович-Малер”, формулируя ряд точных и тонких тезисов. Здесь и напоминание о Соллертинском, в чьём понимании Малер был Высшим Композитором [125, с. 336]; здесь и “неистовость звукового языка (у обоих)” [там же, с. 337], и “предпочтение разных типов маршевости” [там же], и ирония как результат “внутренней скованности”, особенно “в более поздних произведениях (остро ощущается) нечто принуждённое и пронзительно кричащее. Здесь слышится некто, подобно Густаву Малеру, не могущий сочинять иначе, кому лишь изредка удаётся по-настоящему освобождённый, непринуждённый тон» [там же]. “Если перенимание типов маршевости могло быть более или менее сознательным, то к иронии и неистовости музыкального языка это, очевидно, не относится. Скорее всего, корни следует искать в самой личности Шостаковича, поскольку в рудиментарном виде эти признаки мы встречаем уже в очень ранних его произведениях. Возможно, они достигают своего апогея в 8-й симфонии, которая в учебнике Ганса Кунитца прямо приводится в качестве отрицательного примера “шумовой” инструментовки ... Многие места этого великого произведения по интенсивности доходят до границы физической боли, что ни где не встречается у Малера” [там же, с. 337-338]. На той же странице Хессе цитирует Г. Г. Эггебрехта, который говорит о “как бы разговорном тоне Малера”, во многом проис-

текающем из “знакомости интонаций”. И далее Хессе справедливо усматривает у Шостаковича сходство этой стороны музыкального настроения с настроением Малера. Примечательно наблюдение о том, что “апофеоз Шостаковича статичнее. Финал Шостаковича не является результатом развития, как у Малера, но уже существует в готовом виде” [там же, с. 340].

К этому, безусловно, справедливому суждению мы хотим добавить, что это как раз полифонический факт – в том смысле, что Шостакович склонен к созданию относительно готовых финалов в силу особого, возможно, почти непрерывного неслышимого диалога с Малером. Шостакович, возможно, слышал в музыке Малера некое подтверждение тому, что невозможно миновать эту точку развития. Эти шостаковические финалы по сути своей мистичны. Невозможно обойти некую точку. Но сам путь у Шостаковича, в отличие от Малера, действительно скрыт. Не потому ли, что Шостаковичу малеровская трагическая романтика казалась уже непозволительной роскошью.

А. Шнитке пронизительно замечает, что “Полифоническая ткань музыки Шостаковича так же изменчива и, следовательно, жива, как у Брамса и Малера, великих полифонистов (хотя и без фуг)” [133, с.26].

Или почти без фуг, если вспомнить 9-ю симфонию Малера...

**Шостакович и Берг.** Известны слова молодого Шостаковича о том, что, единожды услышав оперу Берга “Воццек”, он уже не нуждался в её повторении: “Гениальная музыка. Я её сразу наизусть запомнил». Трудно представить способности человека, с первого раза запомнившего “Воццека” (к слову сказать, в полной мере насыщенного *полифоническими формами*). Природа иногда рождает музыкантов с такой памятью, вероятно для того, чтобы человечество чаще проникалось ощущением своих возможностей...

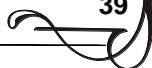
О параллелях в музыке Шостаковича и Берга говорил К. Нимеллер на Кёльнском симпозиуме [95, с. 16].

П. Кан обращает наше внимание на сходство Adagio из 10-го квартета Шостаковича – и песни Мари из “Воццека” [62, с. 414].

Э. Фишер на Кёльнском симпозиуме – вот уж поистине это был настоящий каскад тончайших стилизованных наблюдений о музыке Шостаковича! – при сравнении драматургии оперы “Леди Макбет...” с современными ей оперными явлениями, вспоминает о 1-м акте “Воццека” [121, с. 590].

И скорее всего, это далеко не последние наблюдения над этой перспективной темой. Полифонические конструкции оперы «Нос», вполне возможно, были причудливой импровизацией на полифонические формы берговского «Воццека».

**Шостакович и Хиндемит.** В. Задерацкий: «(У Хиндемита) среди... “изобилия техники” мы лишь в...редких случаях встретим интонационное прорастание... В условиях господства имитационности, к которой Хиндемит прибегает и в экспозициях, и в разработках, линейное развитие на основе вариационности имеет в большинстве случаев фоновый характер. Материал прорастания является противосложением, которое уже не несёт в себе тематического заряда... Хиндемит в имитационных структурах не пользуется удержанным противосложением. Редкий пример – развитие темы главной партии в симфонии “Художник Матисс» [58, с. 68]; “Интонационное прорастание у Хиндемита заменяется техникой контрапунктирования мелодическими линиями, которые очень близки



друг другу по ритмическому рисунку, мелодическим контурам и соотносятся друг с другом как варианты” [там же, с. 69]; “(У Хиндемита) полифоническое варьирование посредством смены контрапунктических освещений выполняет важнейшую функцию в разработке сонатных форм... Отсюда (как и у Шостаковича) – сравнительно редкое использование вертикально-подвижных контрапунктов... между полифоническим симфонизмом Шостаковича и Хиндемита есть определённое различие. Для Шостаковича в переломные моменты формы свойственно, прежде всего, образно-смысловое перевоплощение самого тематизма. При этом контрапунктирующие линии, комплекующие фактуру, продолжают быть связанными с основным тематизмом. (У Хиндемита) новое ... качество образа достигается... путём введения новых контрапунктов, переключающих общее звучание в какую-то иную грань” [там же, с. 76]; “Политематическое контрапунктирование в современной музыке является важнейшим способом развития: примерами тому являются разработка 1-й части 2-й ф.-п. Сонаты Прокофьева, разработка 1-й части Литургической симфонии Онеггера, музыка Хиндемита и мн. др. “ [там же, с. 87]; (о полифонии пластов Хиндемита) “Интонационное обновление материала... происходит... путём вариантов смен контрапунктических комбинаций... Фактура Хиндемита вполне полногласна... Шостакович в пластовых соединениях ставит себе задачу, не снижая “уровня полифоничности”, усилить гармоническое воздействие... для Хиндемита пластовая полифония – средство максимальной линейной активизации ткани” [там же, с. 91]; “ Удельный вес имитационности у Хиндемита выше, чем у Шостаковича – в симфониях и сонатных формах” [там же, с. 94]; “Для Хиндемита (имитационность) это один из основных принципов экспонирования и развития тематического материала» [там же, с. 102]; “Обильное имитирование и очень часто фугированное изложение основных тем – типичное явление для Хиндемита... (сонаты Хиндемита) часто сонаты-фуги ... У Шостаковича [фуги *e-moll* и *d-moll* ор. 87] скорее фуги-сонаты с преобладанием элементов фуги, как и у Бартока (в “Музыке для струнных, ударных и челесты”)” [там же, с. 103]; “...Хиндемит... пластично модифицирует форму фуги, приближая её к ... сонатной разработочности” [там же, с. 139].

Параллели “Шостакович – Бах – Хиндемит” мы встречаем и в выступлении В. Задерацкого на Кёльнском симпозиуме 1985 года [60, с. 243].

А. Шнитке: “Для полифонии Шостаковича характерна линейность. Линейность допускает большую независимость голосов, образующих часто по вертикали созвучия, которые не в силах “объяснить” традиционная гармония, но которые привлекают неожиданной остротой звучания и вместе с тем возникают логично в силу точности голосоведения. В таком смысле линейность господствует в произведениях Хиндемита, Онеггера, Мийо и многих других композиторов. Но линейность Шостаковича (в 4-й симфонии) значительно отличается от линейности, скажем, Хиндемита, именно кажущейся алогичностью голосоведения. Сплошь и рядом в голосоведении Шостаковича встречаются вещи как будто бы абсолютно нелогичные, даже “безграмотные” по традиционным профессиональным нормам – неожиданно возникающие и исчезающие октавные параллелизмы, смешение различных функций в одном голосе, непоследовательность в интонационной содержательности голосов. И при этом музыка продолжает оставаться линейной, она органически полифонична. Здесь почти нет того неизбежного акустическо-

го балласта, который иногда занимает половину нотного текста, – педаль, многоэтажных дублировок и т.д.” [131, с. 11].

В статье Т. Левоу “Отношение горизонтали и вертикали в фугах Шостаковича и Хиндемита” даны стилиевые сравнения музыки обоих композиторов [см. 73, с. 228-229], которые, будучи расположенными в таблице, выглядели бы следующим образом (табл. 1).

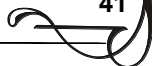
Таблица 1

## Стилиевое сравнение музыки Шостаковича и Хиндемита

Шостакович	Хиндемит
1. Процессуальность	Архитектурность
2. Индуктивная изменчивость процесса	Дедуктивное единство процесса
3. Ладовая драматургия	Ладовая полифония
4. Полифония как мелодическая линейная активность, текучесть формы	Полифония как расслоение звуковой ткани
5. Экономия и редкая (относительно) смена оркестровых тембров, их рассредоточенность на больших расстояниях, дающая почувствовать временную природу музыки	Частые кульминационные объединения тембров, политембровые комплексы, акцент на пространственной стороне звучания
6. Шире – воздействие горизонтали	Шире – воздействие вертикали

В этой статье мы прочтём, что: “(Хиндемиту в высшей степени свойственно) ... чисто немецкое чувство соразмерности всех средств выражения, отсутствие которого композитор считал “величайшим пороком в искусстве ... (Шостаковича же отличает) драматургичный, романтически психологизирующий склад мысли..., “русская рефлексия и неизбывность душевного переживания” [там же, с. 229]; “(однако общей чертой у обоих безусловно является) новая степень линейной активности” [там же, с. 230]; “В полифонических темах Шостаковича структурализм более значителен в сравнении с музыкой прошлого ... и менее существенен в сравнении с музыкой Хиндемита...” [там же, с. 233]; “У Хиндемита линейное движение в пределах темы – ладово однородно и тонально ... У Шостаковича – ладово многосоставно и тонально структурально» [там же, с. 234]; “(острая вертикаль Хиндемита) трактуется им как данность, как “второе я” основного образа – темы. (Гармония Хиндемита – это) эмансипация диссонанса, превращение его в особого рода консонанс» [там же, с. 239], “в отличие от сложной вертикали Шостаковича, обусловленной драматургическими событиями фуги” [там же, с. 240]; “Непосредственная взаимозависимость горизонтали и вертикали в условиях хиндемитовской тональности (то есть в условиях тематической неопределённости) выступает как компенсирующий и организующий фактор, подобный линейному структурализму в мелодии» [там же, с. 240]; “частым стимулом расщепления вертикали у Хиндемита является полиладовость (которая, надо признать, таит) опасность своеобразной монотонии и ладовой индифферентности” [там же, с. 242]; “тогда как для фуг Шостаковича более типичен конфликт политонального, чем полиладового свойства” [там же, с. 244]; наконец, “Если нам ... близки эмоционализм и психологическая достоверность музыки Шостаковича, порывающего со всяческими схемами. То столь же достойна внимания и отклика хиндемитовская этически значимая идея “ гармонии”, воссоздание “идеальной картины мира”, испытывающее неслышанную ранее силу сопротивления и приобретающую в ряде крупных сочинений композитора почти проповеднический характер” [там же, с. 248].





И. Мартынов в выступлении на Кёльнском симпозиуме 1985 года напоминает, что Шостакович в 20-е годы XX в. среди огромного количества прослушанной им современной музыки (в числе которой, например, были и “Царь Давид” Онеггера, и “Свадебка” Стравинского, и оперы Берга и Кшенека, фортепианный концерт Белы Бартока, музыка Дариуса Мийо, которому юный Шостакович играл свою 1-ю симфонию) был и на концертах *Хиндемита*, гастролировавшего в России с квинтетом Амара [83, с. 471-472].

Наконец, в статье М. Этингера “Гармония в полифонических циклах Хиндемита и Шостаковича” высказывается соображение о том, “нет ли” в полифонии Хиндемита “обращения к добаховской традиции, к... особенностям музыки средневековой ... музыке эпохи модальной системы. Обилие имитации в возвратном движении ... сравнимо с творческими приёмами строгого письма. Характерно ... употребление типичных для музыки той же эпохи размеров 3|2 и 4|2... Название *Ludus tonalis* призвано указать на архаику как на основную сферу творческого интереса композитора” [137, с. 454].

**Шостакович и Стравинский.** В. Задерацкий, написавший в 60-е годы книгу о полифонии Шостаковича и обратившийся затем к полифонии Стравинского, говорил на Кёльнском симпозиуме о том, что “сцепление с веком у Шостаковича и Стравинского совершенно разное” [60, с. 241]: в отличие от Шостаковича, своего младшего современника и соплеменника, “Стравинский ... будто сторонится конкретных актуальных идей и событий эпохи, однако ясно воплощает направленность целостной эволюции ... сознания” [там же, с. 239]; учёный говорит о конструктивизме Стравинского, “резонирующем” с “конструктивизмом целой эпохи» [там же], и мы понимаем, сколь музыкальный смысл заложен в этих словах. Задерацкий даёт понять, что звуковая реальность, разворачивающаяся у Шостаковича в линейном устремлении, у Стравинского дана контрапунктическими *островками*, сгустками полифонии.

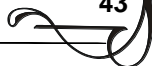
Г. Линдлар (вновь публикация великолепного Кёльнского симпозиума) в статье “Музыкальные цитаты. Диакритическое в отношении Шостаковича и Стравинского” [77, с. 355-365] в конце публикации составляет таблицу сравнения стилистических черт Стравинского и Шостаковича, которую мы приводим полностью за исключением нескольких мелких деталей (табл. 2) [там же, с. 364-365].

Таблица 2

## Сравнение стилистических черт Стравинского и Шостаковича

СТРАВИНСКИЙ	ШОСТАКОВИЧ
1	2
1. Старорусское православие	Зашифрованное православие
2. Модернистская богема, мир города	Футуристы, конструктивисты
3. Автономия музыки	Гетерономия музыки
4. Музыка, понимаемая как музыка	Музыка, понимаемая как язык
5. Ритмически-полиметрический жест	Мелодически-полиметрический жест
6. “Нанизывание”, сопоставление частей, сериальность	Имитационность, линейный контрапункт
7. Расщеплённое, почти графическое звучание	Смешанное, почти живописное звучание
8. Битональность, андрогинная	Тональная неустойчивость, альтериро-

аккордика	ванная гармония
9. Центры притяжения лады	Мажоро-минорные центры, лады
10. Форма как порядок (тектоника)	Форма как процесс (эпика)
11. Фольклор как абстракция	Фольклор как процесс
12. Концентрическое скерцо	Эксцентрическое скерцо
13. Юмор как пародия	Юмор как сатира
14. Поздний стиль – числовая символика (эпитафия)	Поздний стиль – энигматика (автобиографичность)
15. Метакоммуникативность	Социо (психо) коммуникативность
16. Наследие Чайковского: классицизм, итало-французская музыка	Наследие Бетховена: "пролетарская классика"
17. Бах - структурализм	Бетховен – конструктивизм
18. Сериализм – Берг, Веберн, Кшенек, Лурье. Травма, именуемая "Вагнер"	Музыкальная проза – Вагнер, Малер. Мечта о синтетическом произведении искусства
19. Жанры: симфония, струнный квартет (на периферии), балеты, оперы	Жанры: симфония, струнный квартет, оперы, балеты (на периферии)
20. В поздний период – духовная музыка на центральном месте	Духовная музыка (в виде жанра) отсутствует



Окончание таблицы 2

1	2
21. Опера – миф, сказка, действие	Опера – критический реализм (это спорно: как же фантазмагория гоголевских опер? – С.Н.)
22. Идолы – Глинка, Моцарт	Идолы – Мусоргский, Берг
23. Киномузыка отсутствует	Широкий спектр
24. Джаз-обработки (кул)	Джаз-подражание (свинг)
25. Стилистические цитаты	Цитаты – возгласы – призывы
26. Цитата – суть произведения	Цитата как побочный элемент
27. Цитата – самоцель	Цитата – средство
28. Отбор: от современности к Ренессансу	Отбор: от экспрессионизма до романтизма (спорно: есть отзвуки и Баха, и Генделя, и русского знаменного распева – С.Н.)

И. Мартынов в уже упоминавшейся статье пишет, что балет Шостаковича “Золотой век” своей линейностью ассоциируется “с приёмами оркестрового гротеска Стравинского” [83, с. 472, цит. В. Щербачёва], попутно напоминая о том, что “источник техники линейной полифонии – ветры с запада” [там же].

К. Нимеллер (сообщение на Кёльнском симпозиуме): “Если неоклассицизм Стравинского коренится в отчуждении и пародийной стилизации музыки прошлого как таковой, тот у Шостаковича оживление ... пассакальи в 1-м скрипичном концерте или фуги в фортепианном квинтете являются в меньшей мере отчуждённым использованием барочной стилистической модели, чем продуктивной связью с композиционной моделью, в которой баланс внутреннего выразительного напряжения создаётся именно линейным голосоведением” [95, с. 24].

### **ШОСТАКОВИЧ И РУССКИЙ АВАНГАРД НАЧАЛА XX ВЕКА.**

Этой теме посвящены страницы книги Л. Акопяна “Шостакович. Опыт феноменологии творчества”. Сравнение стиля и потенциальных возможностей Шостаковича с такими композиторами – авангардистами, как Г. Попов, А. Мосолов, весьма для нас поучительно.

**ШОСТАКОВИЧ И ШНИТКЕ.** В публикациях А. Шнитке об оркестровой полифонии – и, шире, оркестровом голосоведении Шостаковича (кроме тех наблюдений, которые там изложены), – явствуют, по крайней мере, три момента, проясняющие отношение А. Шнитке к Шостаковичу.

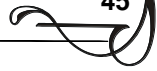
Первое – безусловный пиетет первого к последнему.

Второе – что такое отношение было продиктовано, вероятно, тем, что Шнитке чувствовал “общий обертон” своей музыки – и шостаковической.

Третье, что чувствуется в статьях А. Шнитке о Шостаковиче – это внимательность к ремесленным подробностям письма, к тому, как Шостакович “вышел из положения” из той или иной полифонической ситуации: здесь *экономил* голоса, там ловко управился с тембром... Данная тема, в силу исторически-художественных обстоятельств, не ограничивается оппозицией-диалогом только двух авторов. Тема “Шостакович и композиторы 2-й половины XX века в контексте техники авторского письма” простирается в музыковедческих работах достаточно явственно.

Т. Франтова проводит неоднократные сравнения стиля Шнитке и композиторам *старшего поколения*, к которым принадлежит Шостакович: “В музыке второй половины XX века полифония не только могла уходить

на глубинные уровни техники. Значительным явлением оказалась и полифонизация содержания, драматургии (в отечественном искусстве это ярко воплотили в своём творчестве Д. Шостакович, А. Шнитке, Г. Канчели, Р. Щедрин)» [122, с. 69]; «По своим ладовым, ритмическим, синтаксическим признакам (мелодический тематизм) обнаруживает полифонический, а не гомофонный тип устройства. Названное качество, характерное для сочинений многих авторов XX века (в том числе, и второй его половины), с наибольшей полнотой раскрылось в творчестве Д. Шостаковича, Б. Бартока, П. Хиндемита» [там же, с. 87]; «А. Шнитке в ситуации несвободы умел быть свободным человеком, ... в результате постоянного самостоятельного приобщения к сочинениям ведущих композиторов XX века, которых он страстно изучает, ... к И. Стравинскому и Д. Шостаковичу постепенно присоединяются С. Прокофьев, Г. Малер, А. Веберн, П. Хиндемит, Г. Свиридов, К. Орф, А. Шёнберг (заметим, что в основном это крупнейшие полифонисты)» [там же, с. 104 - 105]; «Общераспространённая у композиторов XX века практика – создание диалогической комплементарной полимелодической ткани, где выдержанный тон есть способ устройства противосложения, оттеняющий рельефный тематизм. Он широко представлен у многих авторов, начиная с Б. Бартока, И. Стравинского, Д. Шостаковича, и заканчивая Б. Тищенко или Р. Щедриным ... Им разнообразно пользуется и А. Шнитке, что не удивительно при тяготении музыкального мышления композитора к диалогичности» [там же, с. 126-127]; «Помимо того, выдержанный тон в его (Шнитке) сочинениях может иметь совершенно иную природу... Такой род соотношения голосов сопоставим скорее не с диалогически комплементарной фактурой (Д. Шостаковича, Р. Щедрина, Б. Тищенко или, наконец, самого А. Шнитке), а с некоторыми формами многоголосия прошлого...» [там же, с. 127]; А. Шнитке, замечает Т. Франтова, «постоянно занимают вопросы эволюции оркестрового письма, интонационный потенциал тембров, их композиционно-динамические функции... может быть, самыми яркими явились в своё время статьи А. Шнитке об оркестровой гетерофонии И. Стравинского, Д. Шостаковича, С. Прокофьева» [там же, с. 141]; «Примечательно, что среди авторов, осознавших острую актуальность проблемы фактурной функциональной изменчивости», был А. Шнитке, ещё в середине 60-х годов исследовавший этот феномен в связи с оркестровой полифонией Д. Шостаковича» [там же, с. 154]; Т. Франтова говорит о том, что «Разнообразные проявления переменности фактуры – её мобильности – свойственны сочинениям А. Скрябина, А. Берга, А. Шёнберга, И. Стравинского, Б. Бартока, Д. Шостаковича» [там же, с. 153]; «Композиторскую технику А. Шнитке отличает чрезвычайная уверенность к каноническому письму... Этот факт отражает общую тенденцию в искусстве минувшего века... Например, у общепризнанных полифонистов XX века – Д. Шостаковича, П. Хиндемита, И. Стравинского – канон встречается в ряду других, не менее регулярно используемых приёмов полифонической техники... у Д. Шостаковича (например), довольно часто обращавшегося к описываемой технике, канон во многих случаях экономно прибегает для кульминационных участков композиции. И Д. Шостакович, и П. Хиндемит, и И. Стравинский... в подходе к канону опираются на общепринятую для европейского искусства XVIII – XIX веков концепцию этой формы. Корни же канонических структур многих сочинений А. Шнитке, как и других композиторов XX столетия, несколько иные: не только барочные и классицистические формы тональной музыки, но и новые методы компози-



ции” [там же, с. 162]; “Сквозная полифонизация всех частей сонатно-симфонического цикла ... после Л. Бетховена получила продолжение в симфониях, квартетах, сонатах, концертах многих композиторов XIX – XX веков (особенно у А. Брукнера, С. Танеева, П. Хиндемита, А. Онегера, Б. Бартока, Д. Шостаковича). В условиях высокого уровня полифоничности стиля А. Шнитке, всегда тяготевшего к названным жанрам, сквозная полифонизация сонатного цикла – явление закономерное, обретающее у него свои особенности” [там же, с. 253].

Подводя некоторый итог, мы можем сказать, что в активном межтекстовом общении Шостаковича с мастерами прошлого и современниками – свидетельство необычайно высокой контактности и уровня проникновения Шостаковича-мастера в окружающие его (и заслужившие его внимание) тексты. Мы можем найти прямые свидетельства этому, например, в книге К. Мейера “Шостакович. Жизнь, творчество, время» [85]. Примечательны воспоминания автора книги, показывавшему Шостаковичу в 60-е годы свои сочинения.

– А у вас что-то ещё есть, что-нибудь ещё принесли? – спросил Шостакович, неожиданно потеплев. – Струнный квартет хорошо, струнный квартет...

Он взял в руки партитуру, и в тот же миг приветливое выражение исчезло с его лица так же внезапно, как за минуту до того появилось.

– Зачем другая нотация? – спросил он бесцеремонно. – Вот мода сейчас такая...

Я попытался ему объяснить, что подобного рода музыку невозможно записать с помощью традиционных знаков.

– Да-да, мода, – ещё раз повторил он, как бы не слыша моих слов, перелистал три странички и сразу заметил, словно перед этим уже видел партитуру:

– А тут, кажется, должно быть *до-диез*, а не *до*.

Я посмотрел в ноты. Действительно! Он в одну секунду заметил ошибку, а это означало, что он мгновенно проник в суть музыки, которой совершенно не одобрял” [там же, с. 461].

## Скрытые композиционные контрапункты, диалоги и антитезы Шостаковича



Скрытые композиционные контрапункты, диалоги и антитезы Шостаковича, которые явственно порождают контрапунктичность нарратива и осмыслены в восприятии и исследованиях

В этом небольшом разделе мы цитируем те фрагменты из работ, в которых, так или иначе, указывается на различные шостаковические *раздвоенности*, тем или иным способом либо *порождающие полифонический импульс мышления*, либо благоприятствующие художественной много-сложности видения (слышания).

Л. Акопян об опере “Нос”: “Мы берём сюжет драматургический. Он развивается вначале просто, потом он вдруг перебивается как будто

посторонними моментами, явно нелепыми... поэтому сюжет драматургически не встаёт перед лицом зрителя как чёткая сюжетная фигура, он как бы (скрывается) за спиной действия. На смену ему приходит сюжет сценический, стихийно возникающий из всех элементов нашего спектра ... на лицо **контрапункт сюжетов** включая сюда и третий – исследование” [2, с. 85,89]; о 2-й симфонии: « парадоксально то, что в разработке “здоровых инстинктов” применён **эзотерический музыкальный язык**” [там же, с. 65]; об опере “Нос”: “Гокет дворников: **синтагматическое упорядочение и парадигматический хаос**” [там же, с. 83].

В. Задерацкий о цикле ор. 87: “Особая форма – **“диалогические”** прелюдии: *G-dur, Es-dur, d-moll, c-moll, E-dur*” [58, с. 170]; “Грамматические, семантические и **интрастилевые знаки** (в музыке Шостаковича)” [59, с. 237-238].

А. Шнитке о 4-й симфонии: “**Конфликтная полифония**» [131, с. 18].

Я. Зак: “Линия **скрытого лада**” (в мелодике симфоний Шостаковича) [см. 61, с. 20].

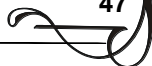
Е. Назайкинский в сообщении на Кёльнском симпозиуме говорил об **антитезе шума и тишины** в музыке Шостаковича: “музыка живёт по соседству с шумом и тишиной, но сама она есть ни то, ни другое. С шумом она во вражде, с тишиной – в благосклонной нежности. XX век ... пытается превратить музыку в шум и тем самым противопоставить её тишине ... Шум как веселье и радость жизни, тишина как покой и счастье отражаются в чёрном зеркале антитез в виде шума...войн, дисгармонии, и тишины угасания, смерти, небытия” [92, с. 451]; “**Двоевластие фактуры и композиции** ... Образы сумятицы, растерянности [порождают] линейные приёмы, ... (появляются) Р средства, внешне напоминающие кластеры, двенадцатитоны, полиритмия, превышающая порог слуховой различимости” [там же, с. 440].

Созвучные мысли исследователь высказывает и позднее: “**Амбивалентность громкости как выразительного свойства звуков**. Громкость принадлежит двум мирам: миру жизненного опыта и миру музыки” [91, с. 107];

К. Мейер говорит о том, что в музыке Шостаковича явственно ощущаем “композиционный и лексический план формы” [84, с. 142].

Н. Найко: “ Музыкальная интонация Д. Шостаковича отличается многослойностью: она во многих случаях фиксирует и первичную биологическую реакцию, и социальную принадлежность героя, вбирает в себя несколько исторических и стиливых уровней, отражает современную звуковую среду, выражает авторскую позицию. Суперинтонационный слой (по терминологии Е. Назайкинского) обуславливает знаковую функцию не только жанровых и стиливых моделей, но и гармонии, фактуры, тембра, синтаксиса, композиции” [93, с. 11].

Т. Левая в статье “Шостакович и Бахтин: ещё раз о диалоге” говорит, что обоим мастерам свойственны такие черты, как “**полифонизм, карнавальность**”, причиной чему во многом “общность путей, на которых формировалась и вопреки обстоятельствам утверждала себя культурная классика советского периода” [74, с. 301]; во многом аналогичен шостаковическому устройству художественного мира, считает исследователь, “**карнавализированный диалог** Бахтина, с его релятивизмом, дионисийской свободой и низвержением всех канонов – и **полифони-**



**ческий диалог, основанный на иерархии внутренних смыслов**” [там же, с. 304].

Л. Ротбаум в режиссёрских наблюдениях над оперой “Леди Макбет ...” ставит ряд весьма примечательных и пронизательных вопросов; например: “Как в образном строе постановки отразить стилистическую и жанровую **двойственность музыкального языка**, который в одних случаях требует своего эквивалента в виде пластической деформации, а в других – сопротивляется ей?” [106, с. 343-344]; “драматургия света ... то обостряя контуры предметов и людей, то сводя их силуэты лишь к теням... (в чём видится) ассоциация с так называемой чёрной живописью Гойи – имею в виду фрески, которые он ... писал на стенах своих комнат ночью, в полутьме, разрезаемой лишь колеблющимися огоньками свечи, прикрепленной к шляпе художника” [там же, с. 345].

Э. Фишер об опере “Леди Макбет: “(в 4-й картине оперы Борис Тимофеевич освобожденный от всяческого **“неадекватного” музыкального сопровождения** ... теперь может, наконец – как это сигнализируют аккорды меди – начать публично оскорблять свою невестку” [121, с. 589].

В продолжение темы о структуре, соединяющей различные фрагменты композиции, следует сказать о том, что музыке Шостаковича – и, шире, его мироощущению, – свойственен особый тип вариационности, который тоже проявляется как своего рода структура. Назовём этот тип

**МОТИВНАЯ РИТОРИКА И ЦИТАТЫ** как композиционные связки различных пластов реальности.

К. Мейер: “Все сочинения – ...каталог типичных для Шостаковича **риторических фигур**, притом, временами до такой степени, что кажется подчас, будто бы в сочинении ничего. Кроме этого, не происходит” [84, с. 138-139]; на этих же страницах мы найдём любопытный каталог риторических ритмических фигур с весьма логическими объяснениями (приводим их здесь):

1) восьмая – две шестнадцатые: мелодический мотив, который вносит неопределённость в музыкальное развитие (держит его во взвешенном состоянии), повторяя маленький фрагмент или прерывая поток музыкальной мысли;

2) мелодический мотив (обычно включаемый в тему), который, благодаря последовательности обыгрывания, характеризуется постепенным увеличением интервалов между низшим и высшим тоном;

3) ритмический мотив с женским окончанием (два последних звука – часто одинаковой высоты)... – например, ор. 144, 2-я часть;

4) половинная – четверть – четверть – половинная (симметричная ритмическая фигура фольклорного происхождения).

На стр. 141 этой статьи К. Мейера мы читаем даже и о том, что “в 11-й симфонии – цитаты из оперетты Свиридова”.

О “важности реминисценций у Шостаковича” пишет М. Сабина [108, с. 371].

**Метаморфозы, импровизиционность** как основа **многомерности мира**. Примечательны слова А. Шнитке о том, что “полифоническая ткань музыки Шостаковича так же изменчива и, следовательно, жива” [133, с. 26].

Метаморфозы в прямом их смысле, то есть изменение формы с сохранением некоего изначального живого зерна, прослеживаются на различных уровнях музыкального языка Шостаковича: от изменения

отдельной звуковой темы до «дрейфующей» через средства выразительности информации.

Обратимся к не слишком многочисленным, но весьма интересным цитатам.

В. Задерацкий так пишет о фуге *a-moll* ор. 87: “не лишённая сарказма, острой шутки, ощущения постоянной изменчивости, (фуга) возвращает нас к образам раннего Шостаковича” [58, с. 231].

М. Смирнов говорит о **психологических** модуляциях в музыке Шостаковича: “Сломы эмоционального течения: ровный ток чувства, (затем) внезапное обострение ... крупных драматических осложнений. В этот момент разрушается симметрия. Порядок (музыкальных) действий нередко таков: мелодия начинается “нормально”, затем вычленяется какой-либо один её оборот и многократно повторяется с резким тональным и интонационным сдвигом. Возникает иллюзия алогизма. Другое направление внутренних метаморфоз – нагнетание неотвязных состояний или нагнетание злых сил...длительная целеустремлённость, возрастание до предела иступления” [114, с. 197].

А. Шнитке о 4-й симфонии: “Каждый полифонический эпизод имеет конкретно неповторимое решение, обусловленное не столько отвлечённой архитектурной идеей, сколько точным тембровым замыслом и индивидуальными особенностями инструментов (при экономном переклещении их с одной функции применительно к многоголосной фактуре) на другую” [133, с. 26].

В. Задерацкий: “(у Шостаковича) продолжает действовать философская альтернатива свободно развивающейся эмоции прелюдии и конструктивной тезисности фуги, но действует она более симфонично. ... Степень импровизационности в прелюдиях (по сравнению не только с Бахом, но и с Листом, Франком и др.) явно уменьшается, усиливается конструктивное начало” [58, с. 216].

**«ТАПЁРСТВО».** Разговор об импровизационности сподвигает нас на осмысление структур музыки Шостаковича. Связывающих «меж»реальности – звуковую, внезвуковую ... Назовём это структуропорождающее свойство – «тапёрством», невольной иллюстративностью, комментированием событий «неожиданно для себя».

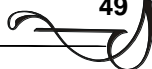
Э. Денисов, записывая в своём дневнике впечатления от музыки позднего Шостаковича, саркастически замечает, что “Эта бесконечная одноголосная музыка Шостаковича была для него лишь приёмом скорописи” [41, с. 89].

О. Комок называет Шостаковича “опытным киношным тапёром” [67, с. 184].

Д. Гойовы напоминает, что в юности Шостакович был близок к театрам Таирова, Вахтангова, Мейерхольда, зарабатывал на жизнь тапёром в немом кино, аккомпанировал танцовщице М. Пони в кружке “Друзья камерной музыки”, во время сочинения оперы “Нос” был практикантом “ТИМа” (музыкант на сцене) [39, с. 553].

Е. Долинская: “Во второй части и в третьей имеется тема, очень похожая на одесскую песню “Купите бублики”. Никак не сумею объяснить, чем это вызвано. Но очень похоже” (цит. из полного иронии письма Шостаковича И. Гликману по поводу 2-го виолончельного концерта) [50, с. 31]; здесь же исследователь замечает, что этот “мотив был любим Шостаковичем”; (цитата из пояснения Шостаковича по поводу сюжета его 15-й симфонии) ... В моей 15-й нет определённой программы. Есть такие, может быть, не очень точные образы: я сам сказал, что пер-





вая часть – это вроде как бы происходит в игрушечном магазине. Но считать, что это очень точное определение, хотя я это сам сказал, может быть и не стоит» [там же, с. 33]; «Направлять восприятие слушателя по нужному композитору руслу призван коллаж, который выполняет прежде всего ассоциативные функции» там же]; (о цитатах из Россини, Вагнера, Глинки, Бетховена в 15-й симфонии) «Я сам не знаю, зачем эти цитаты, но я не мог не сделать эти цитаты... Мне показалось, что это необходимо было... Многое в вопросах творчества является необъяснимым, в том числе, почему я взял эти отрывки в 15-ю симфонию» (очевидна откровенная ирония этих слов Шостаковича, насмешка над «музыкаловедческим вниманием» к его сочинениям) [см. там же, с. 33].

И. Мартынов: (цитирование мысли Шостаковича относительно коллажа в 15-й симфонии) «Меня спрашивают ...: почему ты так сделал? Вот не знаю, мне показалось, что это необходимо было» [83, с. 475-476].

Впрочем, часто такого рода цитирование, как бы сам Шостакович ни отрицал его смысла, часто рождает у слушателей необыкновенно конкретные ассоциации. Т. Левая пишет, что «Апокалиптические «Бублики» в финале 2-го виолончельного концерта, явно наследующие традициям «Трепака» Мусоргского, воспринимаются как трагический апофеоз самоутраты личности» [75, с. 304].

Важным становится для нас разговор о тех идеях мастера, которые, не являясь собственно звуковыми, принадлежащими к музыкально материализованному, также становятся для его нарратива структурообразующими.

**ВНЕЗВУКОВЫЕ ВНУТРЕННИЕ SOGGETTI.** «Семантика тишины (в музыке Шостаковича): нечто, чреватое взрывом опасности, – или состояние безмятежного покоя» [91, с. 105].

Л. Акопян о двух периодизациях творческой жизни Шостаковича [2, с. 25]:

Периодизация Э. Уилсон (монография 1994 года издания):

- 1) до 1924 года;
- 2) 1925–1935 гг. – достигший признания;
- 3) 1936–1940 гг. – критика в ответ на критику;
- 4) 1941–1945 гг. – годы войны;
- 5) 1946–1952 гг. – последние годы сталинщины;
- 6) 1953–1961 гг. – оттепель;
- 7) 1962–1968 гг. – духовное возрождение;
- 8) 1969–1975 гг. – последние годы.

**ВНУТРЕННЯЯ ПРОГРАММНОСТЬ: СОЗДАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛОГИЧЕСКОЙ КАНВЫ ПУТЁМ ПОДРАЖАНИЯ РЕАЛЬНОСТИ.**

Шостакович создаёт звуковой мир, подражающий реальному, до изумляющих душу магических соответствий. До поры, до времени события созданного мира напоминают мир действительный, но с определённой точки начинают менять отношения с последним. Ясность видения увеличивается, время восприятия растягивается; начинает «наводиться резкость» в чём активно участвуют именно полифонические эпизоды, и созданный мир уже разительно отличается от действительного *истинностью положения вещей*. В этом шостаковическое мистическое видение реальности.

Р. Ширинян в устной беседе с автором работы говорила об «уходе от действительности» в 3-й части 5-й симфонии. Если у воспринимающего эти слова и *эту музыку* элементарно хватает *совести*, то нет ни-

чего легче понять: это был не **уход-бегство**, а **уход-спасение**. Что же касается финала этой симфонии, пишет Р. Ширинян в своей рукописи (позднее и в книге, посвящённой симфониям Шостаковича), то этот финал психологически являет собой ни что иное как **приручение враждебной реальности**.

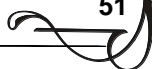
Л. Акопян: «Музыка Шостаковича программна “безднами”, а не “диссой” [2, с. 17] (цит. В.Розанова). Таланты наши как-то связаны с пороками, а добродетели – с бесцветностью».

Л.-В. Хессе в статье “Шостакович и Малер» цитирует письмо Малеру Макс Маршальку о “внутренней программности» симфонии Бетховена [125, с. 341], а также вспоминает об “эзотерической программе”, по выражению Константина Флороса [там же, с. 342].

А. Булычёва из рецензии на книгу Л. Акопяна о Шостаковиче: “Корректное, доказательное истолкование музыкального смысла – занятие слишком трудное и рискованное, чтобы на него часто покушались с серьёзными результатами. То, о чём пишет Акопян, часто вычитывали у Шостаковича исполнители, не формулируя этого словесно и не фиксируя на бумаге” («Опыт глубокого погружения») [см. 22, с. 199].

М. Смирнов пишет (приводим обширный фрагмент текста): “Необычность проявления воли очень многое решает в сущности героизма, мужественности... лирическое начало входит в самую суть драматизма, окрашивая его в самые необычные тона... Человек сам не чувствует себя героем... Назначение (воли) – высвободить в страждущей душе добрые сферы, раскрепощать лирические и вольные порывы ... переходы (к лирике) в разгар душевных битв ... на кульминации... выход ищется в лирической страстности, (и неотделимой нотой этой страстности становится) ощущение её как тоски, и, наоборот, тоски как проявления стремления к борьбе. Борьба между желанием совершить нечто ошеломляющее и (одновременно) рассредоточением “силы” в серьёзное, задушевно простое... Органическим признаком русской культуры ощущается нами... Появление в мире Шостаковича, сложном, трудном, издёрганном, язвительном, порой чуть ли не хулигански-развесёлого голоса простой русской песни... (нерв музыкальной драматургии Шостаковича) – психология сдвига... Много и таких состояний, когда щемящее обострение делается ещё более острым и нежным – до боли, а с другой стороны уходит куда-то вглубь, от избытка горя становясь приглушённым, опустошённым” [114, с. 198]; “(Естественным для Шостаковича стало и) проявление склонности к углублённому самоанализу, саморазоблачению, к исповедям, даже покаянию. Радость в музыке Шостаковича – неистовая, исступлённая, скрывающаяся надлом, боль. ... человек разуверился в своём счастье, однако желания чего-то яркого его так и распирают, и тогда начинается злое, надсадное веселье. ... (музыка Шостаковича высказывает боль русской души своим) ощущением полноты жизни, своих громадных сил и незнанием точки их приложения” [там же, с. 200].

М. Друскин в ранее упоминавшейся статье “Немецкая традиция в симфониях Шостаковича”, цитируя слова А. Шиндлера об “этической идее” музыки как, собственно, о её скрытой программности, замечает, что, например, в отличие от Малера, в симфониях которого импульс скрытой программности исходит от литературных ассоциаций, у Шостаковича этот импульс Идолы – от “реальных жизненных коллизий” [53, с. 283].



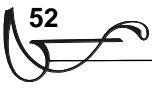
Е. Назайкинский: “Усилению протоинтонационного слоя (музыки Шостаковича) способствуют некоторые типы запечатлеваемых музыкой состояний... (психологическим объяснением того, как Шостаковичу удаётся “поймать” в музыкальную ловушку образы зла, является отыгрывание композитором некоторых неприглядных черт человеческой психики). Это низкие эмоции глумления, притягательность жутких кровавых зрелищ ... часто аффектом музыкального фрагмента становится страх. В музыке воплощены фобии, зачастую – полифобии. У Шостаковича страх – тревога за близких, за их жизнь и идеалы, типично человеческое соединение страха и заботы. Или чувство гнева – обнажение биологического, возникающее под влиянием высоко человеческих эмоций и стимулов. Искусство Шостаковича – мерцание индикатора многих опасностей, подстерегающих человечество” [92, с. 446-447].

Н. Герасимова-Персидская: «Преодоление, становление как существенные характеристики мышления (Шостаковича)» [36, с. 266].

**ВНУТРЕННЯЯ БИОГРАФИЯ КАК CANTUS FIRMUS.** Известны трагические и очень точные слова А. Шнитке об общении русских композиторов XX века с реальностью: “Прокофьев ... пытался преодолеть это (апокалиптический перелом в истории XX века) с холодным спокойствием спортсмена... Точнее, не хотел видеть и слышать. Такая позиция в определённой степени сблизила его с великим современником и соперником Игорем Стравинским – в отличие от чуть старшего по возрасту друга, Н. Мясковского, ощущавшего неукротимое наступление ада наивно, но отчётливо. Гораздо сильнее чувствовал всё это Дмитрий Шостакович, с почти сейсмографической точностью зафиксировав чернейшую из всех прежних непогод в истории человечества” [132, с. 191].

М. Смирнов: “Сюжет многих произведений Шостаковича – вовлечение в атмосферу долговременных, мучительных поисков, попытки преодолеть страдание напором энергии, освобождающееся, как кажется, от всяких ограничений. Сдавленность души и буйное стремление к пресечению любого гнёта. Таковы антитезы, выражающие дух сопротивления, способность к необыкновенно трудной, долгой борьбе” [114, с. 197].

Так выглядит в общих чертах Теория Полифонии Шостаковича Сегодня. Она представляется нам достаточно подробной, содержащей множество необходимых обобщений – и одновременно предполагающей дополнения и уточнения. Мы переходим к тем чертам полифонии Шостаковича, которые, так же будучи упомянуты в литературе и очень интересно сформулированы и освещены, всё же не вышли на уровень теории и остались наблюдениями, будучи «достойными большего».



## ДОПОЛНЕНИЯ К ТЕОРИИ ПОЛИФОНИИ ШОСТАКОВИЧА

Что же такое в нашем понимании «полифонический мир» Дмитрия Шостаковича?

*«Интонационный, мелодический слой для него ценен, прежде всего, как материал тематической работы, обладающий определённым семантическим потенциалом» (Е. Назайкинский) [92, с. 448-449].*

Мы подходим к непосредственной попытке осознать, что такое есть поэтика полифонии Шостаковича, в чём заложено необычное влияние технического приёма на композицию, драматургию, весь смысл того или иного произведения. Обратимся к некоей воображаемой парадигме шостаковического симфонического повествования и словесно нарисует её, пользуясь понятиями *подражание*, *проникновение*, *прозрение*.

### Подражание, проникновение и прозрение

*Подражание, проникновение и прозрение* составляют логическую цепочку в познании Шостаковичем горьких истин сущего мира. Полифонии в этой цепочке отводится совершенно определённая драматургическая роль. *Проникающая* полифония Шостаковича – звуковое воплощение того напряжения мысли, которого потребовало от него его время, его реальность. Собственно, это симфонизированная полифония, проникающая в симфонию как таковую и сообщившая симфонии дополнительное измерение.

Позволим себе в целях объяснения этих понятий дать обширную цитату из текста собственной публикации, ранее уже цитированной нами в начале введения:

«Уникальность и, если угодно, *магия* музыки Шостаковича – в создании повествований, реализующих действие «трёх великих П» (да простит нас читатель за схематизм): *подражание* – *проникновение* – *прозрение*. Эти три П – своего рода активные (сверхактивные!) *действия-воздействия на пласт музыкальной памяти слушателя*. В этом не было ничего *нарочитого* со стороны Шостаковича. Таков был у него от природы дар внушения через звуки. Благодаря этому свойству для слушателя во время звучания музыки Шостаковича активизируется, в связи с жанрово-стилевыми ассоциациями, воображаемая *реальность*. Шостакович в определённом смысле слова ухитряется сделать реаль-

ность... одним из пластов в контрапункте собственной музыки. Отсюда и речевые, *невербально-словесные* качества музыки Шостаковича. Иллюзия того, что музыка «разговаривает без слов» Максим Шостакович говорит о том, что во время дирижирования 4-й симфонией он словно бы слышит голос отца. Иллюзия *хроникальности событий* приблизительно того же происхождения. Хотим заметить, что всякого рода обсуждения темы «Шостакович и политика», крайне непродуктивные и изрядно уже наскучившие – это свидетельство некоторого непонимания того, чем является *пласт реальности* в музыке Шостаковича: не вынужденные обстоятельство, а полифонический голос.

Каждое из П – подражание (реальности), проникновение (в суть реальности) и прозрение (реальности) имеет множество конкретных воплощений – контрапунктического или линейного генезиса – в звуковых конструкциях разного «калибра»: от аккорда до построения.

Таких построений у Шостаковича множество. Скажем предварительно о некоторых, распределив их схематически по трём П.

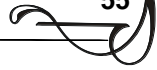
**Подражание.** Сюда относятся приёмы *полифонической театрализации*, то есть обыгрывания полифонического приёма в некоем театрально-рефлексивном ключе. Это, например: *прерванные фуги, или неначавшиеся фуги*, когда в одном голосе *имитируется* начало фуги, но, в противовес ожиданиям, продолжения не происходит. Ожиданиями мы называем ту лёгкую ассоциативную провокационность, с которой Шостакович вводит слушателя в «мысли о будущей фуге», которой на самом деле-то вовсе и не будет. Таких прерванных фуг у Шостаковича огромное количество; это устойчивая авторская формула. Самый хрестоматийный пример этого – начало 2-й части 5-й симфонии, где приём дан нарочито огрублённо. Аффект приёма прерванной фуги – рефлексия, нерешительность, и одновременно-лёгкая «бесцеремонность»;

*Полифонический эллипсис:* более сложный приём, чем прерванная фуга, но тоже построенный на «ожидании продолжения» с провокативно созданными для этого условиями. В случае *такого эллипсиса* слуху «подстроено» ожидание респосты в имитации, вместо чего резко вступает совершенно иная тема, часто – тема-крик. Известнейший пример – начало 3-й части 8-й симфонии.

*Бахизмы*, секвенционные построения, как правило, в линейном схождении в одном голосе, как правило, они пародийного характера. Пример – начало 4-й симфонии. Полифоничность этого приёма в создании *воображаемого* – собственно, незвучащего – голоса. Перед нами протекает некий *канон* из реально звучащих бахических секвенций – также пародийного характера – и *образец музыки Баха* – в нашей собственной памяти.

Если драматургический смысл *подражательных парополифонических приёмов* – пародия-рефлексия, то смысл *проникновения* – медитация, всплывание *мысли de profundo*.

Сюда относятся: все фуги и фугато как таковые, а также *темы в линейном схождении*. При схождении тем в единую голосовую линию сам голос становится скрыто полифоническим, необыкновенно *мыслово напряжённым*. Этот авторский приём так же наблюдается в огромном количестве. Пример, который у всех на слуху – фуга *h-moll* op. 87. В начальном изложении собственно тема даётся как бы с припасённым «в линию» «парапротивосложением» его можно просчитать и как вторую тему, что впоследствии и реализуется. Смысл *проникновения*, в противоположность *подражанию*, – углубление в суть вещей, познание.



И, наконец, важнейшая параполифоническая конструкция **прозре-ния** – это **Ш.-аккордика**. То явление, о котором Холопов говорил как о «... его аккордах», то есть безошибочно определяющих авторство Шостаковича. Эти аккорды имеют *поливременную природу* и находятся, как правило, на сильном или относительно сильном времени такта – чтобы обозначить Время как таковое, ибо Ш.-аккордика – это игра со временем. Это означает, что один из звуков аккорда, резко диссонирующее неприготовленное задержание, существует как бы в двух временных точках: что называется «что было» и «что будет». Остальной же «аккорд» – за минусом этого неаккордового тона – как бы фиксирует свою временную точку. Генезис Ш.-аккордики – безусловно, кадансовый аккорд, но преображённый так, что он раскрывается в сторону *контрапункта*. Читатель без труда вспомнит примеры Ш.-аккордики. Кода финала 4-й – яркий пример скопления таких аккордов. Сущность *прозре-ния*, разумеется – катарсическая...

Описанные авторские приёмы в схеме выглядят несколько «скромно». В музыке же они производят серьёзнейший эффект, составляют, что называется, авторский словарь. И здесь нужно вспомнить ещё об одном авторском можно сказать, суперприёме, а может быть даже более чем приёме; об отношении к регулярной акцентности в метроритмике, породившей у него – тему. Тема эта (суперприём) – *высотно воплощённый метроритм*, отбивание «такта» высотностями. Яркий пример – начало 1-й части 4-й симфонии. Параполифоничность такой *высотной метрики* заключается в том, что метр в ней *легко враждебен мелодии*. С годами *высотно воплощённый метр* как приём постепенно *начинает применяться в победе над мелодикой*. Поздний стиль Шостаковича – это *победа такой метрики над мелодикой*. Собственно, *высотная метрика Шостаковича* – это *невербальное слово о смерти...*» [89].

То небольшое количество словесных исследовательских цитат, которые найдем нами у других авторов в подтверждение нашим догадкам, мы и представляем вниманию читателя.

**Проникновение.** К. Южак: «Фуга Баха [рождается] от потребности к действию, у Шостаковича – от действия к его осмыслению» [139, с. 215].

**Подражание, прозрение.** Е. Назайкинский: «Интонационный, мелодический слой (для Шостаковича) ценен, прежде всего, как материал тематической работы, обладающий определённым семантическим потенциалом... Раздвоение интонации между характеристическим и оценочным её полюсами... связано у Шостаковича со стремлением... приблизить музыку по ясности выражаемых идей... к театру, к литературе, где осязаемое, зримое тесно связано со словом, понятием, философской идеей» [92, с. 449].

Проявлением подражания высокого порядка становится в музыке Шостаковича тема **МАСТЕРСТВА**, скрывающая в себе также и темы **УЧЕНИЧЕСТВА** и **ПОРТРЕТИРОВАНИЯ**.

Одним из тайных переживаний Шостаковича, как ни парадоксально, было, как становится постепенно понятным из его нотных текстов, – **переживание ученичества**. Композиторы-автодидакты так же, как и все музыканты, учатся у мастеров; разница лишь в том, что они общаются с ними не лично, а через тексты, оттуда добывая и технику, и метод, и понятия о манере сочинения.

«Учеником» в особом смысле этого слова Шостакович был очень долго – до 4-й симфонии включительно. Ученичество говорило скорее о готовности быстро сменить манеру письма, нежели о неопытности и неуверенности в себе. Тайные признаки ученичества – капустничество, желание подразнить слушателя, дерзкая игра со стилями, юношеское нахальство в обращении с материалом, мальчишество даже во внешнем облике, в поведении, в слишком серьёзном порой отношении к жизненным явлениям – таковы черты юного Шостаковича. Внутренне же это – постоянный поиск той симфонической формы, в которой его перо давало бы что-то новое, свежее, ранее не сочинявшееся.

Одна из величайших трагедий в истории мировой музыки – та, что Шостакович мог, стремился и желал сочинять «в настоящем времени», а обстоятельства заставили его писать «в прошедшем».

Он всю жизнь мучительно ищет время, попадающее в точку происходящего; он оступается, преодолевая невольные свои штампы- «анахронизмы»; чувствует, что для него время дано не в прямой линии, а в схождении звуковых линий, точек и островков, разновременных по своему существованию.

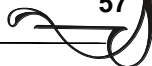
Он пытается поймать время и запечатлеть его так, чтобы техника – не опаздывала, и звуковой образ услышан был рождённому сию минуту, а не минуту назад... Он – учится этому. Он – ищет форму с постоянной изменчивостью тем. В третьей симфонии он ставит себе задачу: не повторять тем. Это его детище, самый «гадкий» из его утят, представляет собой уникальный пример линейрики «без полифонии» – он не хочет повторяться.

Что-то в воздухе, в атмосфере, тем не менее, не даёт ему отойти от повторов. Неотвязные звуковые мысли (род некоей бессловесной молитвы, быть может) преследуют его. Он «обречён на повторы». Тогда он пытается сделать так, чтобы эти повторы точно ловили время (с опережением хотя бы на секунду он идти не в силах – в слишком тяжёлое время рождён, быстрому перу не хватает сверхлёгкости). Он пишет 4-ю симфонию, где почти «не опаздывает». Время передаётся с такой скоростью, что адресат не замечает микроскопического отставания. Но это уже отставание на доли секунды.

Он готов продолжать поиск и выйти на такую скорость, где этого отставания не будет. Что отобрало у него время, породившее его, то он возьмёт силой воли.

С течением судьбы мастера течение времени в его музыке существенно изменялось. Непостижимым образом, включая реальность в ткань своих произведений в виде своего рода контрапунктического голоса, Шостакович каждый раз даёт своё столкновение происходящих событий путём некоей временной версии, связывающей то что происходит в звуках, с земными событиями. Если 4-ю симфонию представить рассказом в определённом времени, то в словесном выражении к ней лучше всего подойдёт «это происходит сейчас». С 5-й по 8-ю – «вот оно, происшедшее», причём это прошедшее время, к сожалению, пусть и неосознанно, было сдачей позиций мастера. Дневниковая звукопись квартетов словно бы фиксирует ещё один вариант времени: «это произошло и происходит». Художественное время не совсем удавшихся симфоний 2-й половины 50-х годов можно словесно определить словом «происходило». Наконец, поздний Шостакович времён 14-й и 15-й симфоний – это «вот-вот произойдёт», «уже наступает».





Сравнив полифонический стиль 4-й и 5-й симфонии в общем плане, невозможно не отличить полифонические воронки, ввинчивающиеся в реальность (таковы все фугато из любой части 4-й симфонии) – с «добропорядочной», «основательной», строительной полифонией 5-й симфонии, надстраивающейся над реальностью.

Рука об руку идёт восстановление чувства сложного времени – и восстановление уровня полифонии в музыке мастера. Путь музыки Шостаковича – это путь стиливой регенерации.

**Ученичество, ученики.** Отношение к собственно полифоническому складу многоролевого ощущения Шостаковичем себя (мастера, учителя, «недоучившегося» у Вечности Ученика, студента-проказника, вынужденного стать Учителем), представляется нам сложным артистическим «отыгрыванием» своей собственной судьбы как мастера.

Ю. Холопов: «(ранний) Шостакович находится на распутье, открывая для себя ряд творческих направлений, по которым он, однако, далее не пошёл» [128, с. 499]; «К двенадцатитоновым рядам Шостакович вернулся в позднем периоде творчества не без влияния опыта молодой генерации – Денисова, Шнитке, Губайдулиной» [там же].

Р. Галева пишет: «Известно, что Шостакович ... предложил «Скрипку Ротшильда» Флейшману, после гибели которого, сам закончил оперу в 1944 году» [33, с. 138].

Есть много интересных свидетельств и слов, по которым мы дополняем свою картину об ученичестве как элементе образе мышления Шостаковича. Слов не только восторженных [они общеизвестны], но и беспощадных:

Э. Денисов: «То, что Шостакович всю свою жизнь был занят только самим собой, проявилось в «Мемуарах», где он даже не упомянул самых любимых своих учеников» [42, с. 61]; «Шостакович не верил не в кого из своих учеников» [там же, с. 82].

Ф. Штреллер (цитирует немецких публицистов): «Мало вероятно, что он (Шостакович) может создать школу вне России. Мировая музыка пошла по иному пути, и призывом своего во многих отношениях удивительного дарования он не заставит её повернуть назад» [135, с. 535].

По нашим наблюдениям, сюжет «ученичества» проявляется в драматургии произведений Шостаковича конкретно, каждый раз ощущаясь в тех или иных сюжетных ходах звукового повествования.

**МАСТЕРСТВО ШОСТАКОВИЧА КАК CANTUS FIRMUS СУДЬБЫ.** Периоды творческой жизни Шостаковича [2, с. 19-20]:

**Периодизация Л. Акопяна:**

- 1) 20-е годы – от оперы «Нос» до 3-й симфонии;
- 2) 30-е годы до 1936; 4-я симфония;
- 3) 1937–1940 гг.: 5-я симфония – струнный квинтет;
- 4) 1941–1947 гг.: 7-я симфония – 3-й квартет;
- 5) 1948–1953 гг.: 1-й скрипичный концерт – 5-й струнный квартет;
- 6) 1953–1961 гг.: 10-я симфония – 12-я симфония;
- 7) 1962–1969 гг.: 13-я симфония – 14-я симфония;
- 8) 1970–1975 гг.

Е. Долинская: «Гениальный мастер вынужден был любой ценой спасти свой великий дар, органический стиль, важнейшей гранью которого была многосоставность» [50, с. 37].

Т. Лейе цитирует консерваторские воспоминания В. Богданова-Березовского о слухе Шостаковича: «Он слушал, схватывая всё – гори-

зонтадь, вертикаль, темы, побочные линии... сам материал и форму... свободно играл с листа пьесы сложной фактуры и многострочные партитуры с... транспонируемыми инструментами... при этом его игра как бы рождалась произвольным побуждением, память была фонографической... Его слух был объёмным, стереофоническим, дистанционным и политембровым, и внутренним, зрительным... и мысленным. В консерватории Шостаковича можно было увидеть... и в классе игры на кларнете или валторне, аккомпанирующим на рояле упражнению духовиков солистов или сидящим в ученическом оркестре за партией ли-тавр" [76].



## Шостакович и ... диалог полифонистов: межтекстовые связи техники

Важнейшей будет для нас семантическая тема.

**ШОСТАКОВИЧ И БАХ-СЕМАТИКА**, поскольку пietet к Баху проявился у Шостаковича не только как применение классического типа фуги баховского образца, но и в гротесково-карнавальном виде.

Шостакович неоднократно признавал Баха Первым среди композиторов: и словесно, и, например, путём написания ор. 87; это общеизвестно.

Как же в таком случае объяснить то, что с самых ранних произведений Шостакович пользуется барочной мотивной символикой, используемой Бахом, в противоположных баховской музыке смыслах? Опера "Нос", 4-я симфония – буквально насыщены такой баховской «наоборот» – символикой!

Смысл этого – в некоей шостаковической игре со слушательским ухом, непрерывное наделение слушателя то одной, то другой ролью.

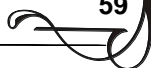
В одной из публикаций рассказан забавный случай о том, как в 20-е годы юный Шостакович сыграл свою головоломную 1-ю фортепианную сонату с эстрады, и, не встретив должного одобрения, объявил, что в целях лучшего усвоения сонаты он сыграет её публике ещё раз, что затем и совершил. Как бы мы сейчас сказали, это была своего рода музыкальная инсталляция. Чем-то подобным, только неосознанным – музыкальное "вредничанье" – и стала шостаковическая игра с баховской мотивной символикой.

В мире ранней шостаковической музыки барочные мотивы воссоздавали некоего Антибаха. В ор. 87 ведь тоже – НЕ-Бах. Шостаковичу как автору, вероятно, очень важно было дистанцироваться от своего музыкального Бога, перед которым он преклонялся.

Разумеется, всё вышеописанное являет собою ничто иное как театрализацию; и если облекать идеи этой барочной буффонады в слова, смысл действия примитивизируется и теряет лёгкость. Можно вспомнить знаменитую карнавальность Бахтина.

Одно скажем наверняка: в квазибаховской буффонаде нет желанья портретировать самого Баха. Это, безусловно, портретирование слушательской интерпретации Баха.

И, разумеется, восприятие такого слушателя по определению «не страдает» излишней утончённостью; Шостакович, дразнясь, обыгрывает ситуацию, когда зрительский зал настолько глупее персонажей, дейст-



вующих на воображаемой сцене, что последние как ни стремятся хоть в малейшей степени быть достойными глупости своих адресатов, не в силах угнаться за столь быстроходным кораблём дураков. Впрочем, с течением времени становится понятным, что кораблю этому уготована участь “Титаника” – восприятие слушателя в портретировании его Шостаковича всё более и более виктимизируется, и теперь пассажиры сего корабля не столько не ведающие, сколько гибнущие в неведении.

Таким образом, обратив внимание слушателя на то, что Бах для Шостаковича существует как минимум в четырёх ролях:

1) настоящий БАХ, реально существовавший, величайший мастер, предмет поклонения;

2) АНТИБАХ мотивной символики неведения, инструмент насмешки и дразнения публики, нарочито не порождающий того многоголосия, которого от него “ждут”;

3) «БАХ» опуса 87: полифонические композиции, по своей искусности по крайней мере достойно поддерживающие диалог с полифонией Баха (о “соизмеримости” говорить не хотелось бы именно из-за настойчивой «БАХОВОСТИ» этого цикла, которую на уровне поэтики полифонии и конечных целей композиции мы ощущаем необычайно остро), но по сути порождающие не полифонический лабиринт, как у Баха, а полифонический кристалл, где время спрессовано в пространство, тогда как у Баха пространство преобразуется во время;

4) НЕ БАХ 8-го квартета, где Шостакович на одну чашу весов бросает технику, на другую – страдание, и последнее перевешивает технику.

Отдельною строкой могла бы пойти рубрика «**Шостакович – Берлиоз**» с параллелями, дающими представление о полифонии-подвижничестве, полифонии-выборе, полифонии-прозрении; словом, обо всём том, что породило романтически-обострённый смысл полифонии как великой «полемической» техники христианской культуры.

Наконец, несколько неожиданно прозвучит и «**Шостакович – Скрябин**». С одной стороны, Шостакович, по свидетельству современников, никогда не считал Скрябина «своим» автором. Впрочем, юный Шостакович, будучи, подобно многим современникам начала XX века, под обаянием звуков музыки великого музыканта-мистика, в первых двух своих симфониях и в ранней фортепианной музыке временами вторит скрябинским гармониям, отзвукам романтики и ницшеанства европейской культуры. Но с течением времени, обретя собственный язык, по своему аффекту значительно отличающийся от скрябинского, уходит от скрябинских аллюзий.



## Поливременные структуры

Сгущение и разрежение временных пластов музыкальных уровней находит воплощение не только в общем магическом строе музыки Шостаковича, но и в выборе в тот или иной период времени тех или иных полифонических средств выразительности, начиная с конкретного приёма и заканчивая полифонической драматургией крупного плана.

Нельзя сказать, чтобы тема поливременных структур была осознана исследователями именно применительно к полифонии Шостако-

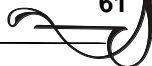
вича как таковой. Однако с нашей точки зрения вопрос соответствия ощущения Шостаковичем сложного текущего времени и его же полифонической техники представляется важным вопросом.

Мысли по поводу **поливременности** музыки мастера, разбросанные по страницам публикаций, при внимательном отношении к ним могут стать отдельной страницей теории полифонии Шостаковича.

Говоря о феномене пространства, движения, времени у Шостаковича, Е. Назайкинский формулирует поразительно точно то, что “носит-ся в звуковом воздухе” музыки мастера: «Время здесь – условие обнаружения звуковых образов, а движение – лишь отображение движения. Вторичные фактурные, интонационные, тематические фигуры воспроизводятся как отстранённые, застывшие в себе. Время обтекает, не вторгаясь внутрь. Кристаллы бывшего движения чередуются, вовлекаясь в поток нового времени. Это нередко не столько время-процесс, но и время стояния, углубления, развёртывания» [92, с. 449]; «в триаде “созерцание – переживание – размышление» акцентируются её крайние члены. Это не столько “время-река”, сколько “время-водоём” – море страданий и забот... а то и “мещанское болото”, волнуемое мнимыми бурями. Или это “время-созерцание” природы, счастливых картин памяти, “время-нагнетание” экспрессии статичных эмоций, пусть внутренне взрывчатых, экспрессивных, но доведённых до предела и не могущих развиваться далее. Движение часто выступает не как переживаемое изнутри, а как внешнее, картинное – маршеобразная поступь, приближение и удаление злых сил» [там же, с. 450]. В. Назайкинский говорит и о неоднократной буквальной, вещественно воплощённой фиксации времени при помощи намёка на часы в симфониях Шостаковича: «Колокола в начале 4-й симфонии (склянки), 11-й (ход истории), 13-й симфонии (башенные часы), 14-й (колокола и часы)» [там же, с. 443]; при этом исследователь прибавляет, что “именно ночью часам не мешает шум”, и ни чем тогда не скрыта “символика неотвратимо текущего времени, особенно остро ощущаемого в ситуациях, связанных с ожиданием ужасных событий, с роковой предопределённостью” [там же, с. 443-444].

Н. Герасимова-Персидская говорит об особой экспрессии, которой насыщена шостаковическая полифоническая техника, заостряя внимание на неравномерности течения времени на различных, так сказать, уровнях фактуры музыки мастера. Исследователь говорит о значении “горизонтальной проекции, выраженной в силе мелоса. У Шостаковича он по сути – полифоничен, ибо не только уходит в протяжение мелодической перспективы, но ... стимулирует возникновение пучков линий, поддерживающих друг друга и комплементарно взаимодействующих. Важно то, что присутствует не дискретность прибавления, не попеременное включение голосов (т.е. как бы рассредоточенная однолинейность), а их постоянная напряжённая жизнь, то замедляющаяся и накапливающая энергию в протянутых звуках, то воскресающая и объявляющая себя в прямом мелодическом прорастании, в сплетении мелодических побегов” [36, с. 264].

Необычайно тонкие наблюдения по поводу сложного течения времени у Шостаковича мы находим в сообщении М. Друскина. Учёный прослеживает явление, интересующее нас, в контексте связей Шостаковича с немецкой традицией сочинения симфонии. В шостаковических *Moderato satzen* Друскин прослеживает родословную от шубертовской “Неоконченной симфонии”: «осуществляется попытка “лирической формы” (Дальхауз). ... (уже в первой части 9-й симфонии Бетховена можно вести) разграничение между отсчётом времени и обозначением темпа.



... При обозначении *Allegro* длительности укрупнены, возникает иной отсчёт времени, а потому общий характер движения воспринимается как замедленный» [53, с. 284]. Далее М. Друскин говорит ещё об одном источнике сложного времени у венских классиков, чью симфоническую манеру во многом наследует Шостакович: «...для музыки венской классической модели характерна расчленённость, периодичность, повторность, уравновешенность в соотношении фраз и периодов. Это дало основание Вагнеру и вне зависимости от него, с иных позиций, Стравинскому, утверждать, что симфония родилась из танца. Усиление роли вышеозначенной медитативности разрушает равновесие периодичности» [там же, с. 285]. Учёный размышляет о симфоническом проявлении сложного времени.

Добавим, что в самой одновременности медитации и танцевальности симфонических *moderato* проступает своего рода праконтрапунктическая структура, неизбежно порождающая сложное время в музыке. И у Шостаковича эта структура столь ярко проявляется, что становится сверхсюжетом его произведений и порождает его собственно полифонические конструкции.

Поэтому вызывает интерес любое упоминание в работах об этом свойстве, будь оно высказано в явном виде или прозвучало вскользь. Н. Найко в статье «Притчевость как характерная черта художественного мышления Д. Шостаковича» замечает, что «время-пространство рассказчика и собственно повествования разграничивается композиционными и интонационными средствами» [93, с. 11]. М. Смирнов говорит о пространственно-временной протяжённости пронзительных эмоциональных состояний его музыки так: «Близки этим (состояниям душевной болевой протрации) и моменты оцепенения. Предельное иступление приводит к своей противоположности; “звучит” напряжённая, тревожная тишина – тишина ожидания чего-то великого» [114, с. 198-199].

Очень важные строки о времени в шостаковической музыке мы прочтём на страницах работ В. Задерацкого. На Кельнском симпозиуме учёный, говоря о принадлежности Шостаковича к европейской художественной традиции, высказывает несколько мыслей по поводу протекания шостаковического времени. Он цитирует и Б. Кузнецова, исследователя эпохи Ренессанса, говорившего о времени Возрождения: “отличие позже от раньше, вошедшее в теперь, ставшее внутренним определением теперь” [60, с. 239]. Говоря о предметно-звуковом воплощении времени у Шостаковича, учёный поясняет, что “его (Шостаковича) интонации отличаются поразительной семантической рельефностью и конкретностью, всегда порождают мощное ассоциативное поле и всегда апеллируют к слушательскому, условно говоря, “интонационно-словарному” опыту. Художественное время его музыкальной формы ... предметно-событийно ... Интонации ... стремятся к стягиванию ассоциативного круга» [там же, с. 241-242]. Добавим, что и в этом, несомненно, можно прочувствовать сложное время, поскольку течение музыкального времени в произведении и время возникновения слушательских ассоциаций, о которых говорит В. Задерацкий – это, собственно говоря, два несовпадающих времени.

Ранее, в своей книге о полифонии в инструментальной музыке Шостаковича, и, в частности, о цикле прелюдий и фуг ор. 87, В. Задерацкий неоднократно обращается к теме времени: «В тех ... случаях, когда внезапно возникший гармонический эпизод призван остановить

предшествующее полифоническое движение, композитор стремится к максимальной функциональной ясности... Для таких эпизодов характерна функциональная устойчивость, отсутствие активного гармонического движения, любование консонантными созвучиями» [58, с. 179]; «Особого внимания заслуживают те моменты, когда композитор вводит в прелюдии интонации, которые на какое-то мгновение приостанавливают отстоявшееся в целой форме движение ... в большинстве случаев – это как бы застывшие гармонические консонансы, приостанавливающие полифонический бег с тем, чтобы впоследствии раствориться в нём ... Помещаются они обычно перед репризой, а чаще перед кодой прелюдии. Исполнитель ... должен “полюбоваться” красочностью “повисших” консонансов, даже можно допустить небольшое темповое отклонение» [там же, с. 253]; необычайно точно сказано, например, о связи временных показателей, полифонической техники и темпа исполнения фуги *Des-dur*: «Моменты пластовой полифонии встречаются в ребемоль мажорной фуге ... Здесь басовый голос интонирует тему, в то время как верхний аккордовый пласт излагает её ритмически увеличенный вариант. Возникает довольно смешанное слуховое впечатление. С одной стороны, налицо элементы гомофонии (аккордовый склад), а с другой – чисто полифоническая комбинация» [там же, с. 261]; «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 капричиозо”. Характерно, что композитор тщательно заботится о том, чтобы в случае перемены метра не возникло темповых отклонений и не нарушалось единство темповой пульсации (везде стоят соответствующие 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 возникало распада линейного напряжения» [там же, с. 264].

Подчеркнём здесь, что такое наложение сонатности на форму фуги (памятное ещё по поздним сонатам Бетховена) без сомнения создаёт эффект сложного времени...

Поливременность средств выразительности становится одной из самых явственных и пронзительных черт устройства шостаковичского звукового мира. Переживание напряжённого повествования голосовой линии в контрапункте с комментарием аккордов, их собственными временными островками (на фоне жёсткого ритма, диктующего в свою очередь ещё один временной отсчёт) не может оставить равнодушным. Это явление нельзя назвать техникой в прямом значении этого слова; и мы в полной мере никогда не поймём, насколько осознавал Шостакович это своё свойство. Но, с нашей точки зрения, поливременность делает музыку Шостаковича уникальной. И, как пишет Н. Герасимова-Персидская, “по его музыке... будущее будет судить о нас и о нашем времени” [36, с. 269].

## Полифонический нарратив, линейный монолог, театр

Полифония – это “инструмент” симфонизма Шостаковича, куда включены: прорастание, полифоническая вариационность, контрапункт, канон, пассакалия.

В. Задерацкий [58, с. 268]

Разговор о полифонии Шостаковича принято вести по двум крупным путям.

Это, во-первых (повторим), его мастерство в создании *полифонических конструкций*.

Во-вторых, это *полифонический симфонизм*, то есть создание музыки с ярко выраженными полифоническими признаками, которая, тем не менее, является симфонической по сути, то есть воссоздаёт некую картину мира, причём мира внемзыкального, жизненного, с происходящими там “действительными” событиями, имеющими в глазах наблюдателя (т.е. слушателя) подобие объективного подтверждения в виде самых различных вещей, начиная от разговоров соседей и газетными статьями и заканчивая личным опытом.

Приведём несколько цитат.

**Симфонизм – и полифонический симфонизм.** М. Друскин: “Шостакович довёл разработанную в романтической музыке конструкцию сонатной формы до логического предела. Как правило, он отказывается от связующей и заключительной партий. Экспозиция идёт в общем движении характера *Moderato*, но при этом тема партии излагается в полифонической манере, а более певучая тема побочной партии, высветляясь преимущественно в высоком регистре, гомофонна” [53, с. 285].

Р. Галеева цитирует текст В. Бобровского: «о “катарсической коде”: для композиции такая кода  $t$ , для драматургии – и  $t$ , и  $l$  к более высокой вершине. Драматургическая модуляция  $l M - l/t$  над реально-событийным началом... воцаряется “осмысление”» [33, с. 140].

К. Нимеллер: “Шостакович создал новаторскую симфоническую драматургию, базирующуюся на принципе диалектически-контрастирующего материала, но этот принцип был расширен на большее число зон музыкально-языковой и психологической выразительности, переменными отношениями между которыми определяется строение композиции» [95, с. 21].

Н. Герасимова-Персидская: «(у Шостаковича) симфоничность мышления вступает в противоречие с доказательной структурой фуги» [36, с. 269].

В. Задерацкий: «при том удельном весе, который отводится полифонии в симфоническом и камерном творчестве Шостаковича, композитор, естественно, пришёл к форме, где полифония выступает в качестве главенствующего формообразующего фактора» [58, с. 150]; об ор. 87: “Полифоническая техника прелюдий и фуг, при общей схожести с той, которой пользуется Шостакович в условиях симфонизма, отлична от последней многими частностями. Поэтому черты симфонизации жанра следует искать не столько в моментах совпадения качества полифони-

ческого письма (таких моментов немало), и встречаются они чаще всего в наиболее драматических пьесах), сколько в музыкально-драматургическом решении старинного двухчастного цикла» [там же, с. 270].

Однако вдумываясь и переживая связь музыки Шостаковича с реальностью, мы, в силу исторических обстоятельств создания музыки, слишком обострённо воспринимаем «линейные» связи с реальностью. С другой стороны, постигая мастерство композитора-полифониста и стремясь как можно глубже погрузиться в тайны техники и уйти от реальности (к чему последняя располагала в самой полной мере), – мы словно перестаём слышать кричащий голос реальности. Но объективно он продолжает существовать, и не брать его в расчёт нельзя. Этот голос имеется и в фактуре, мы ощущаем его.

Но в «фактуре чего?» – вот вопрос. Как воспроизвести реальность Шостаковича – и в то же время не оказаться «в плену прямолинейных ассоциаций». Любой исполнитель согласится со справедливостью этих слов. Где грань осмысления, как теоретического, так и исполнительского, когда эта музыка делает лишь едва заметный шаг за свои пределы, оставаясь при этом искусством звуковым?

Мастер, относящийся к средствам музыкальной выразительности до болезненности остро (иной раз возникает ощущение, что мелодия, гармония, лад, ритм у него что-то вроде музыкальных инструментов, играющих в ансамбле с партиями на отдельно выписанных строках), усугубляет до возможного предела роль полифонии как языка, описывающего самую музыку.

Поэтому при прослушивании его сочинений реальность двойится на ту, которую он создавал сам (звуки), и ту, в которой создали его, мастера. По-видимому, Шостакович ощущал эти ступени реальности с такой нестерпимой резкостью и с таким дискомфортом перехода с одной ступени на другую, что имел постоянную потребность сочинять музыку определённого свойства. И если в целом его музыка непрерывно совершенствует подражающе-проникающие движения в событийный мир, то полифония как таковая совершает нечто подобное с миром его звуков.

Шостакович нашёл своего рода «психологический интервал» между средствами выразительности, и мы получили в высшей степени своеобразного мастера, играющего элементами звукового искусства, как античные боги играли природными стихиями.

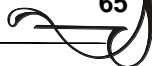
Это сложно назвать техникой, поскольку, скажем, в пропорциях мы не можем это выразить, да и не нужно. Это скорее возможно назвать магией, метафизикой, умением создать один мир на основе другого.

Итак, полифоническое повествование о мире звуковой реальности, полифонический нарратив. Магическая полифония, где техника – это язык. Осознание этого качества и даёт в этой весьма непростой музыке тот необходимый мостик над житейской реальностью, с которого последнюю можно обозреть, но отнюдь не быть ею поглощённым.

Ниже мы приводим цитаты из текстов отечественных и зарубежных исследователей, созвучные с нашими мыслями.

**Полифонический нарратив.** В. Задерацкий: “в ... противоречии между стремлящимся к единству развёртывания мелодическим потоком и моментами, рассекающими его на отдельные участки, и есть один из источников внутренней трагической напряжённости звучания главной партии 5-й симфонии” [58, с. 41]; “Музыкальную ткань камерных произведений отличает интонационная однородность, в то время как





для симфонических произведений характерна большая контрастность развивающихся голосов» (то есть техника, изменяющаяся в отличие от качества звукового мира – С.Н., см. там же, с. 53, ранее цит.); «насколько типично в квартетах вариантное прорастание для экспозиционного изложения тематического материала, настолько несвойственно оно разработочному развитию тематизма. Очевидно, что этот приём необходим ... для мощных нагнетаний симфонического плана... Такому развитию “тесно” в камерном масштабе» [там же, с. 70]; в репризных частях формы, говорит исследователь, полифония часто является средством “динамизации повторений” [там же, с. 112]; и снова, различая симфоническую и камерную музыку Шостаковича, учёный замечает, что “динамизация путём включения полифонического многоголосия не типична для камерной музыки” [там же, с. 120]; о 1-й части 5-й симфонии: “динамизация... репризного проведения темы (осуществляется) путём отказа от полифонического многоголосия” [там же, с. 116]; “Образы прелюдий и фуг почерпнуты Шостаковичем из нашей жизни” [там же, с. 247]; “стреттные сгущения имеют глубокое обоснование с точки зрения общей драматургии фуги” [там же, с. 212, ранее цит.]; “фуга *b-moll* (ор. 87) – замечательный “разговор” трёх свирелей» [там же, с. 258]; «Прелюдии Шостаковича (ор. 87) это начало “действия”, где зачастую ставится “вопрос”, который осмысливается и разрешается в фуге» [там же, с. 216-217].

Т. Левая: «В фугах Шостаковича прочерчивается целая драматургическая кривая в отношении горизонтали-вертикали. Начальные этапы движения характеризуются в большинстве случаев сравнительно “спокойной” и устойчивой аккордикой, отражающей ладовую специфику тематизма, его терцовый структурный костяк. Свободная часть фуги испытывает вертикаль в новом ладовом контексте. На подступах к кульминации вертикальные созвучия приобретают всё большую остроту, пока в моменты стретт (часто политональных) не наступает генеральное расщепление вертикали. По отношению к ладово однородному диатоническому мелодизму фуги такие звуковые конфликты воспринимаются как нечто чужеродное, обусловленное не самой темой, а постижими её испытаниями, “превратностями судьбы» [73, с. 245].

Г. Данузер о фуге из фортепианного квинтета: «Формальная сущность фуги ... позднее полностью устраняется генеральной паузой, резко обрывающей движение. Фортепиано возвращается к музыке начала Прелюдии» [40, с. 430-431]; «Фуга в своей простой конструктивности и сравнительно малой композиционной сложности совершенно явно не достигает тех масштабов, которые были установлены для этой формы XVIII и XIX столетием. Из сознательного отказа от внешней монументальности, свойственной возникшей из духа сонатности фуге-нарастанию, со времён позднего Бетховена, вырастает, однако, новое качество: монументальность, направленная внутрь. На основании скрещивания формы фуги с интонациями народной музыки позволено говорить о “полулирической задушевности» [там же].

Н. Герасимова-Персидская: «Имитационные эпизоды ... часто являются конкретным, ситуационно оправданным приёмом» [36, с. 269]; о психологии полифонии Шостаковича: “можно говорить о полифонии “высшего порядка” (метаполифонии) – о контрапунктировании двух сфер: сферы действия и сферы мысли. Первая ... активно направлена на слушателя» [там же, с. 262].

Д. Фэннинг в статье об опере «Леди Макбет...»: «На другом драматургическом полюсе тягостному бездействию противостоит гнетущее действие. Музыкальной фактурой, объединяющей эти драматургические полюса, служит язык линейной полифонии» [123, с. 109].

Л. Акоюн об опере «Нос»: «Гокет дворников – синтагматическая упорядоченность и парадигматический хаос ... по словам М. Сабининой, это – карикатура на жанр» [2, с. 83].

Е. Назайкинский: «В фугато из разработки 1-й части 4-й симфонии интересен сонорный эффект, связанный с линейной полифонией [и призванный скорее «что-то этим приёмом нарисовать», чем дать конструкцию в чистом виде, имеет в виду учёный – С.Н.], «Полифоническая сумятица во 2-й симфонии изображает Хаос» [92, с. 444].

**Линейный распределённый монолог как преобразованный полифонический нарратив 30-х годов.** В моментах замедления течения времени музыки Шостаковича среднего периода появляются эпизоды, в которых полифонические импульсы более ранних времён проявляются в проекции на мелодическую плоскость.

Н. Герасимова-Персидская: «(велико) значение горизонтальной проекции, выраженной в силе мелоса. У Шостаковича он по сути – полифоничен, ибо не только уходит в протяжённые мелодические перспективы, но стимулирует возникновение пучков линий, поддерживающих друг друга и комплементарно взаимодействующих. Важно то, что присутствует не дискретное прибавление, но попеременное включение голосов (т.е. рассредоточенная однолинейность), а их постоянная напряжённая жизнь, то замедляющаяся и накапливающая энергию в протяжённых звуках, то воскресающая и объявляющая себя в прямом мелодическом прорастании, в сплетении мелодических побегов» [36, с. 264].

В. Задерацкий: «Новаторство Шостаковича в том и заключается, что он применил известные в симфонической практике приёмы в аспекте полифоническом, когда интонационное спряжение частей формы рождает непрерывность развёртывания по сути дела единой мелодической линии на большом протяжении. Последняя, по мере «вытягивания», претерпевает, если можно так выразиться, образную «мутацию»: от «речитативного» склада – к распевному» [58, с. 47].

**«Полифонический театр»**, то есть явление открытой демонстративной рефлексии полифонической техники по отношению к потоку звукового сознания.

Т. Левая о теме фуги *Des-dur* op. 87: «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» [73, с. 234].

### **Полифонический рельеф, полифоническая форма.**

Поэтику своих сочинений Шостакович никогда не комментировал, возможно, и вовсе не осознавая её поэтикой.

Но в процессе восприятия его музыки мысли о полифоническом рельефе и полифонической форме в том смысле, как толковал её В. Протопопов [некий симфонический поток, куда ярко полифонические



моменты вплетаются с неумолимой логикой, одновременно достаточно явственно оттеняясь своей *полифонностью* от гомофонических моментов – и вторя ей.



## Дополнения к описанию характерных полифонических приёмов в сочинениях Шостаковича

**ЛИНЕАРИКА ШОСТАКОВИЧА.** Д. Гойовы: «Для следующего поколения современных линейристов созвучия – более или менее случайный результат горизонтальных, мелодических событий. Центральный элемент – мелодия: Шостакович всегда сочинял одиннадцатитоновую музыку”... Метод Шостаковича ... свободен, но целеустремлённая драматургия введения новых тонов, благодаря которой на коротком отрезке охватывается полный хроматический спектр... независимость от принципов Второй Венской школы. (Шостакович) ... благодаря собственным традициям находился на высоком уровне развития хроматической техники и вытекающих из неё атональных систем» [39, с. 557].

В средний период Шостакович отдаёт предпочтение особому виду темы, порождающему и особый вид формы: “полифонический период”, по В. Задерацкому. Именно этот тип музыки Шостаковича поразил исследователей и слушателей: звуковые конструкции вызывали немедленное и острое осознание реальности, тем самым одновременно включая в неё слушателя – и помогая в ней выживать. Это свойство Шостаковича – на грани музыки, бессловесной речи и некоей философии скрыто религиозного характера – породило и его собственный выбор стиля: к среднему периоду он начинает отдавать предпочтение одной из своих музыкальных идей, которую в основном активно исследовали учёные. Основная черта этой звуковой идеи – прорашение темы сквозь некую преграду, скорее психологического порядка, чем звукового. Тема вырастает, так сказать, на очень трудном грунте, но тем большую ценность она из-за этого имеет. О свойстве, которое названо *прорастанием темы* (применён термин В. Протопопова “интонационное прорастание”) [см. 102, с. 49] можно подробно прочитать у В. Задерацкого. Речь идёт о глубоко индивидуальном стиле шостаковической медитативной темы – основы для особого рода полифонизированной фактуры. У мастера, безусловно, есть цель в отношении того, чтобы тема была именно длительной, уходящей вдаль (и оттого глубоко асимметричной) и влекущей за собой целый сонм сопровождающих и производных звуковых мыслей. «Тема ... стремится к бесконечному вытягиванию» [58, с. 58], а «в этапе развёртывания сохраняется примерно тот же уровень тематической значительности и индивидуализированности, которые присущи “ядру” (в отличие от баховского принципа)» (цитируя мысли В. Бобровского по [58, с. 61]). В реализации этого свойства В. Задерацкий видит отчётливое различие в жанровом воплощении: если “музыкальную ткань камерных произведений отличает интонационная од-

нородность”, то “для симфонических произведений характерна большая контрастность развивающихся голосов”.

Чрезвычайно важной представляется мысль В. Задерацкого о том, что «энергия темы организует линию в пределах целой части формы ... обычно в таких случаях (Шостакович) постепенно превращает определённую “физиономию” темы в черты, лишь сходные с нею» [58, с. 195]. А Должанский [цит. по 58, с. 197] говорит об “основном тематическом построении”, которое, вбирая в себя черты и темы, и противосложения, являет собой смысловую основу фактуры. Кстати, в переписке с В. Бобровским, опубликованной в сборнике «Шостакович. Между мгновением и вечностью» мы найдём насмешливое замечание по поводу деления темы на “ядро и развёртывание”: “...никогда не видел ядер, которые развёртываются” [99, с. 556].

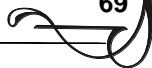
Прорастая, тема словно «обвивается» вокруг некоего смыслового стержня, то тут, то там акцентируя взвучиваемые болевые точки. Мелодия, словно бы рождённая в мучениях души, вьётся вокруг отросточков смысла. Проступающие, словно стигматы, точки душевного страдания образуют с темой свою контрапунктическую линию и контрапунктическую вертикаль, выписанную, впрочем, не совсем звуками. Скорее – это контрапункт темы и некоего аффекта, результата переживаний этой темы где-то внутри души с дальнейшим выходом этих мыслей-эмоций наружу (и в этом выходе наружу есть своя кульминация, может быть и совпадающая со звуковой, но не совсем тождественная ей).

Здесь отчётливо проступают черты, одновременно сходные и различные с художественным способом существования Малера: и тут и там «обращение» реальности комментарием. Но если у Малера такой комментарий – это побег на древе реальности, то у Шостаковича – тернии, впивающиеся в ствол.

Впрочем, это касается, подчеркнём ещё раз, в основном среднего периода. В ранний период такая линейка отношений с реальностью была лишь составной частью шостаковической полифонической поэтики. В поздний период меняются – наподобие вертикально-подвижного контрапункта – уже сами эти отношения. В определённом смысле уже не реальность становится *cantus firmus*’ом для музыки, а звуки вступают с очень отдалившейся действительностью в отношения, напоминающие отношения монодии- музыки и сопровождения-реальности.

Некая магия, сверхсюжет линейки чувствуется на всём пути Шостаковича, как бы ни изменялся стиль и манера письма: «В 60-е годы Шостакович на новом витке возвращается к приёмам своей молодости (14-я, 15-я симфонии, цветаевский и блоковский циклы, скрипичная и альтовая сонаты). У Шостаковича в атональных композициях «экспериментального периода» именно мелодически стабильная линейность тематического материала... выполняет ту же функцию, что и серийность нововенцев», – пишет Т. Лейе в статье о раннем периоде творчества Шостаковича [76, с. 96]. Сравним это с “основным тематическим построением” среднего периода [по А. Должанскому] и получим деталь картины единого внутреннего полифонического стиля, “изменяющегося во времени”, переадресуя слова К. Южак относительно цикла прелюдий и фуг [139, с. 194].

Исключительно точное определение «линейки» среднего периода принадлежит Н. Герасимовой-Персидской. Речь идёт о значении «горизонтальной проекции, выраженной в силе мелоса. У Шостаковича он по сути полифоничен, ибо не только уходит в протяжение мелодической



перспективы, но ... стимулирует возникновение пучков линий, поддерживающих друг друга и комплементарно взаимодействующих. Важно то, что присутствует не дискретное прибавление, но попеременное включение голосов (т.е. как бы рассредоточенная однолинейность), а их постоянная напряжённая жизнь, то замедляющаяся и накапливающая энергию в протянутых звуках, то воскресающая и объявляющая себя в прямом мелодическом прорастании, в сплетении мелодических побегов» [36, с. 264].

Е. Тараканова в статье об опере “Нос” цитирует открытое письмо Берга Шёнбергу 1925 года написания, “где перечисляются: классицисты и вещественники, линейаристы и психологи, контрапунктисты и формалисты” [120, с. 143]. Здесь фигурируют пары противопоставленных друг другу свойств, и, возможно, в ранний период Шостакович в основном линейарист, а не “психолог” (хотя уже в опере “Нос” мы найдём немногочисленные островки той самой психологической линейарности, какая будет тотально свойственна его последующему стилю, а в поздний период словно изживёт себя, сменившись некоей проповеднической моноподийностью). Именно о ранней линейарности говорит И. Мартынов “...источник техники линейарной полифонии – ветры с запада” [83, с. 472].

Предлагаем вниманию читателя цитату из статьи А. Шнитке о линейарности Шостаковича: «Созвучия, которые не в силах “объяснить” традиционная гармония, но которые привлекают неожиданной остротой звучания, вместе с тем возникают логично в силу точности голосоведения... Сплошь и рядом в голосоведении Шостаковича встречаются вещи как будто бы абсолютно нелогичные, даже “безграмотные” по традиционным профессиональным нормам – неожиданно возникающие и исчезающие октавные параллелизмы, смешение различных функций в одном голосе, непоследовательность в интонационной содержательности голосов. И при этом музыка продолжает оставаться линейарной, она органически полифонична. Здесь почти нет того неизбежного акустического балласта, который иногда занимает половину нотного текста – педалей, многозатяжных дублировок и т.п.» [131, с. 11].

Приводим и мысль В. Задерацкого о линейарике Шостаковича: «То, что принято называть “линейаризмом”, в сущности используется Шостаковичем довольно редко» [58, с. 156]. В. Задерацкий здесь говорит о том, что вертикаль у Шостаковича отнюдь не является контрапунктической случайностью и вполне поддаётся традиционному гармоническому анализу, причём истоки гармонической семантики носят глубоко романтический отпечаток.

Это действительно так: *к среднему периоду* Шостакович приходит к такой полифонической фактуре, в которой большинство созвучий вертикали имеют явственный для слушателя и исполнителя смысловой заряд, идущий от симфонической гармонии XVIII – XIX веков: победность мажорных кадансов и обречённость минорных; действенность доминантсептаккорда и его обращений, вопросительность малых уменьшённых созвучий, тихое меланхолическое спокойствие малого минорного септаккорда и т.д. По поводу прелюдий и фуг ор. 87 В. Задерацкий замечает, например, что их линейарность «почти не соприкасается со стилистическими нормами того, что принято называть современным линейаризмом. Функциональная гармония его полифонии выявляется вполне определённо ... и в условиях точно сформулированной вер-

тикали ему удаётся насытить каждый голос удивительным мелодическим напряжением» [там же, с. 257].

То есть гармонический язык поддается точному (и, повторим, достаточно традиционному) прочтению в традициях «доброе старое неоклассицизма».

Линеарика Шостаковича, как и многое в его музыкальном языке, является чем-то большим, чем просто средство техники или черта стиля – это магическое следование за действительностью. Не случайно в своё время польский режиссёр Л. Ротбаум в своих (ранее упоминавшихся нами) набросках к шостаковической “Леди Макбет” придумывает удивительно “линейную” по своей сути картинку из старой реальности для воссоздания колорита сюжета: «Перед глазами появляется ... старинный облик уральского города ... *Трудно здесь было сыскать вертикаль* (курсив наш – С.Н.): дома склонялись в одну сторону, так что одно крайнее окно находится почти у самой земли, а другое – на обычной высоте» [106, с. 337].



## Предполифонические структуры в музыке Шостаковича

Комплекс качеств, имманентно присущих музыкальному мышлению Шостаковича и порождающих объёмность и многослойность мира его музыки, мы называем предполифоническими структурами, ибо это есть именно устойчивые, поддающиеся аналитическому описанию структуры, соединяющие в конструкты маргинальные, приграничные явления – либо это «между» средств выразительности, либо «между» пластами реальности.

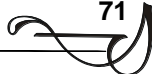
Необычайно важная и характерная из них структура – это **«ВЫСОТНО ВОПЛОЩЁННЫЙ МЕТР»** – таково наше определение одного из важнейших фактурно-семантических свойств музыки Шостаковича. Это словосочетание мы вводим на правах терминологического.

С юношеских страниц партитур это в высшей степени своеобразное свойство музыки Шостаковича, которое мы назовём “высотным воплощённым метром” буквально преследует воображение мастера. Во многих местах музыки кажется, что метрика отсчитывается не по воле музыкального потока, а вопреки этой воле. Яркий пример: 10-я симфония. Нежнейшая побочная тема – трепетный вальс – в разработке будто бы “расстреливается” жуткой акцентировкой на фортиссимо, “на глазах”, точнее, в нотах у всего оркестра.

Басня “Осёл и соловей” ор. 4, сочинённая 16-летним Шостаковичем. В “эпизодах осла” метр погоняет упрямую музыку, как возница – строптивного осла. Никаких “образов зла” ещё нет, кроме, может быть, образа «ослиного упрямства», что скорее звучало по-кабаретному забавно, чем этически-обличительно.

А знаменитый антракт к третьей картине оперы “Нос”, пресловутая “ритмофуга”: что это, как не намеренная разорванность метроритма с высотой, которая “изгнана” из музыки со столь вызывающей бесцеремонностью!..

В 4-й симфонии ровный метроритм становится лейтмотивом всех частей. Причём именно лейтмотивом, а не метроритмической фигурой



сопровождающего либо вспомогательного характера. ... Фокстрот из сюиты для джаз-оркестра (1938 год). Внимательный слух уловит, что метр отбивается не так, вернее, не по той причине, по которой это происходит в джазе. Жёсткий метроритм постепенно становится налёком на некий ... контрапунктический голос, выделяющийся из фактуры... Секунды, пульсирующие в висках.

Позволим здесь высказать следующее соображение: по-видимому, мы имеем дело с некоей подменной традиционной функции метрики с переакцентировкой в пользу высотности и не в пользу регулярного ритма. Такое переосмысление, **«вплоть до перепутывания»**, традиционных средств выразительности имеет, по-видимому, сразу несколько корней.

Музыкальные импульсы этого явления – музыка Малера, Стравинского, Прокофьева.

Психологические – строптивая, свободолюбивая, неприемлющая насилия в свой адрес (и демонстративно выставяющая любое ущемление себя напоказ) душа художника. Кроме того, здесь улавливаются поэтические (сопряжение нерядоположных смыслов) и театральные (столкновение средств выразительности как персонажей) импульсы.

Эта чуть-чуть враждебность метра музыкальному потоку, в определённом отношении (может быть даже враждебность метра ритму) имеет у Шостаковича в высшей степени устойчивый и в чём-то очень прямолинейный характер. Пользуясь школьными представлениями – слушатель всегда оказывается “на стороне” независимого, вольнолюбивого Ритма, подгоняемого и зачастую загоняемого жестоким и “тупым” Метром. Пользуясь представлениями менее прямолинейного характера: перед нами устойчивая фигура контрапункта средств выразительности. И поскольку эта фигура предельно семантизируется мастером из произведения в произведение, обостряясь в оппозиции значений “преследуемый – преследователь”, и её можно воспринять в чистом звуковом виде, не навязывая излишней внемзыкальной конкретики – мы имеем дело со специфическим фактом полифонии, поли-звучия, когда звук как таковой расслаивается в художественном сознании на различные свои параметры (в данном случае высотный и временной), которые пребывают друг с другом в неизменном враждебном сотрудничестве.

В шостаковичиане данное свойство музыки мастера неоднократно замечалось и формулировалось исследователями, хотя прямого «полифонического» смысла этому и не придавалось. Мы же предлагаем читателю включить это качество в круг полифонического внимания, поскольку полагаем, что это может породить ряд продуктивных идей как в аналитическом смысле, так и в смысле восприятия и трактовки музыки Шостаковича в целом.

Т. Левая пишет «в ... темах Шостаковича (часто проявляется) закон структурно-ритмической асимметрии. ... Связь со свойственным древнерусскому музыкальному фольклору “преобладанием ритма над метром” (то и дело ощущается) неприятен к квадрату» [73, с. 234]; о теме фуги H-dur op. 87 исследователь пишет как о дразнящей слух «нереализующейся периодичностью» [там же, с. 235].

В. Задерацкий отмечает «(гораздо более) типично для Шостаковича недолговременное ритмически заострённое аккордовое сопровождение темы. Так начинается 4-я симфония, такое же сопровождение звучит в начале главной партии 8-й симфонии ... Гармония выступает

здесь скорее как фонический момент, приближаясь к функции педали, а ещё чаще – как аккордово воплощённый ритмический контрапункт» [58, с. 56]; «Моменты пластовой полифонии встречаются в ре-бемоль мажорной фуге (ор. 87) ... Здесь басовый голос интонирует тему, в то время как верхний аккордовый пласт излагает её ритмически увеличенный вариант. Возникает довольно смешанное слуховое впечатление. С одной стороны, налицо элементы гомофонии (аккордовый склад), а с другой – чисто полифоническая комбинация» [там же, с. 261, ранее цит. – С.Н.]; о способе развёртывания мелодической линии в главной теме 1-й части 6-го квартета: «определяющим моментом (здесь) является уже не ритмическая пульсация, а постоянное ладовое обновление и тонкая интонационная взаимосвязь мотивных звеньев мелодической цепи» [там же, с. 32].

К. Южак в статье «О природе и специфике полифонического мышления», говоря о том, что «полифония по самому своему глубокому существу есть разноритмия» [138, с. 14], цитирует слова В. Холоповой о ритме Шостаковича: «Разнообразный ритм у Шостаковича обычно связан с тем, что мелодии, не обладая энергией регулярных акцентов (которой наделены, например, чёткие, волевые мелодии Бетховена), приобретает характер капризный, изменчивый» [там же].

«Изменчивость и капризность» шостаковических мелодий, с нашей точки зрения, имеет при более тщательном рассмотрении несколько иную причину. Дело ведь не в том, что эти мелодии «не обладают» энергией регулярных акцентов, а в том, что они изо всех сил сопротивляются тому, чтобы вышеупомянутая энергия «поработала их».

Л.-В. Хессе: «(у Шостаковича) мелодико-ритмический элемент часто сводится лишь к ритмическому... Большинство из [таких примеров] находятся во взаимосвязи с ритмико-динамическими нарастаниями (например, разработка 1-й части 5-й симфонии, 2-я часть 10-й симфонии). Не случайно подобные ритмические модели часто сопровождают места маршевого характера, но этим их применение отнюдь не ограничивается» [125, с. 339].

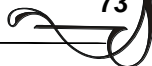
Е. Назайкинский: «Шостакович почти не прибегает к технике аккордовой и кластерной имитации колоколов ... Любит литавры, ксилофон и оркестровые колокола с их негармоническим спектром за то, что интонационная определённая у них несколько «подперчена» и соединена с собственно сонорным началом. (Таким образом он) трактует не только статичные звуки, но и шевелящиеся, внутренне подвижные звучности» 92, с. 444]; «Ритм сарабанды (например, в 4-й, 7-й, 8-й, 15-й симфониях) ... легко становится символом угнетающего начала... так ходят, останавливаясь и прислушиваясь к опасной тишине ночи... Ритм основан на внутренней поляризации страдательного – и наступательно-го» [там же, с. 451].

К. Нимеллер: «Выделяющееся в ранних сочинениях [Шостаковича] линейное переплетение голосов, как и знаменательная роль рельефных ритмов – это тоже элементы, благодаря которым Шостакович избегает эпитонства в своих симфониях» [95, с. 21].

В. Зак (из описания одного из видов маршей Шостаковича): «Марш с ... регулярностью метроритмических ячеек, где сцепление ударений образуют систему акцентов и выкриков» [61, с. 9].

**Постскриптум к теме.** С. Аверинцев: «Форма контрапунктически спорит с содержанием: ибо содержание – это человеческий голос, а форма – органичный фон, «музыка сфер». ... Классическая форма задаёт





меру всеобщего – и тем выводит из тупика частного. ... Метасловесный, музыкальный ответ на слова» [1, с. 203-205]. С. Аверинцев говорил о классической поэзии: «Теодицея Шостаковича – хоть и иная, чем в классической поэзии, но и она – в выживаемости частного (мелодии, линии) и сохранении ритма вопреки тотальной метрике» [там же].

**РАССЛОЕНИЕ ЛАДА, РИТМА, МЕЛОДИИ.** «Ладовый план фуг [ор. 87] в такой же степени значителен с точки зрения формообразования, как и тональный» (В. Задерацкий) [1, с. 205]. Кроме *расслоения лада и тоналности* исследователи отмечают такое явление, как *расслоение мелодии и лада*. *Лады Шостаковича* впервые определил в музыке мастера А. Должанский [46; 48]. О *линии скрытого лада*, напомним, пишет Я. Зак [61]. Е. Назайкинский говорит о том, что у Шостаковича «Давно знакомые диатонические мелодии отражаются в сложно направленном хроматическом зеркале» [92, с. 448].

Ладовая деформация мелодии становится для Шостаковича одним из основных средств передачи аффектированных состояний в средний период. Обратим внимание на то, что этот приём Шостакович вырабатывал в себе годами, а в поздний период стал от него отказываться.

Расслоения средств выразительности дают отчётливо контрапунктический эффект восприятия. Сознание переживает судьбы мелодии, лада, гармонии как бы в сплетении, чуть-чуть отдельно одну от другой.

Музыканты-современники Шостаковича имели об этом свойстве полное представление. Они никогда не формулировали его словесно, поскольку в этом не было нужды. Шостаковича играли, судя по записям, именно так, как его должно было играть. И драматизм рассогласования выразительных средств при исполнении возникал собой, поскольку исполнители отыгрывали жизнь...

**ВНУТРЕННИЙ СТИЛЬ КАК ТЕМА.** Е. Петрушанская: «общее между Шостаковичем и Бродским – внимание к свидетельствам, увлечениям и заблуждениям своего времени и многослойным следам прошлых времён» [98, с. 82].

Необходимо проследить, как видоизменялись *формы внутренне-го полифонического стиля* Шостаковича.

Т. Левая: «Рассмотрение процесса художественного творчества вне стандартной формулы “ранний – зрелый – поздний периоды” может дать весьма плодотворные результаты» [75, с. 292].

Е. Назайкинский: «Внутренние модусы души (Шостаковича) фиксировались в соответствующих технических модусах – ладах, ритмах, темпах, тоналности и др.» [92, с. 440].

Л. Акопян (цитата из Р. Барта) «стиль как внутреннее свойство – и “письмо”, которое развивается» [2, с. 36].

Т. Левая пишет о творчестве позднего Шостаковича: «утрачивая гипноз сиюминутности, оно всё больше высвечивается со стороны своих внутренних законов с точки зрения некоего единства и целостности» [75, с. 33].

К. Мейер отмечает «похожесть порядка частей 15-го струнного квартета на части “Афоризмов”» [84, с. 137].

## Нотная тайнопись Шостаковича как связь между пластами реальности

Д. Фэннинг: «Шостакович также применяет мотивную технику, чтобы связать состояния, которые, казалось бы, не должны сближаться» [123, с. 118].

О. Скорбященская: «Привлекательной могла быть для молодого Шостаковича и эзотерика тайного языка, приёмы музыкальной тайнописи, характерные для Шумана (начиная с Вариаций на тему *ABEGG*) и своеобразно проявившиеся в «Юмореске»» [112, с. 82].

М. Друскин: «*Allegretto* 10-й симфонии, валторновые зовы – как в начале симфонии *B-dur* Шумана, в финале 1-й симфонии и начале 2-го фортепианного концерта. Малер называл такие семиотические «знаки» *Naturlaute*» [53, с. 288].

В. Бобровский – А. Должанскому (из переписки): «Излишняя конкретизация и острота характеристик приводит к досадной вульгаризации (в книге Должанского о фуге *fis-moll* ор. 87): «Каждый мотив, а в начале – фраза, образуемая двумя мотивами, проходит два раза подряд, отчего экспрессия его усиливается, создавая впечатление, подобное горестному покачиванию несчастных мучеников»... Если в глубине души я понимаю те нити, которые руководили Вашим воображением, то ... я протестую против такого узко конкретного образа-ассоциации» [99, с. 568].

Сверхважное структуропорождающее «межреальное» явление в музыке Шостаковича – невербальное слово.

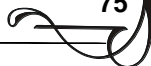
## Невербальное слово

Н. Герасимова-Персидская о музыке Шостаковича: «Музыка становится воплощением особого типа мышления – не менее содержательного, чем вербальное, и несомненно обладающего метафоричностью и огромной смысловой ёмкостью. В этом – наиболее первичные истоки полифоничности, ибо мышление всегда не однолинейно, но многомерно» [36, с. 263].

Мандельштам писал о 20-х годах XX века: «Антифилологический характер ... эпох – ... филологическое предательство – и увлечение человеком в системе ... Далькроза (т.е. ритмикой)» [81, с. 125].

**АФФЕКТИРОВАННОСТЬ ИНТОНАЦИОННОГО И СЕМАНТИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ.** Л.-В. Хессе на Кёльнском симпозиуме цитирует Г.Г. Эггебрехта, который говорит о «как бы разговорном тоне Малера», во многом проистекающем из «знакомости интонаций» [125, с. 338].

К. Мейер: «Шостакович не цитирует темы, он оперирует характерными языковыми оборотами» [84, с. 135].



Э. Фишер: «В “Воццеке”, “Прыжке через тень” – цитаты внутри окружающего их самостоятельного текста ... У Шостаковича ... текст часто состоит их одних лишь поливалентных намёков» [121, с. 590].

Е. Петрушанская (цитируя Бродского о «еврейском цикле» Шостаковича): «вина Шостаковича, что слова выплыли на поверхность ... Вероятно, музыка их не поглотила, не скрыла должным образом» [98, с. 81]; «Поэт – последний человек, который радуется, что его стихи переложены на музыку» [там же, с. 82].

Е. Долинская о мотиве-монограмме Шостаковича: «Один из тайных знаков “символизации”, то есть обретение тайного языка явных символов» [50, с. 35].

С. Савенко говорит о нарочито скромной словесной манере Шостаковича (цитируя М. Чудакову о слоге М. Зощенко) «осознанная бедность словаря: “шаблонность застывших словосочетаний”... трактуемых как “своё”, недистанционное слово» [110, с. 362]; «Нагнетание перечислений» [там же, с. 364].

В. Задерацкий, цитируя Б. Асафьева об инструментальной мелодекламационности музыки Шостаковича: «Инструментальный вокал» [58, с. 236]; «“вокальное” напряжение интонирования, [почти физическое ощущение перетекания каждого тона в следующий]» [там же, с. 255]; «...его интонации отличаются поразительной семантической рельефностью и конкретностью, всегда порождают мощное ассоциативное поле и всегда апеллируют к слушательскому, условно говоря, “интонационно-словарному” опыту» [там же, с. 241].

Т. Левая: «С самого начала в решении проблемы “музыка и слово” Шостакович предпочитал контрапунктическую самостоятельность двух планов. Вокальная партия с её декламационностью, порой распетая, целиком попадает здесь во власть слова, преследуя цель его предельно точного и выразительного произнесения. Инструментальная же обособляется в автономный план – своего рода двойник вокально-поэтического образа. В ней вступают в силу свои, прямо не зависящие от литературного текста конструктивные законы...» [75, с. 318].

Е. Назайкинский об интонационности музыки Шостаковича: «Протоинтонация соединяет отражение телесно-физиологического с нацеленностью на внешний мир – сигнал опасности, призыв, побуждение к действию... (логическая цепочка, выстраивающаяся от первичной интонации к интонации-символу) интонация – психологическая, языковая и культурная детерминация – художественные слои – суперинтонация авторского преподавания музыкальных цитат – интонация-символ» [92, с. 445]; «Возникают особые ладовые мутации-перекосы от ужаса, смеха, отвращения. Интонации стона, непосредственно отражаемые в музыке, рождают углублённые ладовые альтерации...» [там же, с. 447]; «У Шостаковича интонационная вторичность тесно связана с направленностью музыки на слушателя (побочное действие этого – ослабление... музыкальной выразительности мелодий). Давно знакомые диатонические мелодии отражаются в сложно направленном хроматическом зеркале ... (мелодии Шостаковича не всегда красивы из-за специфики его таланта) ... Интонационный, мелодический слой для него ценен, прежде всего, как материал тематической работы, обладающий определённым семантическим потенциалом» [там же, с. 448-449].

М. Смирнов о музыке Шостаковича: «Напряжённая распевность с обострением» [114, с. 198]; «полифония Шостаковича – русская, базирую-

щаяся в первую очередь на подголосочном складе изложения» [там же, с. 201]; этот вывод о полифонии Шостаковича, скорее всего, более эмоционален, чем аналитичен, и говорит он как раз о том, что исследователь чувствует русскость в интонировании и декламационности голосов, чем в полифонической конструкции.

Л.-В. Хессе о Шостаковиче и Малере: «Неистовость звукового языка (обоих)» [125, с.337].

Невербальность изъяснения сообщает качеству музыки Шостаковича особую двухмерность, то есть – своего рода контрапунктичность, пусть прямо и не фиксируемую в нотных знаках, но при исполнении ощущаемую необычайно остро.

Наконец, самое удивительное то, что *многое* в музыке Шостаковича – не только цитаты и лейтмотивы – становится *невербальным словом*. Например, *форма*, которая способна *сказать* нечто *словесное*. Тема с вариациями из 2-го квартета, например, где вариационный процесс особым кругом возвращается к исходной точке, – *невербальное слово* “ТЕМА”; форма 1-й части 4-й симфонии, с её смещениями в репризе главной и побочной тем по сравнению с их функциональными появлениями – *невербальное слово* “СМЕЩЕНИЯ”; fuga *A-dur* op. 87, где полифонический поток как бы центростремительным вихрем уподобляет композицию некоему переливающемуся *кристаллу*, – *невербальное слово* “КРИСТАЛЛ”. Финал 7-го квартета, fuga с *перечёркивающими линиями* – *невербальное слово* “ПЕРЕЧЁРКИВАЮ”...

Это не телепатия в чистом виде, но это – *тайнопись на уровне формы*, которая ещё шаг – и *станет телепатией*. Своего рода интеллектуально-звуковое излучение, обладающее одновременно и резким, и благотворным воздействием на воспринимающего.

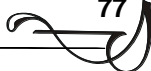
**МАГИЯ ВЛИЯНИЯ НА РЕАЛЬНОСТЬ В ФОРМЕ ТЕМЫ С МЕТАМОРФОЗАМИ.** Тема – авторское я, метаморфозы – неизбежность событий; итог – возвращение-обретение изначального я. Вариационность Шостаковича неизбежно приобретает концентрическую форму конечного возвращения к «я – теме», а сами метаморфозы группируются вокруг темы не в линейном, а своего рода кристаллическом порядке, окружая «я – тему» со всех доступных сторон. С этой точки зрения полифонические фрагменты становятся лучами, проникающие в кристалл и дающие мерцающее освещение внутренним лабиринтам кристалла.

С. Волошко: «Интроспективное познание творцом себя самого превращается в познание законов мира ... Знаками субъективного преломления и подчинения воле автора могут быть также автоцитаты и автоаллюзии, взаимодействие заимствованного и авторского тематизма» [28, с. 14].

Н. Бекетова: «Оборотничество есть чудо потому, что здесь эмпирическая жизнь личности совмещается с одной из сторон идеального состояния личности, а именно с её вездеприсутствием и бесконечным разнообразием; выражение взаимоотражения “естественного” и “сверхестественного” в одном» [11].

В. Валькова из статьи «Образ куклы в музыке Шостаковича» (мы цитируем эту развёрнутую мысль в виде цепочки ассоциативных рядов) [23, с. 124-129]:

1. КУКЛА – игрушка – детский – subtilный – треугольник, трещотка.
2. КУКЛА – танцевальность – балеты – «танцы кукол» – малый барабан.
3. КУКЛА – детский – инфантильность.



4. КУКЛА – детскость – передразнивание – пародийное лицедейство.
5. КУКЛА – инструмент для заклинания тайных и опасных сил.
6. КУКЛА – “изнанка” человека – непредсказуемость, опасность.
7. КУКЛА – оборотничество.
8. КУКЛА – рискованная игра – страхи и тревоги детства.
9. КУКЛА – марионетка – марионеточность – неживое.
10. КУКЛА – марионетка – кукла из механических сочленений.
11. КУКЛА – балаган – раёк – деды раёшники – карусельные деды.
12. КУКЛА – Петрушка – перчаточная кукла – кукловод – непредсказуемость.



## Игра с восприятием слушателя

Наконец, важный «межреальный» способ существования музыки Шостаковича – это **игра с восприятием слушателя**.

Д. Гойовы об эристической (мнимой) модуляции в музыке Шостаковича: «Эристика – философское понятие, означающее внешне убедительную, но по сути не соответствующую действительности логику ... кажущиеся логичными, но вводящие в заблуждение слушателей скольжения или прыжки от тональности к тональности через сдвиги или сопоставления, через неожиданные или необычные повороты. Частности производят тональное впечатление, но взаимосвязь целого, однако, делает тональность недействительной... Основная тональность ... захватывает (далёкие звукоряды), притом без того, чтобы рутинно двигаться по квинтовому кругу, без аутентических кадансов, а совсем иным, запутанным и акробатическим способом ... на полифоническом уровне это ведёт к бифункциональному или полифункциональному расслоению ... возникает битональное (сопровождение), и благодаря такого рода напряжениям, музыка Шостаковича приобретает подчас драматические, конфликтные черты: она выдерживает подобные “искривления” и выстаивает против их последствий. Это – драматические конфликты, разыгрываемые между звукорядами тональностей» [39, с. 561].

Э. Фишер об опере «Леди Макбет...», цитируя строки из дневника Б. Бриттена: «бесполезно делать вид, что это великая музыка вообще. Это – сценическая музыка, и должна рассматриваться как таковая. Там есть жуткая музыка в антрактах ... Публика не станет различать между стилем и манерой ... Право композитора – брать то, что он хочет, от того, кого он хочет, и писать музыку. Там имеется сквозная последовательность стиля и метода ... (опера) ни на секунду не становится скучной» [18 марта 1936 года, Б. Бриттену 22 года – С.Н.; см. 121, с. 591].

Г. Линдлар: «Можно проследить музыкальное цитирование, начиная от келейных сообществ монахов – и до образования целых школ, от “осени средневековья”, и в первую очередь, в нидерландских школах XV – XVI веков ...эта “техника” явно привлекала и завораживающе действовала на творцов музыки – мастеров и школяров, клириков и вагантов... При цитировании обе эти группы (высокой и субкультуры) “заклинали” или же высмеивали, передразнивали друг друга ... “Градуализм” (Г. Мюллер) ... с ... зашифрованными цитатами ... (и плюрализм) с ... цитатными коллажами» [77, с. 356].

Е. Назайкинский: «Знакомые интонации» (у Шостаковича) – не столько интонирование сколько изображение интонирующего человека, причём сюда входит и то, как человек поёт» [92, с. 447].

Подведём краткий итог нашему обзору литературы в интересующем нас развороте темы.

О полифонии Шостаковича существуют замечательные книги, прекрасные публикации, полные тонких, точных и глубоких наблюдений относительно стиля музыки Шостаковича.

Однако на сегодняшний день принято трактовать полифонический путь Шостаковича (как и весь его художественный путь вообще) таким образом, что художественный результат его произведений 30-х—50-х годов и есть та цель, которую мастер желал достичь. Ранняя линейка – это некие подходы и поиски своего полифонического языка; средний период – вершина; поздний – некая интроверсия стиля вообще, что, впрочем, справедливо.

Однако нам представляется возможным и поспорить с этим сложившимся взглядом, несколько изменить его, посмотрев более пристально на те стилевые потенциалы, которые заложены в музыке **раннего** Шостаковича.

Мы полагаем, что формой сохранения мастерского стиля Шостаковича стала его ранняя полифоническая техника, определённым образом изменившаяся, приспособившаяся к условиям вынужденного регресса формы, поменявшая массу “векторов” отражения реальности, но выжившая как бы в более традиционных формах, чем те, что были в ней заложены, и сумевшая рассказать о себе, о том, какой она была и какой смысл заключался в ней изначально. Этот звуковой, полифонический рассказ о нереализованном до конца мастерстве уникального композитора, заключённый в его же собственной технике, являет собой истинную трагедию.

## **Индивидуальная полифоническая поэтика Шостаковича как аксиологический комментарий авторского стиля**



Индивидуальная полифоническая поэтика Шостаковича как аксиологический комментарий авторского стиля в разные периоды его жизни: что это, как не **ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ БИОГРАФИЯ МАСТЕРА**, рассказанная ими самим на страницах партитур и клавираусцугов?

Эту «биографию» мы и постараемся изложить в последующих главах своего повествования\*, представив музыку Шостаковича как мегатекст в сверхформе сонатного аллегро, каковую сверхформу мы подчёркнём для пущей ясности в названии наших глав (книг).

**Глава 1** – «**Экспозиция**», посвящена раннему периоду жизни, поскольку именно в ранние годы приёмы индивидуальной полифонической поэтики Шостаковича оказываются представленными в его музыке в полной мере.



**Глава 2** – «Разработка», повествует о том, какие изменения претерпевает «полифонический мир» Шостаковича с 30-х годов, и как в глубине стиля, уже было «уставшего» усталость стиля и напомнила нам предыкт, формируется поздний стиль – об этом – **глава «На пути среднего стиля» (2-а)**.

**Глава 3** – «Каденция, реприза», показывает особенности «дневникового полифонического мира» Шостаковича, его камерных сочинений. «Реприза. Ор. 87», 24 прелюдии и фуги (**глава 3-а**), в этой системе нам представляются своего рода «репризой», что находит подтверждение в источниковедении: в ор. 87, как ни в каком другом опусе, явлены черты оркестровой эскизности, то есть более ранних звуковых мыслей Шостаковича, которые он собрал в единый опус, дав этим эскизам фортепианную жизнь.

**Глава 4** – «Предыкт» – это краткий рассказ об «усталости стиля» 50-х годов.

**Глава 5** – «Кода» – о поздних сочинениях Шостаковича и о том, каков же в них его потрясающий, изменчивый и одновременно неуловимо-узнаваемый *полифонический мир*...

*\* В силу своего объяснительного, в ряде случаев «установочного характера», монография содержит обширные описания семинарского типа. Большинство из описаний вынесено нами в таблицы приложений к главам. Частично мы помещаем их и в текст, выделяя более мелким шрифтом – с тем, чтобы читатель, пожелав более подробно просмотреть той или иной фрагмент, смог бы воспользоваться нашими комментариями.*

*Более общие соображения даны обычным шрифтом, а наши частные соображения по тому или иному поводу выделены курсивом.*

*Читатель может обратиться к любой из приложенных таблиц, заглянув в реестр этих таблиц в самих главах, где их последовательность дана в тематическом порядке, соответствующем общему ходу изучения того или иного приёма и его месту в общей картине индивидуальной поэтики Шостаковича – так, как мы её понимаем.*

*В приложениях таблицы расположены в алфавитном порядке. Единственное исключение составляет таблица «Антифон»: она располагается в таблицах после «Эллипсиса», поскольку идёт «в связке» с таблицей эллипсисов.*

## ГЛАВА I • ЭКСПОЗИЦИЯ



## ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ МИР ШОСТАКОВИЧА В РАННИЕ ГОДЫ



### Полифонический театр Шостаковича

Полифонический театр Шостаковича – и шире – **ТЕАТР СРЕДСТВ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ** его музыки – сформировался необычайно рано, уже ко времени написания второй симфонии. Еще в юношеской басне для хора и оркестра «Осел и соловей» аккомпанемент рассогласуется с мелодией в активном околоконтрапунктическом звучании, а в 2-х пьесах для октета прослушиваются картины боя будущих грандиозных разработок симфоний.

**В наиболее общем виде** театр средств выразительности Шостаковича с младых ногтей мастера сказывается в таком ярком явлении, как семантизированность элементов музыкального языка. Любой из уровней звукового высказывания – будь то мелодия, тема, имитация, ритм, аккорд, функция, инструментовка – все преисполнено, как выражаются актеры, «плюсованием» смысла, педалированием прием, а, следовательно, неизбежным выделением того или иного средства выразительности в самостоятельную смысловую протяженную линию. Понятно, что при таком расслоении-рассогласовании выразительных музыкальных средств порождение «полифонического мира» стало просто неизбежным. Мир этот существует и проявляется благодаря «контра-





пункту средств выразительности» никак не в меньшей степени, чем в силу обращения к традиционно полифонической технике. Оба уровня – технический и уровень значений – корреспондируют между собой, дополняя и питая друг друга, делая музыку Шостаковича уникально полифоничной, особым образом информативной, индивидуальной, имеющей специфический неповторимый авторский акцент. Этот акцент ни в малейшей степени не преуменьшается охотным обращением Шостаковича к цитатному диалогу с великими мастерами-собеседниками, поскольку сам диалог в условиях «полифонического мира» приобретает значения контрапункта смыслов.

Отношение к этому особому строению музыкальной мысли Шостаковича, вбирающей в себя слишком много около – и внемusыкального, в слушательской среде очень разное.

Критики Шостаковича склонны видеть «повышенной значимости каждого из уровней языка» демонстративность, ответственность, даже ... недостаточную музыкальную одаренность. Предельно жестко выразил это умнейший, утонченный Ф. Гершкович в выражении «халтурщик в транс» [37]. Слушатели, настроенные к Шостаковичу благожелательно (а, к счастью, как раз последние высказываются о Шостаковиче публично гораздо чаще первых), воспринимают это свойство как признак особого рода общения с ними – «говорящая музыка».

Приемы индивидуальной полифонической поэтики Шостаковича существуют не разрозненно, а в системе, которую мы склонны воспринимать как **полифонический нарратив** Шостаковича. Уникальность этого нарратива, сформированного в самые ранние годы, заключается в том, что в нем заявлено весьма примечательное отношение к полифонии. Мы назовем это **ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ ПОЛЕМИКОЙ**, когда прием как таковой часто предстает в сниженной до комичности аранжировке; но следствием этого становится как раз не ослабление, а усиление полифонических свойств самой музыки. Такая полифония, – не «благодаря», а «вопреки», если порой не «назло» приему, – мощнейший признак, по которому внутренне определяется стиль Шостаковича. И, что не менее важно, состояние этой дерзкой полемической полифонии на грани таперства, «капустника» и скандала будет служить тайной аксиологией музыки Шостаковича: то, как будет изменяться система полифонического нарратива в разные периоды жизни, будет соответствовать тому, как «чувствовала» себя в тот или иной период музыка Шостаковича в целом.

Заранее оговорим то, что наша нумерация тем *для каждой части* того или иного сочинения (Т1, Т2, Т3 и т.д.) показывает порядок появления этой темы в ряду других, образующих тематический остов сочинения. Порядковый номер темы, дан нами исходя из каждой отдельной части оркестрового и камерного сочинения.

Уже в первых двух симфониях и опере «Нос» на страницах партитур изложено настоящее полифоническое кредо Шостаковича. Здесь обнаруживает себя своего рода энциклопедия его индивидуальных приемов, связанных так или иначе с фактурой, контрапунктированием, взглядом на полифонические формы – и вообще взглядом на то, чем являет себя в реальности полифония, что она такое для него, юного мастера. С ранних лет в его сочинениях буквально россыпью блистают многочисленные *бахизмы, прерванные фуги; полифонический эллипсис; контрапунктический морок как прием противоположный самому смыслу полифонии – «феникс, возрождающейся из пепла», вкрапляет-*

ся то тут, то там таинственной многоцветной вставкой в полифонический витраж; попытка инициирования имитации без продолжения, когда само инициирование происходит в уже сложившейся фактуре...

Обращаясь к музыке молодого, юного Шостаковича, мы устойчиво и на протяжении всего последующего его творческого пути сталкиваемся с явлением, которое назовем **технологической рефлексией**. В дальнейшем театр средств выразительности Шостаковича все явственнее складывается и проявляется на пути к среднему периоду именно как **ТЕАТР ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ**, когда начинают четче проявляться качества полифонии Шостакович как полифонии – «феникс», то есть полифонии, семантически «восстанавливающей» язык.

Монументальные сочинения, написанные после второй симфонии, опера «Леди Макбет Мценского уезда», Третья и Четвертая симфонии. Биографически это ранние сочинения. Но, с точки зрения индивидуальной полифонической поэтики и *полифонического мира* Шостаковича, в них уже проявилась *интерпретация* ранней поэтики, использование ее на изменяющемся мироощущении, сказывающемся прежде всего на «прояснении» индивидуального гармонического языка Шостаковича, на рождении *индивидуальной гармонической функциональности*.

Технологической рефлексией Шостаковича мы называем те приемы и приметы поэтики, которые в определенных ситуациях произведение выглядят так, будто в саму технику вкладывается некий **переживаемый смысл**. Это есть факт *самоописывающей, рефлексивной техники*. Как правило, переход того или иного технического приема из сферы звукового *подсознания* в сферу **более определенных или даже в чем-то прямолинейных звуковых мыслей**. При этом налицо некий положительный результат, или напротив, – как во время известного композиторского «кризиса 50-х годов», «усталости стиля» – **уход смысла из приема, болезненно переживаемый в первую очередь самим автором**. И тогда положительным результатом становится смена стиля мастера.

Применение этого метода (а для нас очевидно, что **технологическая рефлексия Шостаковича** есть его индивидуальный метод) – это особая аранжировка технического приема, которая превращает его в насыщенное эмоциями средство выразительности, в конечном счете, делает важным элементом **самоописания** его музыки.

Аналогов такого ступенчатого отношения к технике: «прием средств выразительности – самописание языка» – в истории европейской музыки немало. Собственно говоря, вся полифоническая техника есть одновременно и прием, и загадка.

*Вспомним каноны-загадки XV века.*

Но Шостакович – единственный известный нам мастер, у которого ряд приемов, происшедших из контрапунктической техники, сознательно аранжируется как сниженный, чтобы затем возродиться в аффективно-персонифицированном виде уже «для театра», а после «войти» в технику комментирующим самоописательным пластом. Этот потрясающий круг технического приема, – «снижение – аффектация – самописание в возвращенной глубине», – не только порождает ряд устойчивых приемов индивидуальной полифонической поэтики Шостаковича, но и соответствует общему кругу его творчества.



Ибо, что есть ранний период, как не отыгрывание «снижения»; средний период – как не аффектация, что явственно проявляется как в образах, так и в гармоническом языке; а поздний период – как не само-описание собственного пути в углублении, с отчетливым акустическим сужением пространств.

Технологическая рефлексия Шостаковича – это и его собственный театр, и пророчество о своем пути, горестном по своей сути, в его вечном недостижении совершенства и покоя.

Технологическая рефлексия как свойство мышления Шостаковича проявляется в его сочинениях с самых ранних опусов. Например, уже в 1-м трио, (ц. 12, с.т. 11) проявлена особая, диссонантная полифония.

Примечательна и уникально-кульминационна с точки зрения технологической рефлексии полифоническая форма 4-й симфонии. Приемы индивидуальной полифонической техники, элементы поэтики приобретают характер и значение декларируемых тем и невербальных слов: сопротивление-восстановление мысли на ежесекундно убивающем метроритме; кульминация и концентрация полифонической формы: как приема, как смысла, как способа выжить в смертельных для разума условиях безумия; крик музыки; крик техники; крик каждого из средств выразительности симфонии.

Качество, поражающее слушателя при первом знакомстве с этой симфонией, *опоздавшей* с обнародованием на 25 лет – *иное качество-бытие* Шостаковича по сравнению с его знаменитыми «5-й, 7-й, 8-й, 10-й», то есть теми симфониями, в которых строение 1-х частей имеет сходную драматургию. И дело здесь в том, что в симфониях центрального периода свойства Шостаковича-мастера формы даны в растворенном, менее концентрированном виде. Эмоции ведут мастера в его музыкальной канве, диктуя форму 1-м частям. Это «рассказ второго порядка», *повествование о...*

В 4-й же симфонии – также повествование, но не только и не столько о внешнем бытии души композитора, а о более скрытом, потаенном – уровне формообразования как такового. 4-я симфония – это контрапункт индивидуальных шостаковических форм: симфонической в ее раскрытии внешнего кошмара, линейной, в ее тайных связях между темами-островками реальности, и полифонической, как яростного восстановления мысли в условиях безумия. Каждый из трех этих уровней формы воплощен в конкретных проявлениях, приемах, проявляется в ряде признаков.

Совместно эти уровни формы, действуя синергетически, рожают великий текст.

Технологическая рефлексия особым образом проявляется в сверх-полифонизированные моменты 4-й симфонии.

Пример тому – вторая часть симфонии. С ц. 130 начинается реприза части, внушительная **стретная fuga-канон; полифонический морок** с ощущением « белки в колесе». Темы проходят в **поливременности** с интермедийным движением:

1. II

130

Ob.

Fag.

Cor.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

183

V-ni II

V-c.

191

131

arco

V-ni I

V-ni II

198

V-ni II

V-c.

191

131

arco

V-ni I

V-ni II

198

V-ni I

V-ni II

204

*p*

*ff*

*dim.*

*ppp*

*pizz.*

*unis.*

*pp*

*dim.*

*v*

*arco*

*p*

В этом читается авторское «не могу писать, как принято, как положено; должен изменить».

Тема имитации проходит у вторых скрипок. Виолончели, отбив ритм с третьего такта перед ц. 130 и до девятого такта ц. 130 включительно, замолкают. В ц. 131 – **ответ** в доминанте у первых скрипок. В этом тональном ответе уже прочитывается нечто обреченно-заданное: «буду писать, как положено, вроде ежедневных упражнений тромбонистов».

За два такта перед ц. 132 у первых скрипок возникает уже третий сегмент мелодии темы – «конец». А в ц. 132 тема звучит в тонической тональности у виолончелей. **Полिवременность** (о ней – позже), таким образом, рождается здесь в линейно-имитационном образе. В свою очередь, благодаря этому образу возникает смысл «надмузыкального» порядка, антично-мифологический: невозможность вырваться из круга.

#### *Миф о Сизифе...*

Примечателен пятый такт ц. 134, когда вторые скрипки обреченно бросают свой голос, а в седьмом такте цифры вступают с имитационно-подголосочным материалом, который в свободной имитационной секвенции передается первым скрипкам, потом – альтам. Далее, после нескольких проведений темы, в ц. 138 наступает остиная остановка – связка. Низкие струнные твердят первый сегмент темы. У контрабасов тема в полном виде так и не появилась, (видимо, в силу недостаточной характеристичности тембра). Альты «затверженно» повторяют третий сегмент формы; скрипки – свою формулу. Здесь почти словесно декларируется **линейность** формы. Ассоциативно это напоминает отчаянные демонстративные выкрики. В ц. 139 струнные, оборвавшись на фортиссимо, внезапно выключаются. Начинается реприза фуги. Вступает совершенно жуткая ансамблевая стретта деревянных духовых, апофеоз **полифонического морока**: «*вот вам, послушайте и оторопите от ужаса: я пишу, как принято!*» (здесь играют флейта пикколо, флейта, кларнет, бас-кларнет)...

Уже ранний Шостакович разделяет полифонию как собственное свойство мышления, присущее внутренне ему самому и только ему (а Шостакович как автор душевно индивидуализирован в себе до такого предела, какой вообще явлен немного у кого из мастеров) – с формой фуги как исторически устоявшимся видом полифонической конструкции-формы.

Молодой Шостакович признает фугу отдельно как конструкцию «школьного типа» (сказывается студенческое, иронически «капустническое» отношение к полифонической конструкции как таковой), отдельно как форму классического типа как объект игры, и отдельно – как таинство мысли.



## Полифонический лейтприем

Явление-спутник полифонической техники, сопутствующее, сопровождающее фактуру, показывающее ее состояние и активность подчас ярче и выразительнее, чем традиционный технический прием как таковой, названо нами **полифоническим лейтприемом**.

Такой прием имеет выраженное языковое значение: несет знаковую функцию, логически объясним и, главное, в совокупности с другими приемами подобного типа образует подсистему в общей системе средств выразительности.

Технологически-рефлексивные явления замечены нами на совершенно различных уровнях композиции: от конкретных, образно устойчивых контрапунктических формул-клише – и до маргинальных параполифонических лексических единиц. Наличие их в текстах – лакмусовая бумажка состояния полифонического стиля Шостаковича.

В приложении к 1-й главе мы приводим общую таблицу полифонических приемов в музыке раннего Шостаковича (таблица составлена с исключением описаний приемов, вынесенных в текст главы).



## Маргинальные параполифонические лексические единицы

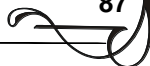
Маргинальность приемов, на наш взгляд, в том, что их яркая пограничность между двумя средствами выразительности мегапорядка – полифонией и симфонией.

Ю. Холопов в одном из выступлений, посвященных творчеству Шостаковича, замечает, что термин «симполифонизм» уже вошел в обиход описаний музыки Шостаковича. О полифонизации, включенной в симфонический поток, в свое время писал В. Протопопов в 3-м томе «Истории полифонии»; применительно к сочинениям Шостаковича об этом говорит в своей книге В. Задерацкий [58].

Параполифонический прием маргинального типа приводит к «театрализации» полифонического приема как такового.

Перейдем к конкретным проявлениям этой «игры», особым константным для всего творчества Шостаковича звуковым лексически-языковым константам, и опишем некоторые из них.

Одно из проявлений этой игры, которое мы хотим определить и предложить читателю в примерах – это **ПРЕРВАННАЯ (ИЛИ «НЕНА-**



**ЧАВШАЯСЯ») ФУГА**, т.е. тема, предназначенная для имитации и демонстративно оставленная без таковой. Прерванная fuga – своего рода знак-описание парадоксальной полифонии, когда имитационность оборачивается «вбиранием» голосов в одну линию, **линейным схождением тем**.

Приходят на память наблюдения Шнитке об «экономности» голосов в оркестровой полифонии у Шостаковича [131, 133].

Однако мы хотим подчеркнуть, что прерванная fuga – это прием из арсенала маргинально-полифонической аранжировки, в отличие от других индивидуально-полифонических приемов, о которых пойдет речь в разделе, касающемся именно конструкций. Прерванная fuga, вкуче с линейным схождением – философически переосмысленная картина контрапункта, который, теряя одно измерение, сплющивается из объемной фактуры до единой линии.

«Приютом» для неначавшейся фуги становится уже *1-я симфония*, а именно *1-я ее часть*. С.ц. 6 у скрипок в увеличении проходит *T2 часть*, «нарочно» оставленная без имитации.

### Пример 2

Музыкальный пример 2, фрагмент симфонии. Видны партии Пикколо (Picc.), Флюты (Fl.) и Архи (Archi). Темп Allegretto, метр 152. Музыкальный пример 2, фрагмент симфонии. Видны партии Пикколо (Picc.), Флюты (Fl.) и Архи (Archi). Темп Allegretto, метр 152. Музыкальный пример 2, фрагмент симфонии. Видны партии Пикколо (Picc.), Флюты (Fl.) и Архи (Archi). Темп Allegretto, метр 152.

Fl. *I solo*  
*p*

Arch *pp*

7

47

Прибежище «прерванной фуги» в ранний период сочинений Шостаковича опера **«Нос»**. Обратим внимание читателя на фрагменты, в которых прослеживается этот прием.

**Например, 5-я картина 2-го действия** (№ 9, «В газетной экспедиции») – лучший, на наш взгляд, вокально-инструментальный эпизод оперы.

В ц. 167, в т. 1-4, явственно прослушивается воображаемая «экспозиция темы фуги» без продолжения у скрипки соло; можно сравнить этот момент музыки с 5-м разделом 2-й симфонии.

### Пример 3

Очень маленькая комната. Седой чиновник в очках принимает объявление, которое дает лакей графини. Кроме них в комнате восемь дворников.

167

*pp* *arco* *mp* *pizz.*

*Allegro non troppo* ♩ = 108

168

ЛАКЕЙ *f*

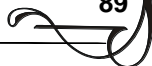
По-ве-ри-те ли, сударь, что со-ба-чон-ка

*arco* *f* *8<sup>va</sup>*

V-ni solo

Начиная с конца 4-го такта этой «неначавшейся фуги» к ней добавляется вокальная реплика-подголосок Лакея («Поверите ли, сударь, что собачонка не стоит и восьми гривен...»). В ц. 168 обнаруживается





вступление второго подголоска этого «несостоявшегося фугато» у кларнета.

*С точки зрения философии полифонии эти детали имеют важное **самоописывающее** значение. Сам метод в его словесном изложении несет в себе даже некоторую **невротичку**: **неосуществленное начало**.*

*Однако это уравновешивается уже у раннего Шостаковича, во-первых, сильнейшим психологическим воздействием, а во-вторых – жесткой логикой следования событий, яркой **нарративностью** сменя одного звукового образа другим...*

В ц. 174 проходит крошечная **инвенция** у флейты пикколо. Инвенция эта проходит в партиях Лакея и скрипки соло в сопровождении генерал-баса виолончели, партия которой напоминает о приеме «прерванной фуги».

Далее в партитуре оперы мы находим и другие примеры на «неосуществление приема». В ц. 178 также звучит двухголосная инвенция контрабаса соло и гобоя на репликах Ковалева. У гобоя при этом – «литрическая мелодия». В ц. 182, в т. 2, появляется «**неначавшаяся фуга**» у трубы с мелодией-контрголосом у фагота.

В 7-й картине 3-го действия № 12, «Окраина Петербурга» в ц. 358, с т. 12, возникает неначавшаяся фуга у фагота. А в 8-й картине 3-го действия № 13, «Квартира Ковалева и квартира Подточинной», – в ц. 446 (четвертый такт цифры) неначавшаяся фуга появляется у первых скрипок.

В 3-й симфонии (2-й эпизод 1-го раздела, ц. 7) неначавшаяся фуга проходит у фагота и низких струнных с полимелодическим контрапунктом скрипок и альтов.

**В опере «Леди Макбет Мценского уезда»** также имеются немалочисленные образцы неначавшейся фуги.

Например, такие фрагменты имеются в Антракте между первой и второй картинами. Эта гротесковая, «интригующая», но в то же время тяжеловатая для гротеска, музыка примечательна для нас своей **технологической рефлексией**. Мы ощущаем здесь некоторую нарочитую прямолинейность использования не только жанра (подобие польки или невероятного четырехдольного вальса), но и **высотно воплощенной метрики**, а также **неначавшейся фуги**. Эти приемы поэтики, встречавшиеся ранее в более, так сказать, тонком своем виде, здесь использованы кричаще прямолинейно. И это **кричащее начало** здесь абсолютно осмысленно. В ц. 58 ощутима фигура **высотно воплощенной метрики** у духовых и низких струнных. Налицо нарочитое разделение на примитивный «опереточный» аккомпанемент, **полиладовость** аккомпанемента и мелодии у английского рожка. В ц. 59 возникает подобие **неначавшейся фуги**, когда мелодия изложена в октаву у альты и виолончели. При этом чувствуется нарочитая почти **квадратность** изложения мысли...

**В 4-й картине 2-го действия**, в ц. 198, нами также отмечен прием **неначавшейся фуги** (в восьмом такте цифры). Тема здесь нечувствительно модулирует в полечку. Отметим для себя балансирование полифонического приема-клише на грани штампа.

*Вспомним здесь, что именно в начале 30-х годов Шостакович пишет Соллертинскому о «азмоциональной фуге», которую он «недавно сочинил».*

За два такта перед ц. 246 – генделеобразная **неначавшаяся фуга** у низких струнных.

А в конце Антракта между 6-й и 7-й картинами 3-го действия, в ц. 367, выстраивается ступенчатая квазиимитационная фактура с намеком на **неначавшуюся фугу** у струнных.

7-я картина также примечательна с точки зрения описываемого нами приема. В ц. 370 звучит неначавшаяся фуга у фагота и контрафагота (лейттембры Свекра, Сергея) на очень грубой теме. В 8-й картине (четвертый такт ц. 438) возникает неначавшаяся фуга у скрипки соло в контрапункте с вокалом Исправника, с эффектом **контрапунктического морока**.

Интересно, что в 4-м действии оперы (9-я картина) С седьмого такта цифры 444, рождается неначавшаяся уже не *фуга*, а *пассакалья* у труб, тромбонов и продолжающих тубы, фагота, контрафагота, низких струнных.

**БАХ, «КВАЗИБАХ», БАХИЗМЫ.** Это явление (а о нем мы начали говорить во вступительной главе, в разделе «Бах-семантика») чрезвычайно характерно для музыки Шостаковича раннего и среднего периодов. С точки зрения полифонической поэтики явление основано на том, что Бах, персонифицированный в «бахизм» квазибарочной мелодической фигурой, выступает в нарративе «сниженным» персонажем, нарочито уменьшенным, низведенным от верховного божества полифонической музыки к своей противоположности – жалкой «имитации» самого себя (здесь впрямую обыгрывается музыкальная имитация как таковая). Так же, как и в прерванной фуге, происходит обман ожидания слуха. Вместо баховского величия – нисхождение до полной ничтожности.

Философия самого приема, на наш взгляд, заключается в том, что такого рода «бахизму» как нереализованной имитации, равно как и неначавшейся фуге, в ранний период полярно противопоставлены – как положительный и высокоискусный полифонический результат – полиморфные барочно-концертные конструкции: такие, как пятый раздел 2-й симфонии, 15-голосный канон перед 2-й картиной и антракт перед 6-й картиной оперы «Нос». Это ключевые полифонические фрагменты мегатекста музыки Шостаковича раннего периода. В перечисленных нами барочных формах решающим фактором, воздействующим на саму форму и ее мобильность = интересность, становится такое обращение со временем, которое можно назвать моторным приращением временного слоя в фактуру, результатом чего становится то и дело наложение одной формы на другую.

Иными словами, полиморфность раннеполифонического Шостаковича становится высшей ступенью личного полифонического *gradus ad Parnassum*, лучшим результатом индивидуального обращения к полифонической технике, – в противоположность «прерванным фугам» и «бахизмам», в которых «отыгрывается» состояние «тягости учения», «ученичества»...

Для нас важна эта полярность приемов в нарративе Шостаковича, поскольку на пути к среднему периоду эта полярность «отрицательного-положительного» уйдет в другие приемы.

Наш «реестр» бахизмов открывается ор. 11, содержащим 2 пьесы для струнного октета.

В 1-м номере (Прелюдия), в т. 5 ц. 10, наряду с канонически секвенционным движением 1-го разряда, мы находим бахизмы.



Пример 4

5

*f marcato*

*f marcato*

*f marcato*

*f marcato*

*f marcato*

*f marcato*

В № 9 оперы «Нос», в ц. 220, прочитывается фигура «Бах» у первых скрипок.

Примечателен № 11 оперы. В ц. 274 прослушивается консонирующая гетерофония струнных с вокалом, драматизация момента оркестровкой и мягким полимелодическим медитативным звучанием, кантилена первых скрипок. Но с четвертого такта цифры – внезапный «баховский» «вскрик» флейты пикколо.

Пример 5

274

*p*

*f dim.*

*cresc.*

*p cresc.*

*f*

*dim.*

*dim.*

*p dim.*

К. - чи-но-ю; но ведь про - пад ни за что, ни про что, про - пад да-ром, ни за

V-ni I

V-ni II

V-la

Музыкальный фрагмент из оперы «Леди Мценского уезда» Шостаковича. На сцене изображены ноты для флейты пикколо, кларнета, скрипок I и II партий и виолончели. В начале фрагмента (такт 275) флейта пикколо меняет инструмент на флейту. Музыкальная тема «Бах» представлена в различных партиях оркестра.

Обратим внимание на то, что именно здесь, в этот момент действия, Шостакович словно бы «жалует» свой персонаж более, чем в предыдущих моментах; и абсурдистское действие оборачивается трагифарсом.

В 3-м действии оперы, (7-я картина, № 12, ц. 284), в т. 2 знакомый уже нам «Бах»: «визгливые» имитационные подголоски у гобоя и кларнета пикколо. И в 5-м такте цифры «Бах» появляется, теперь уже у скрипок.

В 3-й симфонии, (2-й раздел, 7-й эпизод С. 55-56, ц. 45а) прочитывается разномелодический контрапункт низких струнных и бахообразной, а следом в линейном схождении скрипично-игровой темы скрипок.

**Опера «Леди Мценского уезда»** обнаруживает целый ряд бахизмов в тексте.

В 1-й картине 1-го действия, в 4-м такте ц. 15, тема «Бах» проходит у фюгата в сопровождении вокала Свекра. За такт до ц. 18 звучит «Бах» у гобоя; в ц. 23 – «квазибах» у флейты с кларнетом (как сопровождение укоров Свекра в холодности); за два такта до ц. 31: «Бах» у фюгата в репризном музыке Свекра.

Антракт к 3-й картине продолжает бахические аллюзии в тексте партитуры. В тактах 4-5 цифры 119 у деревянных духовых появляется тема секвенции из ц. 118 в линейном схождении движения вверх-вниз. У валторн – скандирующий вариант темы-Бах (здесь бахическая фигура звучит как ТЕМА, невербальное слово о Бахе); у контрабасов – попытка инициирования в имитации. Далее, в ц. 120-122, происходит известное упрощение оркестровой имитационной полифонии до перекличек-антифонов. Шостакович словно отыгрывает то, что тематический материал антракта недостойн полифонии как техники, и словно бы принижает фактуру до грубого имитирования-перекличек. В ц. 126-129 возникает фугато струнных. Одновременно происходит насыщение фактуры квазибаховскими мотивами (деревянные духовые) и баховскими мотивами (у альтов и виолончелей, затем в переклаичку – у деревянных духовых). Инвенционная форма продолжается, фугато начинается. Налицо наложение полифонических форм. Тема звучит у альтов и виолончелей, затем (ц. 127) у скрипок, после небольшой интермедии у вторых скрипок и альтов (ц. 128), и далее – у виолончелей и контрабасов (ц. 129).

В 5-й картине оперы (ц. 287) явственно высотно воплощенная метроритмика валторн, на которой со второго такта цифры прослушивается «Бах» у низких струнных.

Бахизмы есть и в 8-й картине 3-го действия оперы. За два такта перед ц. 420 размер меняется на трехчетвертной (Священник командует «Горько», – хор разражается возгласами и хохотом). Примечательно, что и в этой цифре мы можем обнаружить мотивы Баха у высоких духо-

вых. Эти кричаще-свистящие бахизмы, в драматургии Шостаковича никогда «ничего хорошего» не предвещающие, появляются сразу в первых тактах 4-й симфонии. В ц. 421 мы обнаруживаем бахизмы у высоких деревянных духовых, высоких струнных и труб в контрапункте с анабазисом виолончелей, альтов, тромбонов и валторн. В шестом такте цифры 421 вокал Катерины («Гости дорогие, кушайте, прошу вас!») контрапунктирован баховским мерным виолончельным монологом.

Воистину потрясающей драматизацией становится применение баховских мотивов в 4-й симфонии.

Уже в первой, душераздирающей, части, за пять тактов перед ц. 1, появляется «тема склянки; тема времени» (выражение Е. Назайкинско-го) в первых 3-х тактах фрагмента и следующие же два такта отмечены темой «Бах» (верхний ярус партитуры).

### Пример 6

Все пять тактов демонстративно изложены в унисон на фортиссимо. В ц. 1 тема-ритм проводится у низких струнных в гетерофонии-гармонии.

*Прозрение: свершилось, случилось, неотвратимо.*

И в контрапункт с темой-ритмом появляется тема «Испанизированный Бах» у труб, тромбонов, скрипок. Происходит контрапунктическое вхождение как в музыкальную тему, так и в тему времени вообще. В ц. 3 выделяется ритмическая пульсация валторн с демонстративно кричащей-скандирующей темой-Бах. С четвертого такта ц. 4 происходит перегармонизация темы-Бах.

За четыре такта перед ц. 44 у монолога возникает фигура – Бах. За два такта перед ц. 93 различим бахизм высоких и средних деревянных духовых из начального вступления. За пять тактов перед ц. 9 является себя этическая кульминация, восстановление баховской темы в ее правах величия средствами гармонии. Баховская тема здесь проходит у гобоев и кларнетов.

В 3-й части симфонии бахическая линия продолжается. В пятом такте цифры 156 – Бах-мотив. В ц. 157, когда появляется третья тема финала, третий такт цифры – это баховская тема у фаготов в контра-

пункте с кларнетовой фразой. А в ц. 244, баховские интонации в распе-  
ве мелодии высоких инструментов, продолжающих «тему заклатья».

Теперь расскажем о тех приемах, которые проявляются уже не од-  
ноголосно, а более традиционно-контрапунктически, уже в двух голосах.  
Но вместе с тем эти двухголосные приемы отчетливо авторские, по-  
скольку имеют устойчивую семантику в индивидуальной поэтике Шоста-  
ковича. Мы говорим в данном случае о двух приемах: **о полифони-  
ческих фигурах крика** и о явлении, которое назовем **полифо-  
ническим эллипсисом**.

### Крик

Эллипс крика  
пронзает навывлет  
молчание гор,  
и в лиловой ночи  
над зелеными купами рош  
вспыхнет черной радугой он.  
А-а-а-а-ай!  
И упругим смычком  
крик ударил  
по туго натянутым струнам,  
и запела виола ветров.  
А-а-а-а-ай  
(Люди в пещерах  
гасят тусклые свечи.)  
А-а-а-а-ай!

Федерико Гарсиа Лорка.  
Перевод Г. Шмакова [34]

Эллипс крика, вышедший пронзительным из единой точки и разо-  
шедшийся эхом по неровному кругу ... Этот образ Лорки отозвался в  
музыке Шостаковича, равно как и более ранний мунковский крик. В от-  
личие от душераздирающих криков музыки Берга, Шенберга крик Шос-  
таковича несколько более метризован. Скорее, он «со-метричен» вскри-  
кам дикарки Кундри из вагнеровского «Парсифаля». Для Шостаковича  
первоначально эта фигура стала находкой, затем – клеймом мастера,  
далее – существовала подчас на грани клиши, но никогда она не лиша-  
лась своей душераздирающей наполненности...

Фигура крика изначально в том или ином сочинении связана с кри-  
чащими тембрами высоких деревянных духовых инструментов, перио-  
дически подвергаясь вариационной переинструментовке.

В режиссерских комментариях Л. Ротбаум по поводу “Леди Макбет  
Мценского уезда” мы читаем: “Так и кажется, что каждый резкий диссо-  
нанс в музыке – это крик души самого художника, который не может и не  
хочет молчать: крик от нестерпимой боли...” [106, с. 342].

В. Протопопов, когда пишет о степени экспрессионизма Шостако-  
вича, замечает, что эта степень, изначально потенциально крайне вы-  
сокая, сглаживается классической симфонической сонатностью [102].

Уже во 2-й симфонии есть намеки на «фигуру крика» в четвертом  
разделе симфонии. В ц. 26, в т.3, появляется **фигура крика** у валторн.  
Правда, сам крик здесь – не в верхнем регистре, как это будет позднее,  
а в среднем, валторновом.

Пример 7

Musical score for Example 7, measures 26-31. The score includes parts for Tuba, Timp., V-c., C-b., Fl., Ob., Cl., Perc., and Bass. Measure 26 is marked with a box containing the number 26 and the instruction 'accel.'. The V-c. and C-b. parts are marked 'pp' and 'cresc.'. The Fl. and Ob. parts are marked 'p cresc.' and 'mf'. The Perc. part has a 'pp' marking. The Bass part has a 'colla bacch. di Timp.' marking.

Первым сочинением, где имеется **несколько фигур крика**, становится опера «Нос», конгломерат высокой полифонической техники и поэтики раннего Шостаковича, настоящий рассказ о его ранней полифонии.

Во 2-м действии оперы «Нос», (№ 11, Квартира Ковалева) с ц. 261, когда гротесковая лубочность сменяется мелодрамой, скоро, в ц. 270 возникает «фигура крика» у гобоя. С четвертого такта цифры мы слышим и «баховский» «вскрик» флейты пикколо.

В 3-м действии (7-я картина, № 12) в ц. 284, с т.2, возникает «кричащая» фигура «Бах», о которой мы упоминали ранее.

Пример 8

Musical score for Example 8, measures 284-286. The score includes parts for Ob., Cl. Picc., and C-fag. The Ob. part is marked 'f' and has a 'colla' marking. The Cl. Picc. part is marked 'f' and has a 'colla' marking. The C-fag. part is marked 'f' and has a 'colla' marking. The title 'Бах' is written above the Ob. part.

Там же, в ц. 285, с т. 2, в вокально-инструментальной инвенции, звучит «крик» у гобоя (т. 3):

### Пример 8а

The image shows a musical score for oboe (ob.) in 4/4 time. Measure 285 is highlighted with a box. The notation consists of a series of eighth notes, followed by a rest, and then a sharp, high note marked with a double bar line and the word "Крик" above it. Below the staff, there is a performance instruction: "Ob. muta in C. ingl.".

А в ц. 292 – «крик» тромбона. В ц. 293, в т. 4 обращает на себя внимание «криковое» звучание одной из фигур насилия у скрипок, сопровождающая реплику Квартального «Ступай, Андрюшка, с правой стороны садись. Стой! Стой!» с откровенно «фрейдовскими» аллюзиями.

Такого же рода «фрейдовский» оттенок ощутим на разговорной реплике «Теперь дело пойдет» (см. ц. 294).

И в № 13 (ц. 379, в т.6) – «фрейдовская ремарка»: «Квартальный показывает Ковалеву нос».

Наконец, в № 15 (в ц. 509-510) звучит контрастно-тембровый гопачок контрабаса и духовых, сопровождающий вокал: «Такой и этакий камаринский мужик».

Модификацией фигуры крика в фактуре становится кричащий **«ГЛУМЛИВЫЙ» ПОДГОЛОСОК**, который отличается от крика «сниженной» патетикой. Ассоциации здесь отчасти музыкальны (Малер), отчасти литературны (Смердяков Достоевского).

В опере «Нос» (3-е действие, 7-я картина, № 12, ц. 324, 325) мы слышим подобного рода подголосок у гобоя; в ц. 327 (четвертый такт) – «истощный подголосок» флейты пикколо; в ц. 340 – такого же типа подголосок у гобоя и кларнета.

Аналогичные подголоски мы обнаруживаем: в № 13 (С. 313, ц. 374 с четвертого такта цифры до четвертого такта ц. 375) – у кларнета; С. 337, ц. 409, четвертый такт – у гобоя; в № 14 С. 409, ц. 469 – у кларнета; на С. 413-414, в ц. 472-473 – у кларнета пикколо; в № 15 С. 469, ц. 507 – у кларнета пикколо; последний прием можно сравнить с фрагментом на с. 303, в ц. 359. На С. 483 за три такта до ц. 524 истошный подголосок появляется у гобоя.

Кричащими подголосками обильна, в силу обострения «фрейдовского» подтекста событий, опера «Леди Макбет Мценского уезда». Перечислим наши находки.

В 1-м действии (1-я картина, ц. 39) мы слышим такие подголоски у флейты пикколо; во 2-й картине 1-го действия (ц. 103) ярко заметен «монолог» «блудливого» кларнета (лейттембр Сергея) на вокале Сергея и тягучих басах низких струнных (басы в это время тянут длинные звуки на монологах всю сцену).



Пример 9

The image shows a musical score for Example 9. It consists of three staves. The top staff is for the vocal line, labeled '1' and 'СЕРГЕЙ (Катерине Львовне)'. The lyrics are 'А ну, до звадьте ручку, ес-ли э-то вер-но.' The middle staff is for the piano accompaniment, labeled 'p' and 'con sord.'. The bottom staff is for the bass line, labeled 'p'.

Во 2-м действии оперы, в 4-й картине (ц. 200, четвертый такт) слышится кричащий подголосок кларнета; а в 5-й картине (ц. 316, со второго такта цифры) слышна праздничная пульсация струнных, на которой, однако, с пятого такта цифры, «предательски» звучит подголосок фагота и контрафагота. Пятая картина оперы вообще отмечена известной упрощенностью стиля. На наш взгляд, эта упрощенность еще более обнажает рефлексивность приема: будучи использованным на грани клише, он словно стремится доказать свое право на «описание» музыки.

В этом смысле весьма показателен эпизод возвращения мужа из пятой картины (ц. 317, с шестого такта): кукарекающее «соло» деревянных духовых в высоком регистре. Лейтритм бедного Мужа нарочито балален.

Увы, виктимность его приобретает в сюжете несколько издевательский характер, что не «украшает» сюжет. Зиновий Борисович ведь «виноват», к слову сказать, лишь в том, что будет убит.

Истошные подголоски встречаются в опере и далее: например, в 3-е действии (6-я картина, ц. 358) – вокальный вопль фольклоризированно-повторной ритмической структуры с переносом музыкальных ударений «Ой, ведь здесь мертвец!..» В ц. 360 – прелюдирование оркестра к ц. 361 («Труп, труп...») В этой «забавной» сцене сказывается скорее юношеское хулиганство, чем садизм; здесь являет себя ранний «макабр» Шостаковича.

Глумливые подголоски Шостакович применяет также в финале оперы. В 4-м ее действии, в 9-й картине (ц. 464-471), когда всюду звучит непристойный диалог Сергея и Сонетки. За один такт перед ц. 465 слышен гротесковый пронрывающий монолог флейты. Оценка, таким образом, происходит по этической шкале («низменное»). Со второго такта ц. 465 этический комментарий «от противного» продолжает гротесковый пронрывающий монолог кларнета.

Этот прием становится немаловажной деталью. За такт перед ц. 466, на словах Сонетки «Ну и дура твоя купчиха», в ц. 466 проскакивает галопчик у кларнета. В четвертом такте (ц. 466, взмывающие скрипичные пассажики) в сочетании с уменьшением мензуры используется как метафора схемы речи, морфологии слова. Таперская завкаса подражательных приемов здесь, в этих деталях, очевидна.

Канва глумливых подголосков прослеживается и в дальнейшем. За такт перед ц. 467, появляется «развратный» мотивчик у кларнета пикколо, а во второй такт ц. 467 и далее – контрапункт вокала Сергея («...опротивела она мне страшно!»), подголосочек фагота и подтанцовочной мелодии. С пятого такта цифры звучит контрапункт вокала Сонетки («Чего ж ты хорюводилс с ней?»), а также подтанцовочной мелодии скрипки и гетерофонии струнных. Заметим, что, когда Сонетка поет соло, фагота в подголоске нет. Шостакович, как истинный джентльмен, все же не подзвучивает ее партию издаваемым фаготом.

Глумливые подголоски все продолжают появляться в музыкальной ткани, становясь «этическим комментарием» действия. За такт перед ц. 468 (торговля Сонетки с Сергеем относительно цены за ее любовь) появляется ее реплика «Ну вот, то ложись, то стой» отыгрывается (второй такт ц. 468) развратеньким мотивчиком у кларнета пикколо.

С четвертого такта ц. 468 и далее, когда идет полным ходом навбавление цены за любовь с героизацией интонаций – «Докажи, что любишь», возникает своего рода психологический контрапункт: героизация вокала – и развратный монолог кларнета пикколо.

В третьем такте ц. 469 также прослеживается психологический контрапункт кульминационной героики Сонеткинх интонаций и нарочито приниженного смысла ее слов – «Чулки порвались, холодно мне».

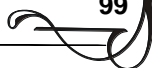
В ц. 471 совершается переход к эпизоду, когда Сергей выманивает у Катерины пресловутые чулки для Сонетки. Психологический контрапункт теперь уже возникает в восприятии Катерины – Сергея: любимого ею, и его же реального, расчетливого дворового героя. Характерна здесь полифонизированная ткань музыки: соло альты, короткие басы низких струнных, постанывание валторн, подголосок фагота, терции арфы... В ц. 472 этот пестрый состав (с добавлением контрафагота) сопровождает диалог Катерины и Сергея.

За пять тактов перед ц. 473 и далее, когда трепетные быстрые шестнадцатые передаются от альты к виолончели, скрипкам, явственен психологический контрапункт состояния Катерины и той реальности, в которой она в действительности находится. В третьем такте ц. 477 и далее, на вокальной партии Катерины «Сережа, не могу я без тебя минуты быть. Что делать?», – инструментальное контрапунктирование вокала, фагота, арфы и альты сменяется гетерофонией полифонизированного характера у струнных.

За четыре такта перед ц. 479 – примечателен вокал Сергея «Вот если бы где-нибудь шерстяные чулки достать...». В ц. 479, на аккомпанементе фагота – антифон-галопчик гобоя, далее – кларнета, кларнета пикколо, флейты (распевчик). Этот распевчик флейты становится модуляционным в смысле настроения мини-монологом. Он предвзвывает лицемемерную реплику Сергея «Ах, Катя! Спасибо, радость ты моя!»

Итог этой «игры мини-монологов» наступает во втором такте ц. 480 и далее, когда появляется уже серьезный монолог виолончели на тремоло кларнетов и коротких терциях тромбонов. Это инструментальная интерлюдия без вокала, оперная патетика и монолог прозрения одновременно. В ц. 481: звучит ответный монолог предательства фагота на уходе Сергея с добытыми чулками и обескураженной Катериной. Пожалуй, здесь проявляется андрогинность позиции автора (сочувствует женщине, проклинает мужчин). Признаком чего становится (за такт перед ц. 482 и далее) реплика Сергея Сонетке «Теперь ты моя!», когда возникает мгновенная туттино кульминирующая метаморфоза в опереточность.

Подобного рода мини-монологами глумливого оттенка отмечена и **Четвертая симфония**.



В 1-й ее части, в ц. 14, звучит трехголосная инвенция в трех «пластах»: со свистяще-кричащим верхним пластом скрипок-альтов высоких духовых, грубого полечного приплясывания альтов (потом и низких струнных в дублировке с низким деревом) со вторыми кларнетами – и резкими выкриками тромбон-туб с литаврами, потом валторн... В ц. 37 мы также слышим контрапункт нескольких пластов: партии арфы, монолога гобоя и глумливых пританцовываний флейты пикколо. Налицо полифункциональная полифония с воображаемыми аккомпанементами к каждому пласту. В ц. 41, когда у струнных включается вальсовый ритм, на нем звучит контрапункт монолога валторны и глумливо-лирической секвенции-монолога кларнета пикколо. В ц. 53 ощутимо полифонически кинематографическое наложение на полечный наигрыш гобоя, продолжающий полечку, «наглое» гопака фаготов и контрафагота. В пятом такте ц. 53 и далее вскриком у флейты пикколо, а затем у гобоя начинается тема будущей прелюдии *fis-moll* op. 87.

Этот материал op. 87, найденный в 4-й симфонии, как известно, не единственный. Напомним читателю (об этом шла речь во введении), что в 1-м номере журнала «Музыкальная академия» за 2007 год О. Дигонская обнаруживает текстологическую находку, связанную с возможным происхождением музыки op. 87 [43]. О. Дигонская имеет в виду оркестровый эскиз будущей фуги *a-moll* op. 87, срощенной с несколькими цифрами материала 4-й симфонии. Весь материал, объясняет О. Дигонская, очевидно являет собой эскиз ненаписанной опере о героинической девушке-террористке. Судя по репликам самого Шостаковича, сохранившимся в архивных материалах, не исключена возможность использования в 4-й симфонии эскизов неосуществленного оперного замысла, замечает исследователь.

На с. 204-205, в ц. 57 появляется контрапункт полечки флейт, гобоев, первых кларнетов с темой-монологом, пробегающей у вторых кларнетов и бас-кларнет а и неожиданно напоминающей главную тему (схождение двух разножанровых тем в одной, признак и симфонического мышления и линейной формы). Эпизод выразителен для нас тем, что контрапунктом придается как бы второе измерение для текущей темы. Воображаемый голос – «свято место пусто не бывает!» – реализуется. В этой реализованности, возможно, проглядывает еще один признак изменений полифонической формы Шостаковича периода 4-й симфонии.

Канва мини-монологов приводит к трагедии и здесь. В ц 58 звучит народный наигрыш тутти, рифмуемый с предыдущей полечкой. «Рифма» эта может быть расценена как элемент античности в индивидуальной поэтике Шостаковича. На с. 225-226, когда начинается игра в «ложную» репризу, на быющей как пульс трехдольности самого материала вскриком появляется вариант главной темы с присоединенными в начало триолями, пророчески намекающими на следующую, вторую часть симфонии (линейное схождение тем).

А в ц. 84-88 обращает на себя внимание вальсовая микросюита, также с легким эффектом «измельчения как принижения». Характерна в этом смысле «модуляция» из трехдольного марша в вальс. В ц. 84 примечателен застрявший тон бас-кларнета на фоне вальсовой темы скрипок. С пятого такта ц. 85 мелодия вальса проходит только у первых скрипок, вторые же уходят в аккомпанемент; так здесь проявляется перемещенность функции голосов, о которой говорил Шнитке. С восьмого такта ц. 86 мелькают изящные вальсовые подголоски альты со слегка глумливым шостаковическим глоссандо, словно бы дразнящим танцующую корову. За четыре такта перед ц. 87 подголосок в каком-то смысле перехватывается виолончелями. За три такта перед ц. 88 скри-

почка допевает вальсок. В ц. 88 контрапункт штраусовского вальска низких струнных и тихих фруллато-вскрикиваний флейт и флейт пикколо производит эффект затаенности перед взрывом.

**Полифонический эллипсис, обман ожидания.** Важным элементом полифонической поэтики Шостаковича становится устойчивое фактурное явление, присущее его музыке вплоть до позднего периода творчества. В рабочем порядке мы называем это явление полифоническим эллипсисом, поскольку основой приема становится примерно тот же смысл, который вкладывается мастерами в прием гармонического эллипсиса: обман ожидания, основанный на слуховом опыте слушателя и тех музыкально-ассоциативных формулах, которые непременно возникают в сознании, на которое воздействует музыка в разнообразии ее жанров, форм и приемов.

С точки зрения полифонической техники объяснение явлению заключено в том, что Шостакович создает уникальную, не имеющую, на наш взгляд, аналогов форму ответа в фугато. Эта форма заключается в том, что теме, уже прошедшей в имитациях, отвечает вовсе не тема, а ее противоположность утрированно симфонизированного звучания. Часто тембр ответа – кларнет пикколо, кричащий, пронзительный. И все же – это **ответ**. Амбивалентность имитационной полифонии становится знаком мастера. Услышав фрагмент такого рода, невозможно больше сомневаться, кому он принадлежит. Полифонический эллипсис в раннем периоде музыки Шостаковича явление нечастое, но заметное и контрапунктически выразительное. Родственные приемы полифоническому эллипсису – фигура крика, различные полимелодические сочетания внезапности, метаморфозы в инвенцию.

Например, в 1-м трио (уже упоминавшаяся нами ц. 12 с.т. 11) в Т-эллипсисе у фортепиано вполне ощутима фатальность приема. В «страдательном наклонении» технического приема - будущий Шостакович 30-х годов.

### Пример 10

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of four staves: a single treble clef staff at the top, a single bass clef staff below it, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. The top staff has a melodic line with a 'p cresc.' marking. The bass staff has a few notes with a bracketed 'f' marking. The grand staff has a section labeled 'Эллипсис II' with a bracketed 'f' marking. The page number '150' is visible at the bottom left of the grand staff.

Не обойдены этим приемом и 2 пьесы для струнного октета. Во второй пьесе (Скерцо), в ц. 4, мы обнаруживаем, что Т2-марш проводится как эллипсис верхних скрипок.

Несколько случаев полифонического эллипсиса зафиксированы нами в опере «Нос».

Во 2-м действии оперы, в № 11 (Квартира Ковалева), в № 13 (ц. 381), имитационно-подголосочная фактура обманного типа фактура являет собой один из полифонических «обманов ожидания» у кларнета, фагота и валторны.

С четвертого такта ц. 406 фугато совершает метаморфозу в инвенцию у скрипок, что, напоминаем, трактуется нами как один из видов полифонического эллипсиса, обмана ожидания.

3-я симфония тоже содержит полифонические эллипсисы.

В 3-м эпизоде 1-го раздела (ц. 16) проходит свободноквазиканоническая имитация (как вид полифонического эллипсиса) у трубы и тромбона. Во 2-м разделе (7-й эпизод, ц. 46-46а, т.6) возникает глissандирующая трелеобразная тема тромбона (наподобие одной из тем оперы «Нос»). К ней контрапунктирующим подголоском (полифонический подголосок – « эллипсис» вместо имитации) вступает тема флейты пикколо («Будущий Шнитке»).

Пример 11

Musical score for Example 11, showing the following parts: Picc., Cor., Tr-nl, Fl-tti, and Cassa. The score includes dynamic markings such as *ppp*, *p*, and *pp*, and performance instructions like *con sord.*, *I con sord.*, and *gliss.*

В свою очередь к флейтовой теме вступает подголоском (значительным, но не имитационным – «эллипсис») скрипичная тема.

Пример 11а

Musical score for Example 11a, showing the following parts: Picc., Cassa, and Archi. The score includes dynamic markings such as *ppp* and a measure number 46a in a box. The Piccolo part has a melodic line with various accidentals and slurs.

В ц. 47 на высоте воплощенной метроритмике валторн звучит «балетное адажио», тема флейты.

В опере «Леди Макбет Мценского уезда» мы также находим образцы эллипсиса.

В 3-м действии (картина шестая, ц. 341) возникает монолог низких струнных, с которым с четвертого такта цифры контрапунктирует неторопливый подголосок вторых скрипок и игровой, с подскоками – у первых скрипок. Проявляется шостаковическая индивидуализированная фактура микст, по типу напоминающая полифонический эллипсис, когда заданной мелодии вместо ожидаемой имитации отвечают «несерьезные» подголоски.

*В целом ощущение от такой фактуры можно определить выражениями «тревожная мистика, затаенность», ожидание при этой внешней поверхностной робкой веселости чего-то иного и, прямо скажем, не слишком хорошего. Возникает своего рода полифонический триллер, говоря конъюнктурным языком развлечений.*

Во время моносоны Задрипанного Мужичонки, в ц. 346, происходит полифонизация сопровождения за счет использования чистых линий флейты пикколо, гобоя, кларнета пикколо, фагота. Возникает своего рода «альтернатива» незвучащему. Само это «звучание» словно бы предстает не таким образом, каким могло бы быть. В определенном смысле это один из способов выхода за пределы звуковой реальности. Таким образом, мы имеем дело еще с одним видом полифонического эллипсиса.

В ц. 347 появляется контрапункт активной линии альты вокалу в контексте общей активизированности. Возникает подголосочная фактура, поминутно чреватая имитационностью, но охотно модулирующая в «ум-ца, ум-ца»-галопчик. Очевидно, что это еще один из видов полифонического эллипсиса.

В 9-й картине оперы, в ц. 448-449, второй запов Старого каторжника «Ночь отдохнем и опять с первыми солнца лучами будем мы версты считать» сопровождается монологизированным антифоном низких струнных в контрапункте с траурномаршевым топиком кларнета, бас-кларнета. Налицо несостоявшаяся имитация. А с третьего такта цифры звучит монолог фагота, лейттембра Свекра.

И в 4-й симфонии мы находим некоторое количество примеров, имеющих характер «обмана ожидания».

Так, в 1-й части, с третьего такта ц. 5, начинается «настоящая» каденция раздела, с одновременным началом новой мысли, со смутным ощущением имитационности («неначавшаяся fuga» низких струнных) и предвосхищением темы будущего фугато у альты, то есть надстройка второго этажа в эллиптической полифонии.

### Пример 12

Музыкальный пример 12, фрагмент симфонии. Видны партии струнных (Sill.) и смычков (Archl.). Музыкальный текст включает динамические и темповые обозначения: *pizz.*, *f*, *arco*, *mf*. Над струнными нотами написано «Настоящая Каденция».

Однако здесь характер полифонического эллипсиса начинает меняться: полифоническая фактура словно принимается выполнять обещания. Правда, происходит это несколько иным способом, чем предполагал слух. За два такта перед ц. 6 нарастает третий этаж полифонически-эллиптической надстройки – пританцовывающая тема у скрипки. В ц. 6 звучит связка игривых фразок у гобоев (в разнотемности с английским рожком) на остинатном ритме (с подголоском у фагота) и первых скрипок.

Пример 12а

The image shows a musical score for Example 12a. It consists of three staves: Oboe (Ob.), Clarinet in G (Cl. in G), and Arch (Violins and Cellos/Double Basses). The Oboe and Clarinet parts are marked with 'dim.' and 'f'. The Arch part is marked with 'p' and 'f'. The score is in 3/4 time and features complex polyphonic textures with various dynamics and articulations. A measure number '6' is indicated above the Oboe staff.

Со второго такта ц. 7 после небольшой связочной «заминки» берет свое начало фугато-канона. Тема фугато-канона у скрипок проводится на подголоске виолончелей, который перехвачен от скрипок сразу, отдав подголосок виолончелям, затянувших тему. Перед нами очевидно – фрагмент линейного схождения (об этом приеме мы расскажем позже)...

В ц. 13 начинается полифункциональная полифония (Н. Симакова); и опять же – это полифонический эллипсис, обещание имитационности и получение взамен нее полифункциональности. У альтов имитируется фрагмент, распетый до этого скрипками (на канонно-фугатную тему), у низких струнных отыгрываются танцевально-полечные басы, у кларнета пикколо – бахо-полечный мотив, вариантно имитирующий басы как бы в обращении. Явственно ощущается поливременность, течение голосов с разной скоростью... За три такта перед ц. 50 и далее на продолжающихся вскрикиваниях оркестровых групп возникает контрапункт – почти канон (полифонический эллипсис) тубы в удвоении с контрафаготом и контрабасами с тромбонами (продолжающееся с прошлых цифр почти «по-ослиному» упрямое квазиостинато, полифонический эллипсис). Получается своего рода трехлинейарность, хотя мы бы не назвали ее пластовостью в чистом виде.

Во 2-й части симфонии, в ц. 111, имеется контрапункт продолжающегося монолога альты, цитаты темы-монолога из экспозиции 1-й части и некоей темы с предполагаемым, но не осуществленным здесь противосложением.

**Высотно воплощенная метрика.** Продолжая разговор о специфических приемах индивидуальной полифонической поэтики Шостаковича, мы переходим к особому приему, связанному с тонким и, по сути дела, весьма сложным расслоением. Это уже расслоение даже не слоев фактуры, а расслоение средств выразительности внутри некоего внешне монолитного фрагмента. Мы говорим о явлении, которому уже во введении дали название: высотно воплощенная метрика.

Высотно воплощенная метрика – это метр, демонстративно выделенный пульсирующими звуками или созвучиями. Этот прием имеет сквозную биографию в музыке Шостаковича, прослеживается вплоть до поздних сочинений и семантически воссоздает некую враждебность между метрической и высотной стороной музыки. Высотно воплощенная метрика формально не принадлежит к полифоническим приемам; скорее она как прием восходит к симфоническому комплексу. Однако в действительности она выполняет в музыке Шостаковича столь важную рассогласовывающую роль (а рассогласовывается и смысл, и прием словно бы изнутри самого себя), что вплетается весьма заметной нитью в комплекс индивидуальной полифонической поэтики Шостаковича. Прослеживая поведение высотной метрики в разные периоды музыки, мы получаем отдельное повествование о борьбе мелодики с регулярной метрикой – и постепенную злую победу последней ... Можно сказать, что высотно воплощенная метрика Шостаковича отображает все то, что связано с образами подавления, насилия, и, в конечном счете, смерти. И, разумеется, высотнометрическое раздвоение мелодики относится к приемам игры со временем, которые свойственны Шостаковичу на протяжении всего пути.

Прием высотнометрического раздвоения мелодии мы находим уже в 1-й симфонии. В 1-й ее части (последний такт перед ц. 11) заметна «высотно воплощенная метрика» у струнных, что подчеркивается крещендо. В 3-й части симфонии (ц. 9) мистический средний раздел отмечен прохождением Т 4 со включением и остинатной ритмоконструкцией.



Пример 13

68

Ob. **Largo**  $\text{♩} = 60$  **I solo** *ppp*

Tr-n *ppp*

e *ppp*

Tuba *ppp*

Archi *pp*

47 *pp*

Общая мистичность настроения идет именно от этой ритмоостинатности в медленном темпе (время), а также в похожести, своего рода подражанию конструкций начальной части. Это проявляется, например, в том, что в третьей части также четыре основные темы, как и в первой; то и дело цитируются темы из первой части.

Кроме того, метроритм, благодаря этой настойчивой остинатности, как бы «отделяется» от темы и начинает жить своей – почти независимой от прочих элементов музыки – жизнью.

В 4-й части (ц. 28) звучит трубная фанфара, яркой особенностью которой, безусловно, становится высотная метрика. В ц. 44 (начало коды) высотная метрика ощутима не в меньшей степени.

Таким образом, уже в ранней симфонической музыке Шостакович демонстрирует то, как кульминационность победы неотделима от подавления уже в силу своей изначальной жесткости кульминарования.

Немало ярких высотнометрических моментов, очень выразительных и до демонстративности «значимых», имеется в опере **«Нос»**.

Уже в 1-й картине (ц. 40) перемена функции женского вокала с речитативной на метрономическую: «Вон! Вон! Вон!..» становится комической деталью.

*Жена цирюльника оборачивается персонажем, воплощающим собою только «выгоняющую» метрику.*

3-я картина оперы (ц. 104-131) примечательна своим № 6. Это галоп. Все его звуковые идеи так или иначе связаны с высотным воплощением метрики. Это метроритмическая моторика, сходство с № 1, 3 (см. описания этих номеров выше), парадоксальная роль метроритмики, «неспособной» цезурировать беспаузную мелодику (у солирующего ксилофона) рельефный аккомпанемент, высотно воплощенная метрика.

В ц. 106-109 весьма выразительно и до предела метрически размерно звучит разнотемный контрапункт кларнета пикколо и солирующей трубы.

## Пример 14

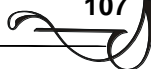
The musical score for Example 14 shows measures 106-109. The Cl. picc. part begins with a box labeled '106' and a dynamic marking 'f'. The Tr.-ba part starts with 'senza sord.' and 'sola' above the staff, and a dynamic marking 'mf' below. The Archi part consists of three staves (Violins I, Violins II, and Cellos/Double Basses).

В ц. 110 мы обнаруживаем выразительный мотив «ухажющего» тромбона под «контрапунктический» аккомпанемент группы метризирующих происходящее ударных (*cassa, p-ti*).

В ц. 115-117 явственно выразительная игра метрами: полиметрика фактической трехдольности медных духовых и ударных – и двудольности клавишных, струнных и деревянных духовых. В № 9 (последний такт перед ц. 193) определима перемена функций голоса первых скрипок с мелодической на ритмическую. В ц. 204, когда звучит двухголосная инвенция у гобоя и фагота, сопровождающая ансамблевую реплику дворников («Вишь ты, как оно вышло!»), сама реплика являет собою прием высотно воплощенной метрики.

В последних двух тактах перед ц. 213 также проявлена высотно воплощенная метрика у фагота, а следом за ней, как подтверждение важности метроритмики как таковой, следует несколько навязчивый лейт-удар тамтама). С ц. 218 ощутима высотно воплощенная метрика (квинты) у первых скрипок, сопровождающая мелодику фагота. Фактура фрагмента, чреватая контрапунктом, словно бы вторит этой внутренней раздвоенности метрики и мелодики, создает изначальный фокус амбивалентности в восприятии музыки. В ц. 228 также проявлена высотно воплощенная метроритмика у струнных и *cassa*, прелюдирующая начало следующего знаменитого раздела. В 3-м действии (7-я картина, № 12, ц. 314-315) – наплыв фактуры. В этот момент провозвещается наступление какого-то внутреннего музыкального «события», не зависящего напрямую от действия. И в т.3 цифры «тупая» речитация полицейских (высотно воплощенная метрика) как бы оттеняет наступление этого закадрового мистического события...

В № 13 (четвертый такт ц. 456; ремарка «Подточина и ее дочь погружаются во мрак») это «наступление события» повторяется; и здесь это важно как деталь, напоминающая № 9 оперы. Не случайно появле-



ние высотно воплощенной метроритмики у первых скрипок, альты и виолончели как намек на раздвоенность действия и повторяемость событий, создание замкнутого круга действия.

*Примечательно, что это соответствует тому моменту действия, когда Ковалев и Ярыжкин «перехватывают» остатки послания дам и читают его, «имитируя» таким образом скрывшихся во мраке персонажей. Момент сценической имитации, поддержанный высотнометрической раздвоенностью подачи, здесь налицо.*

И в № 16, за пять тактов до ц. 538, обнаруживается высотно воплощенный метроритм скрипок.

Высотнометрической раздвоенностью отмечены некоторые фрагменты 3-й симфонии.

Например, таков 2-й эпизод, напоминающий симфоническую разработку. В ц. 5 у струнных в аккордовой фактуре постепенно материализуется такого рода ритм.

В 3-м эпизоде 1-го раздела (с. 19, четвертый такт ц. 15) проявлен, в сочетании с полимелодикой темы трубы и распева деревянных духовых, высотно воплощенный метроритм у тромбонов, тубы, альтов и низких струнных.

В 7-м эпизоде 2-го раздела (ц. 47) на высотно воплощенной метроритмике валторн появляется «балетное адажио»: тема флейты.

Многочисленны примеры высотнометрической раздвоенности мелодики в опере «Леди Макбет Мценского уезда», порождаемые во многих случаях психологическим контрапунктом оценки действия.

В 1-м действии, 1-й картине (ц. 31) репетиция в вокале Катерины, демонстрирующая «высотно воплощенную метрику». В аккомпанементе экспозиционного и репризного разделов музыки Свекра в целом – также высотно воплощенная метрика. Ощутимы скрытые энергетические импульсы «ответа угрозой на угрозу».

2-я картина оперы (ц. 68-92) – сцена-эпизод безобразной потехи двора с бабой – также демонстрирует раздвоение смысла нарратива путем внутренней раздвоенности средств выразительности. Ранее всего здесь проявлено раздвоение события в его осмыслении: одновременно и частное событие (как пишет В. Шахов, у Лескова дворня хотела взвесить Аксинью на весах, на которых взвешивают свиней – см. 130), и ужас перед «вечным зверством». Эта раздвоенность дает импульс средствам нарратива для еще большего усугубления двойственности уже через звуковой рассказ. В ц. 68, например, у английского рожка, солировавшего в предыдущем антракте, проходит «тема юродства-глумления», и ведущий фактурно-ритмический прием здесь – остинато. Ассоциативно возникает картина непрекращающегося метроритмического кошмара (верхний ярус партии).

Кстати, здесь ощутим также и раздвоенный отсчет времени (поливременность). С одной стороны, высотно воплощенная метрика точно отсчитывает время по механическим часам. Эти «часы времени» сперва слышны у труб; затем – за семь тактов до ц. 71 – у валторн с альтами, далее – за два такта до ц. 72 и далее – у фагота (дублирование ритмики без пропусков хохотом хора, судорожным, как это часто бывает у Шостаковича). И уже в самом сочетании этого остинато духовых и голосов содержится намеренная несостыковка: инструментам более удобно играть это, чем голосам петь. Получается нечто вроде условно-го (не буквального ни в коем случае) подобия психологического канона с

нулевым сдвигом, где выводимым голосом является хор. Таким образом время отсчитывается здесь уже не по одной, а по двум шкалам!

### Пример 15

Во дворе Измайловых забавляются работники: пытаются повесить Аксинью в бочку.

68 Allegro 4-100

Об.

Cor. 1.

Cl.

Fac.

Tr. 1.

Tr. 2.

АКСИНЯ

Ах! Ах! Ах! Ах! Ах!

ЗАДРИПАНЫЙ МУЖИЧОК

Прямо со лбу - ку!

Об Антракте между второй и третьей картинами, где высотно воплощенная метрика проявлена в полной мере, мы скажем позже, в разделе «Семантика полифонической конструкции».

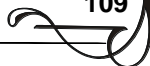
3-я картина оперы (ц. 179) также отмечена игрой раздваивающей метроритмики: здесь таким эпизодом становится семантически значимый «виктимный» галоп. С ц. 186 и далее, до половины ц. 187, разворачивается своего рода танго-балет на тему из будущей, 6-й картины («Задрипаный мужичок») с соответствующим лейтмотивом.

2 действие (4-я картина) закономерно являет примеры метроритмически раздвоенной высотности, тем более что здесь сам сюжет предполагает такую раздвоенность.

С ц. 223 начинается сцена истязания Сергея. В ц. 223 - струнное остинато на фоне вокала Свекра «Катерина!» Снова возникает психологический контрапункт того же рода, что во второй картине, в сцене с Аксиньей.

С ц. 224 происходит прямое психологическое отторжение-контрапункт. С ц. 225 («Глянь, Катерина, я вора поймал») усугубляется фактурно-психологический контрапункт с особой ролью «издевающегося» ритма. В ц. 226-232 слышится жуткое фактурно-психологическое остинато на грани натурализма, однако без перехода этой грани; что само по себе тоже становится фактом выхода за грани звуковой реальности в реальность психологическую. Перед слушателем разворачивается настоящее остинато психологического рассогласования. Слои контрапункта здесь таковы: вокальный слой диалога Свекра и сходящей с ума от ужаса Катерины, сам по себе разнотемный; далее мучительно солирующая остинатная мелодия «без паузирующей передышки» у первых скрипок; наконец, «бичующий» аккомпанемент струнных и деревянных духовых.

С ц. 233 (появление Задрипанного мужичонки, добавляющего в страшный психологизм сцены струю комикования), а также на



с. 278 (седьмой такт ц. 233, добавляется хор дворни) продолжена линия остинато, благодаря вышеупомянутым «плоско-линейным персонажам».

За четыре такта перед ц. 235 остинато становится туттийным, триольным. К слову сказать, манера его написания типологически напоминает напоминает окончание ранних фугированных форм с переходом в гомофонию.

С ц. 235 до ц. 238 включительно (ремарка «Катерина Львовна (бросается к Борису Тимофеевичу)» начинается еще одна фаза истязания.

*Шостаковический ужас перед нескончаемой пыткой.*

Возникает сценически-фактурно-психологический контрапункт: продолжается экзекуция, Катерина пытается помешать, работники ее держат.

В 5-й картине, в ц. 287, когда начинается очередной раздел сцены, ощущается высотно воплощенная метроритмика валторн, а со второго такта цифры – «Бах» у низких струнных.

В 3-м действии. (6-я картина), в ц. 351, слышна ритмизация баса низких струнных. В ц. 357 (на ремарке «Мужичонка взламывает замок и входит в погреб») начинается оркестровый туттийный эпизод с аккомпанементом «ум-ца, ум-ца», где предвосхищается будущий антракт между 6-й и 7-й картинами. Некоторая полифонизированность проявляется и в подстегивающих подголосочных комплементарных фигурах p-tti, и в голосах высоких деревянных, медных и струнных, которые несутся «то вприпрыжку, то вскачь» – к тому же налицо линейное схождение типов движения.

**В 8-й картине оперы** (ц. 429-434) действие откровенно двуплано-во. **Контрапунктом** здесь становится остинато низких струнных. В ц. 431 звучит **контрапункт** хора засыпающих гостей, **метризации** литавр и **монолога** бас-кларнета на низком бурдоне тубы.

В ц. ц. 435-436 (финал восьмой картины) на **метризации** литавр, фагота, контрафагота и низких струнных возникает марш из Антракта между седьмой и восьмой картинами. Сменяют друг друга мелодия у труб с басами, сопровождающая диалог Катерины и Сергея, недоуменный вопрос Священника и хоровое «Полиция!» В ц. 437 (ремарка «Ворота открываются. Входят Исправник, *Задрипанный мужичок* и *полицейские*») на появлении «всей братии» звучит марш фортиссимо у тубы; так маршем поддерживается канва метризации.

В 4-м действии оперы (9-я картина, с ц. 451) создается противоположный полюс метризации – «монолог». Звучит второй припев-подпев каторжников, сопровождаемый низкими (за два такта перед ц. 450) и средними деревянными духовыми, валторнами, и во вступлению к подпеву. Речитативность чувствуется и в самом подпеве, сопровождаемом арфой, и у струнных с монологизацией низких басов, и с пятого такта ц. 450 – в монологе засурдиненных скрипок. Примечательно в этом хоре то, что он напрямую воплощает полифонический мир, хотя сам хор не выполнен в строго полифонической технике. Здесь имеются два существенных признака «скрытой полифонизации»: разнообразие и тонкость сопровождения, смена состава инструментов в зависимости от временного момента хора. При всей «социологичности» сюжета хора, он все же сделан слишком тонко для «агитки». Кроме того, в припеве-монологе Старого каторжника метроритм сочетается с мелодикой контрапунктически. Он воспринимается чуть-чуть отдельно от мелодии (шостаковическое чуть-чуть!), формульно, говорящее без слов, прячась за словесный текст. Метроритм говорит здесь явственнее слов. Этот эпизод очень примечателен и соотношением различных средств выразитель-

ности высокого порядка. Информацию, заложенную в этом соотношении, можно расшифровать таким образом, что гармонический язык эпизода, довольно-таки простой для Шостаковича и для двадцатых годов XX века в целом, вступает в непростые контрапунктические соотношения с выделяемой метроритмикой вокала. Это последнее делает эпизод совсем нетривиальным, проникающим, сильным по сложному душевно-му раскрытию во внешней простоте.

За девять тактов перед ц. 452 ощутима метроритмизация ткани сначала литаврами, а за два такта перед ц. 452- альтом. Пульсирующая фигура альты со вспомогательными звуками живо напоминает о мире Мусоргского, Юродивого, страдания, обиженности. В ц. 452, со второго такта и далее, прослеживается контрапунктирование этой метроритмизации альты вокалу Катерины («Степаныч, пропусти меня...») в ц. 453, ответ часового (Степаныча) «Ой, бабы, ой, бабы, блудливый народ» возникает контрапункт монолога альты, фаготовых октав (лейттембр) и вокала часового. Слушатель воспринимает сочувственный аффект контрапункта.

Степаныч, в силу мужской, мужицкой догадки, чувствует, что Катерина – не столько «шалыная», сколько сходящая с ума от любви «баба».

Ужас ассоциаций с классической литературой очевиден. Мелькают тени Достоевского, Толстого (Катюша Маслова), Алексея Толстого («Гадюка») Чехова – в минимальной степени, на уровне кошмара бытовых подробностей и обыденных взаимоотношений, характерное чеховское ощущение убивающего бита.

В ц. ц. 504-505 (когда следует команда Унтера «Вставай! Все по местам!») музыка явственно напоминает начало четвертой картины оперы, в которой свой путь схождения в небытие начинал Свекор. Слышен контрапунктно четвертной высотно воплощенный метроритм басов низких струнных, низкого дерева, литавр, арфы. Возникают ассоциации с дантовским схождением в круг ада. Происходит кульминационное на взмывающих туттyjnych тирадах с верхними трелями.

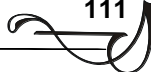
В ц. 510-512 примечательна антично-дантовская ремарка «Каторжники входят на паром, который медленно отплывает». Это и есть окончательный эпизод оперы, последний куплет хора каторжников из начала картины. За семь тактов перед ц. 512 звучит мерный монолог засурдиненной скрипки, в самой ц. 512 красивый хор-вокализ на стонущих басах струнных. Средства выразительности выкладываются мерно, как последние карты в игре: гетерофония низких деревянных духовых, тревожные тираты низких струнных, высотно воплощенная восьмушечная метроритмика литавр.

Пронизан метроритмизированной мелодикой и полифонический нарратив 4-й симфонии.

Будет поучительным проследить здесь метроритмическую канву подробно.

В 1-й части (ц. 1) сразу же после короткого вступления рождается тема-ритм у низких струнных в гетерофонии-гармонии.

В контрапункт с ритмом вступает уже упоминавшаяся нами тема «Испанизированный Бах» у труб, тромбонов, скрипок. Происходит контрапунктическое вхождение как в музыкальную тему, так и в тему времени вообще. За два такта перед ц. 3, просчитывается лишний, демонстративно избыточный такт, подчеркивающий всю отделенность метроритмики от формы. В ц. 3 выделяется ритмическая пульсация валторн с темой-Бах, о которой мы говорили выше. В ц. 18 – жуткое восстановление ритма как темы-кошмара с застрявшими сигналами-выкриками флейт и флейт-пикколо. В ц. ц. 24-25, на ритме контрабасов и литавр – пробегающая унисонная триольная тема гобоев и фаготов (очередной фрагмент-клочок).



В ц. 41 у струнных включается вальсовый ритм. На нем возникает контрапункт монолога валторны и глумливо-лирической секвенции монолога кларнета пикколо. В ц. 42 происходит срыв пасторальности. Судорожно-триольные на шестнадцатых длительностях сигналы труб напоминают о триолях труб из ц. 15. Ритмизация остинато скрывается в этой симфонии не только в реальной ритмической пульсации, но и в метрической пульсации, которая линейно объединяет всю симфонию.

*В ц. 44 ощущима какая-то мучительная кристаллизация главной темы.*

Слышен контрапункт шагов с паузами у низких струнных, дерева и валторн с остинатно-застывшим группетто флейт, кларнетов пикколо, скрипок. В ц. 45 рождается трехдольный марш – монолог труб на сигнализирующих секундах валторн и тремоло струнных.

В ц. 100 появляется танцевальный монолог, удивительный оксюморон шостаковической индивидуальной поэтики, одновременно точка равновесия между приемами. Это самое чудесное в симфонии малеровское хрупкое камерное балетное «для эльфов» печальное адажио для скрипки соло на вальсовой метризации остальных струнных; танец «над пропастью».

### Пример 16

The musical score for Example 16 shows measures 95 to 100. The top staff is labeled 'Arpe' and features a 'riten.' marking and a box containing '101' with a fermata. Below it are staves for V-ni I, V-ni III, V-la, V-c., and C-b. The V-ni I staff is marked 'solo' and 'p espress.'. The V-ni III, V-la, V-c., and C-b. staves are marked 'pizz.' and 'p'.

В ц. 101 трехдольность сменяется четырехдольностью, метризация приобретает противоположный мелодии характер. Налицо контрапункт аффектов мелодии и сопровождения; беззащитность сквозит в этом контрапункте аффектов... В ц. 102 метризация словно бы отключается, и монолог скрипки соло модулирует из танцевальности в медитативность. В ц. 103 начинается кода.

Чувствуется некий намек на канон: как будто бы возникает конспект инструментовки вступления.

Главная тема у фагота появляется под метризацию *cassa* с подголосками низких струнных, пародирующих манеру инструментовки вступления. В третьем такте ц. 104 низкие струнные уходят в ритм (в который раз констатируем переменность функций голосов, по мысли А.Шнитке). В ц. 105 фагот упрямо воспроизводит главную партию в экспозиции. И здесь явлен полифонический театр как самоирония. В ц. 106

с метризованным сонорным звуком к низким струнным в ритм присоединяется английский рожок. Его оstinато украшается мелизмами, но остается высотным сонорным якорем. С третьего такта цифры у виолончелей – «подымающаяся со дна» тема из главной партии у виолончелей. За два такта перед ц. 107 наступает гармоническое успокоение-убаюкивание-укачивание темы.

Во 2-й части (ц. 11), продолжая метроритмическую канву нарратива, рождается контрапункт продолжающегося монолога альты, цитаты темы-монолога из экспозиции 1-й части и некоей темы с предполагаемым, но не осуществленным здесь противосложением (мы уже говорили об этом фрагменте как об «эллиптическом»). С пятого такта цифры скрипки с альтами начинают «твердить» метроритмику. В шестом такте цифры особенно заметна тематизация фигур низких струнных. В целом музыка 2-й части производит своеобразное впечатление танца.

Со второго такта ц. 114 и далее у вторых скрипок и альтов звучит настойчивый трехдольный вальсово-менуэтный метроритм. Получается контрапункт сегментов темы и метроритмики, и, более того, контрапункт средств выразительности.

В ц. 119 на продолжающемся микроканоне-остинато кларнетов слышны вскрики в метроритме начального вальса-менуэта у флейты пикколо и кларнета пикколо вместе с арфами. В ц. 120 у труб включается метроритмическая остинатная фигура труб, напоминающая будущий ритм из 2-й части 5-й симфонии. Вообще, вторая часть 4-й симфонии стала наиболее активным «источником-донором» для пятой... Она наиболее причудлива, наиболее гротескова, и уже одно это говорит о той величайшей трагедии, которую переживал мастер, стараясь представить абсурд веселым карнавалом... Среднее и низкое дерево подыгрывает этим сигналам трелями, на этом фоне с третьего такта ц. 121 следует двухголосная стретта - «итог сознания» у тромбонов со включением подголоска туб. С седьмого такта ц. 121 включается народный наигрыш, ассоциативно скрепленный с предыдущей инвенцией с помощью метроритмической пульсации. Движение измельщается до тридцатьвторых, но струнные упрямо твердят фигуру восьмая-четыре шестнадцатых, не давая забыть о метроритме.

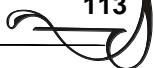
За такт перед ц. 122 (и далее) возникает грандиозный аккорд тутти, который на три форте обрывает наигрыш. Образуется связка между первым и вторым разделами части. Литавры истошно «лупят» метроритм в первых-вторых долях.

*Так надсмотрщики на галерах задают ритм гребков каторжникам на веслах.*

Со второго такта цифры – малеровские «побрякивания» кларнетов-бас-кларнета. С пятого такта цифры 122 кларнетная группа отключается, альт ведет с литаврами небольшой мечтательно-водно-канальный контрапунктический диалог, приходя к сигнальной трубной метроритмике, цитируя трубы с их ритмизацией: явленный тембровый театр В ц. 123 проходит тема среднего раздела с глоссандирующим восходящим ходом на нону у вторых скрипок под ритмовку – контрапункт альты. В ц. 124 звонким малеровским аккордом-всплеском арф начинается повтор темы среднего раздела первыми скрипками под ритмовку альты и низких струнных. Возможно, эта тема по художественности уступает остальной музыке симфонии, но это не мешает: драматургически здесь все на месте. Примечательно, что именно эта гротесковая тема стала источником второй главной, «героико-маршевой» темы 5-й симфонии...

3-я часть симфонии продолжает раздваивающую метроритмику мелодики как один из ключевых приемов в нарративе симфонии. За три





такта перед ц. 171 тема проходит у альтов и виолончелей в активном сопровождении. С пятого такта ц. 172 и далее – верхнеголосное кричащее оstinато флейт и флейт пикколо. На фоне непрекращающейся скерцозности появляется ритмическая фигура из восьмой и четырех шестнадцатых, которая потом в неизмеримо более укрошенном виде появится в менуэтном движении 2-й части 5-й симфонии. В ц. 174-175 – оstinатное бичевание сильных долей тактов истошными триольными восьмыми высокими деревянными духовых, бищущая метрическая акцентуация. Первый сегмент темы скерцо в это время крутится, изворачивается то в прямом, то в обратном движении.

Приблизительно с.ц. 180 возникает контрапункт сменившейся метрической пульсации (теперь тремя четвертями) у скрипок и альтов с темой своего рода жуткого на два форте вальса у гобоев, кларнетов пикколо и кларнетов ивариантом более редкого бичущего оstinато у флейт и флейт пикколо. С ц. 181 рождается контрапункт бега на месте низких струнных, мелодии скрипок и долбящих сигналов валторн, переходящих потом в долбящую мелодию (смена функций голосов по Шнитке). В ц. 183 из долбления рождается ликующая долбящая тема все на том же аккомпанементе бега на месте. В ц. 187 звучит низкая медь; кружащаяся на одном месте тема тромбонов, производная из всего этого вдалбливающего ритм дикого оркестрового танца. С ц. 227 и далее, в начале предыкта к коде финала, прослеживается контрапункт, поливременная структура. Рождается монолог гобоя, словно некая его тайная мысль. Здесь характерно застревание гобоя на длинных нотах. Метроритмика будто бы «опускается на дно» нарратива. В сопровождении слышны долгие созвучия кларнетов, бас-кларнетов, валторны. Струнные отбивают на два пиано короткими аккордами ритм. В ц. 230 прослеживается фактура струнных с элементами подголосочности, в ней даже есть что-то инвенционное. Наконец в ц. 233 у флейты появляется рассредоточенная тема скерцо в вальсовом обличи. Так метроритмическая пульсация «цементирует» финал.

С ц. 235 возобновляется оstinато-бег на месте низких струнных, прямо превосходящее бег коды, и монолог с зависающими нотами у вторых скрипок. С ц. 237 и далее первые скрипки тянут длинную ноту, ритм басов модулирует и замедляется до четвертей, после чего наступает (с ц. 238) начало страшной коды. Формально ее тональность – до мажор, но именно в мажорном наклонении она звучит наиболее жутко. Минор здесь более человечен (налицо здесь семантика мажороминора, психологический контрапункт) Поливременная структура ритма (довольно-таки завлекательного, забористого), аккордов и их восприятия здесь весьма интересна с точки зрения повествования, страшной интриги. На трехдольном метроритмическом оstinато низких струнных и литавр – аккорды труб, валторн, тромбонов и туб.

Косвенным образом к приему раздваивающей метрики принадлежит и такое явление, как **АКТИВНЫЙ, утрированный АККОМПАНЕ-МЕНТ** музыки Шостаковича как контрапунктический факт. Это свойство будет проявляться уже в ранних произведениях, чтобы потом прочно закрепиться в среднем и позднем периодах.

В опере «Нос», в 3-м действии (7-я картина, № 12, ц. 320, четвертый такт), слышен именно такой активный аккомпанемент у струнных.

В опере «Леди Макбет Мценского уезда» (3-я картина) возникает психологический контрапункт между общим непристойным строем такого рода активного аккомпанеента (ц. 171, тема распутства сначала у кларнета пикколо, а затем у флейты) и вокалом Сергея («Книги иногда

дают нам бездну пища для ума и сердца. Но разве может чтение дать то счастье, что дает нам любовь!»).

В ц. 172 обращает на себя внимание даже и некоторое геройство в интонациях Сергея, профессионального соблазнителя альфонса, который готов терпеть многие неудобства и даже лишения ради «карьеры».

### Пример 17

172

Cl. p.

Fag.

C.

Ну, скажем, был бы у вас предмет со стороны.

arco

p

Archi

arco

p

arco

p

arco

p

345

В ц. 173 вновь звучит тема распутства у флейты с подголосками у фагота (рельефный аккомпанемент, более чем аккомпанемент).

**ЛИНЕЙНОЕ СХОЖДЕНИЕ ТЕМ.** Одним из важнейших индивидуальных приемов линейрики Шостаковича стал прием, который мы называем линейным схождением тем. Это свойство, как и другие приемы, сопровождает нарратив Шостаковича на протяжении всего времени сочинений. Суть приема заключается в том, что темы, зачастую в другие моменты музыки участвующие в полифонии, в сложнейших хитросплетениях голосов, в определенные периоды спрямляются в линию, нарочито лишая нарратив дополнительного измерения, но сообщая ему взамен особого рода моноличность. Парадоксальным образом низвержение многоголосия и подмена его единой линией сообщают музыке объем, образуют некое инобытие повествования, поскольку слух и память либо «помнит» эти темы в контрапункте, либо «предполагает» такой контрапункт в дальнейшем.

Уже в 1-й симфонии мы находим яркие образцы линейного схождения различных тем.

Например, в 1-й ее части, в ц. 1, проходит Т. 1 у кларнета. Звучит инвенция с виолончелью пиццикато. Тема у кларнета «вбирает» в себя имитационный ответ, бывший в первом проведении у фагота. И в ответе у пиццикато происходит то же самое. Следовательно, налицо линейное схождение имитации.

Пример 18

4

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Tr.-be

Archi

13

В ц. 7 у скрипок также проходит Т. 1 с линейным сжатием голосов. Теперь инвенция повторяется уже у струнных. В ц. 8 Т. 3 имеет признаки: Т1 (долгий тон вначале), Т. 2 (в свободном имитированном виде). Ее второй элемент – имитационный ответ из инвенции. Следовательно, мы снова сталкиваемся с линейным сжатием голосов. В цифрах 18-19 проводится имитация в линию Т. 1 в уменьшении. Таким

образом, имитация в линию – яркое проявление линейного схождения тем. В ц. 37 (т. 2) на Т 2 в ритме Т 4 также происходит линейное схождение тем.

В ц. ц. 37-38 мы замечаем линейное схождение у струнных тем Т 3, Т 1, Т 2. Возникает некая аллегоричность средств выразительности одного по отношению к другому.

*Линейное схождение тем здесь проявляется как прообраз шостаковических монологов среднего периода, когда Шостакович-трагик захочет давать ВРЕМЯ крупным планом и односторонне.*

В 4-й, кульминационной части 1-й симфонии, в ц. 6, слышны оркестровые реминисценции тем из то ли 1-й, то ли 2-й части, что также демонстрирует слушателю схождение тем.

В последующих двух симфониях примеры чистого линейного схождения единичны, что связано, с нашей точки зрения, с неким «плато», найденным в полифонических исканиях. Во 2-й симфонии (9-й раздел, ц. 82) проводится тема у трубы и контрабасов в увеличении, в линейном схождении с темой 2-го раздела. В 3-й симфонии (2-й раздел, 7-й эпизод) в ц. 45а, возникает разномелодический контрапункт низких струнных и бахообразной, а следом в линейном схождении скрипично-гитарной скрипичной темы.

Однако для нас примечательно то, что в опере «Леди Макбет Мценского уезда» примеры линейного схождения тем немалочисленны. Причину мы видим в том, что именно в этой опере язык (в том числе полифонический) сильно меняется не столько с точки зрения обновления тем, сколько с точки зрения поворота взгляда на многие линейные элементы языка.

Так, в антракте между 4-й и 5-й картинами, Пассакалье, в ц. 280, проходит десятая вариация, где измельченный вариант темы, перехваченный у только что отзвучавших тромбонов, излагается у виолончели соло, гобоя и кларнета, который продолжая непрерывно звучать после обреченно замолчавшего гобоя, вместе с виолончелью переходит монологом в последнюю вариацию. Возникает линейное схождение монолога в обратном процессе рассредоточения по оркестровым тембрам. Печальна рефлексия этой техники, показывающей, что «творится внутри нее самой».

Тема проходит у низких струнных, арфы (конечность, мифологическая обреченность), низкого дерева.

### Пример 19

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is arranged in systems, with parts for Cor. (Cor Anglais), Tr. be (Trumpet), Tr. ni e Tuba (Trumpet and Tuba), Arpe (Arpeggio), V. c. (Violoncello), and C. b. (Contrabasso). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes various dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *dim.* (diminuendo). There are also performance instructions like *espr.* (espressivo) and *III* (third ending). The score is divided into measures, with some measures containing rests or specific articulation marks.

В 3-м действии (6-я картина, ц. 357, на ремарке «(Мужичонка) взламывает замок и входит в погреб») рождается оркестровый туттийный эпизод с «полечным» аккомпанементом; в этом эпизоде предвосхищается будущий антракт между 6-й и 7-й картинами. Некоторая полифонизированность проявляется и в подстегающих подголосочных комплементарных фигурах *p-tti*. В голосах высоких деревянных, медных и струнных, которые несутся «то вприпрыжку, то вскачь», проявляется линейное схождение типов движения.

Примечателен антракт между шестой и седьмой картинами (ц. 362-369). Это галоп, психологическая форма, сочиненная с открытой «таперской» радостью: посмеить, позабавить, потешить публику почти пластическим изображением мужичка, бегущего вприпрыжку «В полицию!»

При аналитическом рассмотрении становится ясна аналогия и звуковая арка с антрактом между второй и третьей картинами. После двух тактов маленького вступления-раскачки проходит тема, взятая из третьей картины (в третьей картине она тангообразная): символически явленное безобразие греха и безобразие его раскрытия. Мелодия в ц. 362-363 имеет черты линейного схождения. Перед нами неполифоническая конструкция, имеющая однако же через признак линейного схождения. За два такта перед ц. 364 разворачивается некое второе предложение, ответ на первое. В ц. 364, судя по расцифровке, начинается

следующая мысль, некий развивающийся раздел этой грандиозной музыкальной выходки.

Линейное схождение голосов вплетено скрепляющими нитями в общий стиль этого нарратива, призванного быть «контрапункта контрапунктичным». Сама выходочность, то есть явный контраст между ничтожнейшими ужюжками, облеченными в громаду оркестра, изначально порождает психологический контрапункт, амбивалентность, воспринимаемую как стиль Шостаковича еще со времен басни «Осел и соловей». За три такта до цифры 366 явлен контрапункт темы медных духовых, важно и тупо всплывающей из низов на фоне репетиций высоких инструментов в верхнем регистре. Признаки линейного схождения и общей линейности нарратива ощутимы и далее. В ц. 366 проходит темарефрен, в ц. 367 образуется ступенчатая квазимитационная фактура с намеком на «неначавшуюся фугу» (у струнных). Далее этот фрагмент переходит в шостаковический оркестровый вихрь. Рождается, так сказать, внутренний фокус происходящего. В ц. 369 еще раз проходит заключительный рефрен этого небольшого рондо.

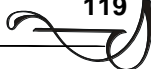
*Заметим, что рондообразность – это еще один признак, связывающий этот антракт с антрактом между второй и третьей картинами.*

7-я картина оперы так же показательна в отношении линейного схождения, как и в отношении других приемов индивидуальной поэтики Шостаковича, прямолинейностью использования этих приемов. В ц. 381 (третий припев) в хоре совсем уж откровенно капустнически пародируется линейное схождение пластов аккомпанемента («Эх, но за все, эх, свои, эх, страданья, эх...»). В ц. 396 наблюдается условное линейное схождение в партии хора, слишком откровенная штампованность приема уменьшения- ускорения, бесплаузного пения...

В антракте между седьмой и восьмой картинами, с шестого такта ц. 399, тема у тромбонов звучит под литавры, и обнаруживается линейное схождение функций подголоска и ведущей мелодии (что заставляет вновь и вновь вспомнить о наблюдении Шнитке относительно функциональной переменности голосов). В ц. 402, четырежды проводится тема насилила у труб и тромбонов, что опять-таки является приемом, близким линейному схождению. И в ц. 403 тема гостей из будущей картины дважды проводится в линейном схождении у низких струнных и низкого дерева.

Прием линейного схождения, являющий собою одновременно уплощение фактуры – и исступленное монологическое следование тем «в линию», найден нами и в 4-й симфонии.

В 1-й ее части (ц. 1, третий такт цифры) скрыта полифоническая мозаика-врезка в тему Бах темы ритма. Так обнаруживается факт линейного схождения тем, дающего здесь постоянную объемность смысла. За такт перед ц. 4, возникает интенсивное имитационное вступление ритмического остинато от валторн, начавших еще тактом раньше – к флейтам, гобою и ксилофону, далее – у флейт пикколо, затем – у скрипок и альтов, у которых тема-ритм появляется в линейном схождении со второй главной темой. Со второго такта ц. 7 после небольшой связочной «заминки» следует начало фугато-канона. Тема фугато-канона у скрипок, проводится на подголоске виолончелей, который перехвачен от скрипок, сразу, отдавши подголосок виолончелям, затянувших тему. Это тоже понимается нами как вид линейного схождения. В ц. 11 проходит тема – прерванный монолог у бас-кларнета и контрафагота, начатая с инициального хода темы фугато-канона – и это, безусловно, тоже линейное схождение. На с. 96 контрапункт тем английского рожка и бас-



кларнета. Возможно, что тема английского рожка – какой-то дальний вариант одновременно главной и побочной тем, что вполне может быть трактовано и как линейное схождение, и как невербальное слово.

**ЛИНЕАРНЫЙ НАРРАТИВ.** Линейность мышления проявляется в музыке Шостаковича различными способами и на различных уровнях. Так, специфическим состоянием нарратива музыки Шостаковича уже в ранний период становится линейный нарратив.

Уже 1-я симфония (а именно 1-я ее часть) являет собой образец такого рода нарратива. Это звуковой дискурс, возникающий на грани одноголосия и многоголосия. Балансировка между фактурой в таком нарративе становится значимым моментом повествования и самоописания. В полифонической технике, а точнее – в полифонической игре проявляется сильное желание запечатлеть моменты времени; время почти напрямую сравнивается в музыкальном процессе с голосовой линией.

Приведем несколько примеров линейного нарратива в ранней музыке Шостаковича.

В 3-й симфонии (1-й раздел, 1-й эпизод, за шесть тактов до ц. 1) звучит монолог двух кларнетов *in B*, исполняемый в моторике *allegretto*; в *tempo rubato* этот монолог звучал бы как лирический. Начиная с ц. 1 кларнетам в контрапунктическом диалоге отвечают низкие струнные. Этот инструментальный диалог-контрапункт можно воспринять как своеобразный парафраз начала 1-й части 1-й симфонии, где сразу же используется весьма похожая перекличка.

В 1-й картине 1-го действия оперы «Леди Макбет Мценского уезда» (за два такта до ц. 107) слышна Ш.-линейная гармония в одноголосии у виолончели.

В 3-й части 4-й симфонии (с шестого такта ц. 208 до всей ц. 210) маршевая тема дана в свободном обращении; этот крайне далекий вариант первоначального марша у тромбонов, на наш взгляд, являет собой линейный негатив.

### Пример 20

The image shows a musical score for Example 20, consisting of five staves. The top staff is for Piccolo (Picc.), followed by Flute (Fag.), Clarinet (C-fag.), Trumpet (Tr.-ni), and Arch (Archi). The Piccolo part starts with a measure of rest, then a series of eighth notes with a dynamic marking of *p*. The Flute and Clarinet parts play a rhythmic pattern of eighth notes, also marked *p*. The Trumpet part has a dynamic marking of *f marc.* and a *solis* marking. The Arch part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The score is numbered 610 at the bottom left.

В заключение описаний «единоголосных» приемов индивидуальной поэтики Шостаковича, скажем в порядке сравнения несколько слов о **басовых партиях раннего периода** музыки Шостаковича; поскольку уже в средний период бас (и как голос фактуры, и как тембр-образ) при-

обретает зачастую значение, прямо противоположное «басам» ранних лет.

**БАСОВЫЕ ОТНОШЕНИЯ И КОНЦЕПЦИИ** в музыке Шостаковича на протяжении времени менялись. Пожалуй, наиболее выразительна роль басов в средней период, когда бас часто становится своего рода Големом – как образа, так и фактуры.

Напомним, что Голем, по преданиям евреев, – это глиняный великан, слепленный с целью побороть определенное, частное зло. После выполнения своей задачи голем исчезает.

Таков бас коды финала 4-й симфонии, где на фоне кричащего оркестра грозно выплывает первая тема третьей части.

### Пример 21

The image displays a page of a musical score for a full orchestra. The instruments listed on the left are: Flauto (Fl.), Flauto (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet piccolo (Cl. picc.), Clarinet (Cl.), Clarinet in bass (Cl. b.), Fagotto (Fag.), Fagotto in bass (C-fag.), Tromba (Trbu.), Coro (Cor.), Tromba (Tral.), Tuba (Tuba), Timpani (Timp.), and Percussion (T-p). The score is written in a single system with multiple staves. The bass part is marked with a dynamic of *mf* and a hairpin crescendo. The tempo is marked *pp cresc.* and the key signature has one flat. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



Однако в ранний период отношение к басу к «персонаж театра средств выразительности» прямо противоположное. Мы бы назвали его **«НЕГЕНЕРАЛ-БАС»**.

Эпизодически басы в ранний период музыки Шостаковича звучат прямо-таки inferнально. Примером этого могут служить 2 прелюдии для струнного октета. Во 2-й части, скерцо, с т. 8 ц. 1 проявлена как раз такого рода inferнальность басов. В опере «Леди Макбет Мценского уезда», имеются фрагменты с особо звучащим басом: например, в 1-м действии, в 1-й картине (второй такт ц. 9) звучит подготовленный бас у виолончели.

Но в целом можно сказать, что до переходного периода раннего времени творчества – а именно, до оперы «Леди Макбет Мценского уезда», а также, отметим особо до 4-й симфонии, музыке Шостаковича свойственен именно негенерал-бас, с характерной слегка приниженной аффектацией.

Одни из ярких образцов – уже упоминавшийся нами фрагмент оперы «Нос»: ц. 174 из 5-й картины 2-го действия (№ 9, «В газетной экспедиции»).

Здесь **«бас, который вовсе не «генерал»** предстает как шостаковический прием наподобие **«ненацавшейся фуги»**.

**Пример 22**

Разговор о характерных приемах, вернее, обыгрываниях приемов полифонии в своеобразном «линейном театре» Шостаковича мы продолжаем заметками о приеме, который мы назвали **ВАРИАЦИОННОЙ ИНВЕНЦИЕЙ** Шостаковича или инвенцией-проникновением, в соответствии с

триадой П-отношений с реальностью в музыке Шостаковича: подражание, проникновение, прозрение.

«Инвенциями» мы в данном случае называем миниатюрные имитационные островки-связки в музыке Шостаковича. Суть приема такой миниинвенции-связки заключается в том, после экспозиционного раздела «инвенций» зарождается «завязка» полифонического действия более протяженного размера; причем действия скрытого, «спрятанного» в симфоническом течении мысли. Перед слушателем возникают своего рода участки «проникновения», то есть углубленного звукового наброска хода мысли.

С другой стороны, это проникновение в суть вещей не лишено известного нарративного «ехидства» и язвительности.

Такая миниинвенция, словно клещ, впивается в действие, вынуждая его приоткрыть свои тайны... Возникает и ассоциация с... кабацкой песней, «разухабистой и наглой», которая, при всей разнице материала и настрое личности Шостаковича, неприемлемшего «блатного материала» в своей музыке, по-видимому, в ранние годы как-то объяснима юношеской его страстью к ерничанью.

Заметим, что аналога такой инвенции в средний и поздний периоды сочинений Шостаковича мы в чистом виде не нашли.

Уже 1-я симфония содержит в себе такие островки миниинвенций. Характерно то, что такие инвенции сочетаются с другими приемами индивидуальной полифонической поэтики Шостаковича. В 1-й части, в ц. 7, когда у скрипок проходит Т. 1 с линейным схождением голосов, такого рода инвенция проходит у струнных.

### Пример 23

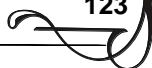
The image shows a musical score for Example 23. It consists of two staves: Flute (Fl.) and Arch (string). The Flute staff begins with a 'Solo' marking and a dynamic of 'p'. The Arch staff has a dynamic of 'pp'. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines. There is a circled '2' above the Flute staff in the second measure.

В ц. 8 мы видим и слышим, что Т.3 имеет признаки нескольких тем: Т1 (долгий тон вначале), Т.2 (в свободно имитированном виде), а ее второй элемент – это как раз имитационный ответ из инвенции. Следовательно, мы снова сталкиваемся с линейным схождением голосов.

В ц. 43 возникает разрежение фактуры при появлении Т 1 в инвенции; следовательно, в определенном смысле сам этот фрагмент построен на изменении контрапунктической концентрации музыки.

Ряд инвенций возникает в опере «Нос» - наиболее «инвенционным» звуковом гипертексте молодого Шостаковича.

Во втором действии оперы, в ц. 160-166, в № 8 (Вступление) проходит инвенция у трубы и тромбона (на с.135, в ц. 163).



В 5-й картине (№ 9, ц. 174) рождается инвенция у флейты пикколо, Лакея и скрипки соло в сопровождении генерал-баса виолончели. Мы упоминали о ней выше.

В ц. 178 слышна двухголосная инвенция контрабаса соло и гобоя на репликах Ковалева. У гобоя, к слову сказать, в это время – «лирическая мелодия», что усугубляет пластовую контрастность фрагмента, делает музыку еще более язвительной.

В ц. 180, в т.2, так же как и в предыдущем упомянутом эпизоде, небольшая **инвенция** музыкально предвосхищает № 10 оперы. В ц. 195, с т. 3 и далее, звучит **трехголосная инвенция** у гобоя, фагота и низких струнных. Эта инвенция сопровождает вокальный ансамбль-диалог майора Ковалева и Чиновника.

В ц. 198 проходит инвенция у первых скрипок и альты, сопровождающая вокальный ансамбль-диалог майора Ковалева и Чиновника. Эту инвенцию можно сравнить с текстами прелюдии фа диез минор и фуги ля минор ор.87.

В ц. 204 возникает двухголосная инвенция у гобоя и фагота, сопровождающая ансамблевую реплику дворников («Вишь ты, как оно вышло!»). В ц. 219 инвенция фагота и кларнета, сопровождающая реплику Чиновника.

В 3-м действии мы также находим инвенции. 7-я картина (№ 12) содержит инвенции в изрядном количестве. Например, в ц. 326: вокально-инструментальная инвенция Ивана Ивановича, полицейских, тромбона, трубы, валторны.

195 Allegro non troppo  $\text{♩} = 108$

Ob. Cl. basso muta in Cl. (B)

Cor. *morendo*

Tr-ba *f*

Tr-ne *f*

Cast. *f*

P-to *f*

T-tam *ppp*

Sil. *f*

ЧИНОВНИК *mf*

Нет, я не мо -

V-ni I *arco senza sord. f*

V-ni II *senza sord. pizz. f*

V-c. *f* *senza sord. pizz.*

C-b. *div. ppp* *senza sord. unis. p* *pizz.*

196

Ob. *p*

Fag. *p*

КОВАЛЕВ *f*

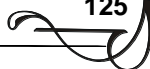
Как? От-че -

Чин. *f*

- гу по-ме-стить та - ко-го объ-яв - ле-ни - я в га - зе - те.

V-c. *f*

C-b. *f*



В ц. 275 проходит инвенция струнных и кларнета.

В ц. 285, в т.2, обнаруживается **вокально-инструментальная инвенция** (в т.3 появляется и «крик» у гобоя). На с. 254, с ц. 316 начинается вокально-инструментальная инвенция на тему слова «мать» («Теперь благослови, мать, детей своих.»).

**За два такта перед ц. 319 слышна инвенция «с фальшью» гобоя, фагота, низких струны; инвенция включает в себя и вокальные партии Ивана Ивановича и Полицейского.**

В ц. 326 появляется вокально-инструментальная инвенция Ивана Ивановича, полицейских, тромбона, трубы, валторны.

8-я картина оперы продолжает эту инвенционную линию (см. № 13). В ц. 367 (четвертый такт цифры) возникает инвенция у фагота и альтя.

В ц. 388, с т.3, прослеживается **инвенция у** фагота, альтя и вокала (Ковалев: «Он, точно! Он!»).

В ц. 392 звучит инвенция скрипок (сопровождающая реплику Ковалева «между двух щек»).

С четвертого такта ц. 406 фугато совершает метаморфозу в инвенцию у скрипок. В ц. 413 (за исключением последнего такта) звучит инвенция кларнета, флейты, фагота, альтя, виолончели, скрипки. Инвенция сопровождает вокал Доктора.

С ц. 427 слышна инвенция тромбона, первых скрипок и контрабаса на вокале Ковалева («Я сказал, что еще молод»).

В № 15, в ц. 505, с т.5 возникает инвенция струнных, сопровождающая вокал Ковалева.

За четыре такта до ц. 514 рождается инвенция струнных на фоне диалога майора Ковалева и цирюльника Ивана Яковлевича.

Наконец, картина 10-я оперы также содержит инвенции.

В № 16 («Невский проспект»), в ц. 520 проходит инвенция струнных, далее за которой следует галоп духовых. За пять тактов до ц. 523 инвенция струнных сопровождает вокальный диалог Ковалева с 1-м знакомым.

За два такта до ц. 532 слышна инвенция струнных на фоне фразы из глумливого анекдота Ковалева.

С ц. 535 обнаруживается инвенция фагота, валторны и трубы, предваряющая неприличный жест Ковалева в сторону дам («показывает кукиш»).

В ц. 539 с пятого такта цифры звучит инвенция струнных на фоне флекстона, который и тянет последний тающий звук ми третьей октавы.

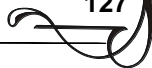
В опере «Леди Макбет Мценского уезда» наличие таких инвенций единично. Для нас это очень важный показатель изменения полифонической поэтики: Шостакович словно не желает более подобных «проникновений» в сюжет нарратива. Эти проникновения заменены монологами – «прозрениями», о чем мы будем говорить несколько позже. Сейчас же заметим, что в антракте к 3-й картине с ц. 123 обнаруживается фрагмент, который несколько напоминает миниинвенции более раннего периода, описываемые нами. Возникает повторное однократное проведение темы рефрена (весь антракт представляет собой полифонизированное рондо). В ц. 124 «остатки допевания» рефрена сбегают у флейт пикколо, флейт и кларнетов пикколо. Это становится мотивом для имитации у скрипок, а затем и у виолончели. Бас у контрабаса «спускается», «сбегает» вниз и сходит на нет. Таким образом, проходит нечто вроде крошечной инвенции.

4-я симфония являет слушателю несколько инвенций. Чего и можно было ожидать. Ведь эта симфония в отношении звукового языка Шостаковича как раз являет собою некий синтез всего, что он использовал ранее, но с переакцентировкой на том, что теперь он говорит «по-иному».

В 1-й части в ц. 14 звучит трехголосная инвенция со свистяще-кричащим верхним пластом скрипок-альтов – высоких духовых, грубого полечного приплясывания альтов (потом и низких струнных в дублировке с низким деревом) со вторыми кларнетами – и резкими выкриками тромбон-туб с литаврами, потом валторн.

Во 2-й части (с ц. 118 проводится первая тема у кларнета) с течением цифр и тактов форма этой части все более напоминает вариационную инвенцию. Правда, это все же именно напоминание. Музыка являет здесь то, что получилось из *полипроекционной полифонии раннего Шостаковича*.

В 3-й части в ц. ц. 176-179 рождается инвенция-квазиканон на первый элемент скерцозной темы со сбивкой акцентов в респосте (в целом участвуют струнные, кларнеты, фаготы, контрафаготы, валторны). С ц. 227 и далее, начинается предыкт к коде финала. Здесь – контрапункт, поливременная структура; монолог гобоя, его тайная мысль, с застреванием гобоя на длинных нотах. В сопровождении этого монолога – долгие созвучия кларнетов, бас-кларнетов, валторны. И с ц. 230 фактура струнных с элементами подголосочности, содержит в себе нечто инвенционное.



## Семантизация склада



Переходим к обширному разделу, который можно озаглавить «**семантизация склада**». Речь пойдет о том, какую семантику получает в нарративе уже не конкретная фактурная формула, а склад в более общем виде. Здесь традиционные приемы классической полифонии сплавляются с «театром линий» и рефлексирующими образами приёма.

Начнем с шостаковической гетерофонии, раздвоения линий. По выражению А. Ратманского, постановщика балетов Шостаковича в Большом театре, Шостакович «унылый, как все мы». Пожалуй, А. Ратманский имел в виду именно гетерофонические эпизоды.

В **ГЕТЕРОФОНИИ** Шостаковича семантически сказывается «скольжение по реальности с минимальным погружением», в отличие от «проникновения» имитационно-контрапунктических эпизодов. Гетерофонические эпизоды заметны на слух и очень характерны по своему звучанию. Эти эпизоды относятся как раз к тем константам стиля, которые пройдут красной нитью в музыке Шостаковича вплоть до позднего стиля (там они все же сойдут на нет).

Генетически гетерофонические эпизоды восходят частично к русской протяжной песне (вернее, к представлениям Шостаковича о ней), частично к РАПМовской стилистике многоголосного пения, частично – к чистой семантике «скольжения» по реальности.

Гетерофония семантизирующего типа как раз показывает то, что в музыке Шостаковича полифоническая мнимая «избыточность» происходит вовсе не от многословия, а от «избытка мысли», изначально сложного, пластово-линейного ощущения реальность. И видоизменения манеры шостаковического линейного письма суть вариации на эту линейную пластовость...

Перечислим те фрагменты музыки раннего периода, в которых ярко проявляется гетерофонное начало, дающее выразительную сонорику «скольжения по реальности».

В 1-м трио с т. 13 ц. 1 слышна такая гетерофония струнных. Это при том, что лидер здесь – безусловно фортепиано, в отличие от трио ор. 67 № 2.

В опере «Нос» 3-е действие (7-я картина, № 12) имеются несколько выразительных образцов такой гетерофонии.

В ц. 297 возникает гетерофония флейты, вокала и низких струнных. В последнем такте перед ц. 286 такая гетерофония предстает уже в пластах с «навязчивым» схождением в долях метра. Образуется фигура насилия.

В ц. 299–308 явственно угадывается «бредовая», рапмовского типа гетерофония с остинатным ритмом *cassa* и «собачьим воем» Квартального (ц. 304). В ц. 335 явлена вокально-инструментальная «гетерофония приживалок и ксилофона». В четвертом же такте цифры картину живописно дополняет подголосок бас-кларнета.

Полифония третьей симфонии особенно показательна в отношении «фактуры скольжения по реальности. Эта симфония, которую, по собственным словам, Шостакович сочинял, стараясь не повторить ни одну из тем (уникальный протест против собственной линейной формы) знаменита своими нелирическими монологами. И ее технику в ряде случаев можно

назвать не столько полифонической, сколько линейно-гетерофонической, хотя здесь встречается ряд имитационных фрагментов. Более того, это своего рода техника контрапункта монолога инструментального и внезвуковой реальности, воображаемой в сознании.

Отметим наиболее выразительные из гетерофонических фрагментов.

В ц. ц. 2-4 у кларнетов возникает такая «рапмовская гетерофония». У низких струнных при этом (в ц. 3) звучит нечто, напоминающее знаменный распев.

### Пример 25

The image shows a musical score for Example 25. It consists of three staves: Clarinet (Cl.), Violoncello (V-c.), and Contrabasso (C-b.). The Clarinet part starts with a dynamic marking of 'p' and features a second ending bracket. The Violoncello and Contrabasso parts are mostly silent, with some faint markings. The score is numbered 15 at the bottom left.

В 6-м эпизоде 1-го раздела (ц. 37, первый такт ц. 39) появляется дробь у Т-го и возникает гетерофонический контрапункт ритмовки и темы Сог. За четыре такта перед ц. 42 ощутима «народная гетерофония» у труб.

В опере «Леди Макбет Мценского уезда» количество гетерофонических фрагментов весьма существенно. Как мы неоднократно замечали, эта опера демонстрирует переключение манеры языка, что связано с отношением к реальности, становящимся все более заостренно-линейным.

Уже в 1-м действии оперы (1-я картина, за два такта до ц. 1) слышна гетерофония кларнета, бас-кларнета и фагота.

За два такта до ц. 6 ощутима русская гетерофония у флейт, в сочетании с ладовым смещением в монологе виолончели.

В 3-й картине (начало) фактура основана на полилоге между гетерофонией скрипок, альтов, остинатной фигурой из антракта у виолончели и органом басом контрабаса. В шестом-седьмом тактах ц. 137 прослушивается гетерофония струнных.

В ц. 152 явлена подголосочная гетерофония у кларнета in A и кларнета in B.

В ц. 187, в пятом такте цифры (там, где явно слышна Ш.-функция в гармонии, то есть, момент драматургически заострен), берет свое начало гетерофония кларнета.

В антракте между 4-й и 5-й картинами (пассакалья) роль гетерофонной фактуры сильна, как и во всех пассакалях Шостаковича, что опять-таки связано с картиной «скольжения по слоям реальности», – с той лишь разницей, что по этим «слоям», в силу полифоничности самого жанра происходит постепенный «подъем» тем.



Пример 26

Moderato  $\text{♩} = 80$

2 Oboi  
Corno inglese  
2 Clarinetti (B)  
Clarinetto basso (B)  
2 Fagotti  
Violini I  
Violini II  
Viola  
Violoncelli  
Contrabassi

Пассакалья Шостаковича как реквием нерожденности пассакальи органной трагична и смыслом формы: несвершение...

В ц. 271 (первая вариация) у контрабаса тема баса проводится выше на октаву, у бас-кларнета и контрафагота – на той же высоте, а у виолончелей в это время звучит фигурированный подголосок. Альт дублирует затакт виолончелей к цифре, словно «со вздохом» провозглашая начало первой вариации. Первые скрипки перехватывают конец монологической линии виолончелей.

Пример 27

Cl. b.  
Fag.  
C-fag.  
V-le  
V-c.  
C-b.

The image shows a musical score for five instruments: Clarinet in B-flat (Cl. b.), Bassoon (C. fag.), Violin I (V-nl I), Viola (V-c.), and Cello (C. b.). The score covers measures 19 through 23. The Cl. b. and C. fag. parts have long, flowing lines with some slurs. The V-nl I part has a more rhythmic, eighth-note pattern. The V-c. part has a complex, rhythmic pattern with many slurs and accents. The C. b. part has a steady, rhythmic accompaniment. There is a dynamic marking 'f' and a hairpin 'cresc.' in the V-c. part at measure 23.

Здесь и возникает ощущение гетерофонности. В ц. 273 (третья вариация) бас исполняется в том же составе предыдущей вариации. Вариация представляет собой монолог виолончели в свободном параканонически-гетерофоническом движении с монологом альты, продолженным с предыдущей вариации.

В ц. 274 (четвертая вариация) бас опять-таки проходит в том же составе предыдущей вариации, но теперь – с прибавлением арфы. Виолончель с альтом первые три такта в сексту, далее – в комплементарно-гетерофоническом движении; вторые скрипки вступают из затакта перед ц. 274, вступая в слегка имитационные отношения с виолончелями; в последних двух тактах цифры мелодические струнные движутся параллельными квартсекстаккордами, что сообщает музыке «народный» оттенок.

В ц. 275 (пятая вариация, вторая фаза пассакальи) явлена гетерофония однорегистровых пластов струнных, деревянных духовых в сочетании с имитационными ходами валторн и басом низкого дерева, арфы и по-прежнему контрабасов в октавном удвоении.

В 5-й картине (за пять тактов перед ц. 289) на аффекте героики проявляется гетерофония с намеком на имитационность.

В ц. 301 на вокале Катерины и продолжающейся *ритмизации* *cassa*, тромбонов и тубы рождается *гетерофония – монолог призрачной любви* флейт, который с пятого такта раздваивается в разнотемный контрапункт вплоть до появления у вторых флейт за два такта перед ц. 302 *темы «Баш»*. В ц. 318 также слышно гетерофоническое сочетание линий инструментов. В 7-м т. ц. 329 слышна гетерофония флейты и флейты пикколо (ремарка «Вбегает Сергей...»)

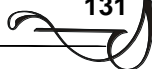
В ц. 334 рождается гетерофония-дублировка кларнетов. В ц. 337 маршевая тема, которая проводится опять-таки у кларнета, также местами гетерофонизирована.

В 7-й картине, в ц. 370 (четвертый такт цифры) «противная», режущая ухо гетерофония гобоя, кларнета и арфы. Возникает ощущение, что эта музыка слишком плоха, чтобы быть сочиненной так случайно.

Дает себя знать странная, весьма своеобразная манера Шостаковича маскировать будущую трагедию за грубыми завесами. Впрочем, так же поступает и Даниил Хармс в «Елизавете Бам».

И вот уже, как противовес гетерофонии – «скольжения по реальности», рождается гротесковый монолог кларнета пикколо, сопровождающий вторую половину куплета Исправника.

Восьмая картина оперы также содержит несколько гетерофонических фрагментов.



В ц. 416-419 включается полифонизированный, капустно сделанный «под имитацию», а на самом деле – «кондово» – гетерофонический хор «Слава супругам». Для пущей «скучищи» звучания и без того нудных альтов их вступительная в хор тема дублирована валторнами, отчего хочется заснуть на месте, что потом и происходит: хмельные гости пропускают самое интересное: приход полиции... Оркестр подыгрывает мирными «баховскими» фигурками. За два такта до ц. 419 и далее хор антифонизируется. Женские голоса уже поют «Желаем вам добра и счастья и согласной жизни», мужская часть хора упрямо твердит «Слава супругам...», тем самым обнаруживая, что количество горячительно не дает возможности продолжения мысли и песеванию за женщинами. Третий такт ц. 441 демонстрирует опять-таки гетерофонию деревянных духовых и струнных с хором полицейских «Держи...», вокалом Сергея «Пусти!», вокалом Исправника «Вреш! Не уйдешь!» и воплями Катерины «Не смей!» Такое психологическое разнотемье любопытно сочетается с «поверхностностью» происходящего «на поверхности».

В 4-м действии оперы (9-я картина с пятого такта цифры 467) гетерофония струнных входит пластом в контрапункт, состоящий также из вокала Сонетки («Чего ж ты хороводился с ней?») и подтанцовочной мелодии скрипки.

В 4-й симфонии гетерофонические фрагменты, как и все прочие приемы, невероятно семантически обострены и проявляются как яркое «самописание музыки». В 3-й части, за такт перед ц. 154 и далее, рождается гетерофонический контрапункт гобоя и фагота. С четвертого такта возникает своего рода гетерофонический поток мерных (шестнадцатыми) фанфар у высоких и средних деревянных духовых, а также у скрипок и альтов. Явлен контрапункт фанфар с фразой труб. Слышна кукушечная тема скерцо у арф, потом в антифоне у валторны. Флейта антифоном распекает вальсок, а «кларнетики» с арфой гетерофонируют с ней. С ц. 204 (до первых тактов ц. 208 включительно) появляется и звучит групповой танец-марш веселого походного характера у струнных как антифон фаготу, после чего проходит мелодия фагота с подголосочками струнных. В ц. 206 звучит повторный антифонный танец у струнных, а далее тема у флейт и флейт пикколо и ксилофона на подголосочном сопровождении струнных и низких звуках туб. Оркестровая гетерофония здесь дополняет психологический контрапункт включения танцев на полную мощь не по причине неумности чувств, а по той причине, что танцы что-то за собой скрывают. Наконец, в третьем такте ц. 207 появляются глоссандирующие скрипки, оттеняющие эту психологическую мнимую безмятежность.

**Полимелодика** становится вполне характерным приемом музыки Шостаковича, и по своей семантике она может быть уподоблена «блужданию в двух реальностях». Образцы полимелодики Шостаковича раннего периода выразительны и заслуживают внимания; встречаются они в опере «Нос» и в третьей симфонии.

Полимелодика 2-й симфонии, проявленная в ее 5-м разделе, будет описана нами отдельно в разделе «Полипроекционная полифония».

В опере «Нос» (2-е действие, 5-я картина, № 9, ц. 186, т.3 и далее) возникает разноаффектный полимелодический контрапункт у гобоя («комическая мелодия»), виолончели соло («серьезное лирическое соло») и контрабаса («бас, переключаящий тональности», генерал-бас, ведущий себя «неприлично своему положению»). Этот инструментальный контрапункт сопровождает ансамбль-диалог майора Ковалева и

Чиновника. В 3-м действии (7-я картина, № 12, ц. 331) образуется вокально-инструментальная полимелодика контрфагота и Старой барыни.

В 8-й картине (№ 13, ц. 420, четвертый такт) явлена полимелодика вокала доктора и трубы. В № 15 (за четыре такта до ц. 518) – полимелодика валторны и струнных на фоне хохота майора и цирюльника.

3-я симфония содержит заметное количество полимелодических фрагментов.

В 2-м эпизоде 1-го раздела (ц. 7) возникает, напомним, неначавшаяся fuga у фагота и низких струнных с полимелодическим контрапунктом скрипок и альтов.

В ц. 9 звучит распев у альтов и виолончелей, а в ц. 10 – полимелодика со схождением в метрических долях у флейты, флейты пикколо и струнных.

### Пример 28

331 *Meno mosso* ♩ = 152 332

C-fag. *pp*

Rag. *pp*

C-II *pp*

Cr. 6. *p molto es pr*  
Я про-шу вас ис-пол-нить мо-ю во-лю: ког-да

Archi *pp*

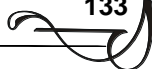
В 3-м эпизоде (четвертый такт ц. 15) слышна полимелодика темы трубы и распева деревянных духовых, а также высотно воплощенный метроритм у тромбонов, тубы, альтов и низких струнных.

В 5-м эпизоде – шестви (ц. 23) – полимелодика альты с кларнетом, скрипок.

В ц. 26 на полимелодике низких струнных проходит свободный канон-фугато на первоначальную тему скрипок.

Во 2-м разделе симфонии (7-й эпизод, ц. 45а) рождается разномелодический контрапункт низких струнных и бахообразной, а следом – в линейном схождении – скрипично-игровой темы скрипок.

В 3-м разделе (8-й эпизод, ц. 62) обнаруживается полимелодика трубы, тромбонов с тубой, валторн (каждый из пластов поддерживается какими-либо струнными и деревянными духовыми).



## Политональные и полиладовые явления



*Политональные и полиладовые явления* музыки Шостаковича порождают ряд интересных явлений как в более «классическом варианте», так и в сугубо авторском, ярко индивидуальном, неповторимом виде, дающем уникальный личный акцент звучания шостаковической музыки. Мы проследим эти явления именно в порядке «от традиционного – к авторскому».

Ряд интересных политональных фрагментов появляются в «переходный этап первого периода». Мы находим такие фрагменты в опере «Леди Макбет Мценского уезда» и в Четвертой симфонии, которая вся сплошь «производит впечатление политональной».

В опере «Леди Макбет Мценского уезда» (1-е действие, 3-я картина, ц. 132-141), в то время, когда происходит допевание ритма предыдущей картины на выдержанных нотах струнных, в ц. 132 возникает некоторый политональный эффект сочетания созвучий валторн и альты с низкими струнными. В ц. 133 (четвертый такт, за один такт перед ц. 134, ц. 135, четвертый такт, ц. 136, второй и шестой такты) мы фиксируем тональное смещение. В шестом такте ц. 136 ощутим политональный эффект.

В 5-й картине, за шесть тактов перед ц. 308, явственно чувствуется подобного рода политональный эффект, в сочетании с гетерофонией оркестровых групп на вокале Катерины.

*И в 4-й симфонии также есть ряд мест, «вызывающие мысль о политональности».*

В более традиционном виде в музыке Шостаковича с раннего периода прослеживаются такие виды ладовых переходов, как **ЛАДОВЫЕ СМЕЩЕНИЯ И ЛАДОВЫЕ ДВОЕНИЯ**.

Под ладовыми смещениями мы понимаем некую перегармонизацию мелодии в причудливо переменной ладовой тональности. Это, своего рода, вынужденное изменение мелодии, которую собственная гармония ставит в условия метаморфоз. Покажем читателю фрагменты ладовых смещений раннего периода.

В опере «Леди Макбет Мценского уезда» есть некоторое количество таких фрагментов. Можно даже сказать, что ладовые смещения – характерная черта музыки оперы.

Часто такие фрагменты звучат с некоторым надрывом (нечто вроде гармонического «Эхма»).

В 1-м действии (1-я картина, ц. 5, граница четвертого и пятого тактов) в монологе виолончели – явственное смещение по ладу. За два такта до ц. 6, там, где слышна русская гетерофония у флейт, смещение по ладу в монологе виолончели.

В ц. 8, в т. 2, тема у вокала Катерины с аккордами струнных звучит в смещении. За два такта до ц. 9 и далее также имеется тема в смещении у виолончели.

В т. 7 цифры 11 проходит монолог кларнета в ладовом смещении. В пятом такте цифры прослушивается ладовое смещение в аккордах.

The image displays two systems of musical notation for a symphony. The first system includes a Clarinet (Cl.) part starting at measure 7, and an Archi (string) section with parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The second system includes a Clarinet (Cl.) part starting at measure 12, a Cor. (Cor Anglais) part starting at measure 11, and an Archi (string) section. Dynamics such as *p*, *dim.*, *pizz.*, *mp*, and *p* are indicated throughout. Performance markings like *7<sup>a</sup>*, *12*, and *111* are also present.

Во 2-й картине, в ц. 113, тема Мужичонки проводится в ладовом смещении.

В 3-й картине шестой такт ц. 136 создаёт политональный эффект. За один такт перед ц. 137 вновь ощущается тональное смещение. За два такта до ц. 139 наблюдается тональное смещение у скрипок и альтов.

В ц. 146 (пятый такт, третья доля) отчётливо угадывается ладовый излом в вокале.

В антракте между 4-й и 5-й картинами (5-я вариация, такты второй, четвёртый, шестой и восьмой цифры) такты первый и второй цифры являют ладовое смещение у первых скрипок. В конце фактура стано-

вится кульминирующе-кричащей на верхах, как это бывает у Шостаковича в кульминациях.

В 5-й картине оперы, в ц. 310 в тактах пятом, десятом, одиннадцатом цифры слышно тональное смещение в монологе скрипки.

В 3-м действии (6-я картина, седьмой, восьмой и тринадцатый такты ц. 344) в тринадцатом, последнем такте цифры ощутимо ладовое смещение.

**Двоение лада** – это, в противоположность первому приёму, не смещение, а гармонизация данного фрагмента мелодии сразу двумя тональностями. Двоение лада – важнейший признак стиля Шостаковича раннего и среднего периодов творчества, очень существенный признак линейного мышления. Заметим здесь, что вообще в огромном количестве случаев продуктивным по отношению к музыке Шостаковича становится линейрика как создание объёма из линии с её линейным схождением-расхождением тем, и, наоборот, уплощение звукового объёма в линию.

В узком смысле линейрика во многих случаях совпадает с результатом ладового «спрессовывания» в одну линию двух разноладовых линий. От этого типичным явлением в музыке Шостаковича становится, как мы её называем, *суховатая сонорика*. Обычно характерное звучание такого фрагмента связано с ладовым двоением.

Как, например, это происходит в опере «Нос» в, 3-м действии (8-я картина, № 13, ц. 432), где явлена такого рода шостаковическая «амузыкальность». В средний период она станет для музыки Шостаковича явлением обычным.

В 1-й сонате мы обнаруживаем такое двоение в т. 69.

### Пример 30



А в т. 173 (мы слышим здесь Ш.-ход в басу) возникает политональность близкая, по сути, к двоению.

Характерны в этом смысле и две пьесы для струнного октета. В 1-й части цикла (Прелюдия) в т. 3 ц. 12 ощутим гармонический прообраз будущего Ш.-тонального двоения ре-фа диез. За 2 т. перед ц. 14 – диссонанс.

Отношением Шостаковича к ладам и тональностям как «мерцанию» обязана особая **СЕМАНТИКА АККОРДА ИЛИ – ШИРЕ – ВЕРТИКАЛИ В РАЗВОРОТЕ ИЛИ В ТОЧКЕ ЛИНИЙ**. Эту семантику формируют специфические приёмы вертикали, тональности, контрапункта, связанные с ладовым двоением. Пожалуй, обобщённо можно назвать эти приёмы приёмами расслоение реальности.

Одно из доказательств этому – вертикальный **ДИССОНАНС КАК КОНСТРУКЦИОННО-СЕМАНТИЧЕСКОЕ ЯВЛЕНИЕ**, что проявляется с ранних лет сочинения и в том или ином виде сопутствует музыке Шостаковича всю жизнь, в особом виде существуя в музыке позднего периода.

Например, в 1-й сонате (т. 188-*Dies Irae* в сопрано) звучит такого рода диссонанс, а в т. 191 – остродиссонантная вертикаль, свойственная этой сонате в целом (большие септимы в вертикали).

В 1-м трио (ц. 2) проходит диссонантная тема из этого вступительного раздела.

Особое, поистине удивительное место в звуковом языке Шостаковича занимает **АККОРДИКА ПРОЗРЕНИЯ**. К этой группе аккордов мы причисляем те, которые являют аккорд как изворот во времени семантического жеста. В средний период такая аккордика станет главным автографом вертикали Шостаковича. В дальнейшем мы назовём это **Ш.-АККОРДИКОЙ**.

Это явление явственно проступает в коде финала 4-й симфонии (3-я часть, с ц. 238). Формально тональность этой музыки – до мажор, но именно в мажорном наклонении она звучит наиболее жутко. Минор здесь более человечен; семантика мажоро-минора и психологический контрапункт создают некий кошмарный катарсис: минор «очищает» мнимую праздничность мажора. Проявляется поливременная структура ритма (довольно-таки завлекательного, «забористого») аккордов и их восприятия. На трёхдольном метроритмическом остинато низких струнных и литавр громогласны аккорды труб, валторн, тромбонов и туб:





## Пример 31

238  $\text{♩} = 100$

Tr-be *ff espress.*

Cor. *ff espress.*  
I. II a2 senza sord.

Tr-pt *ff espress.*

Tube *ff espress.*

Timp. *ff*  
I  
II

P-tti  $\frac{3}{4}$  II modo ordinario *ff*

Cassa  $\frac{3}{4}$  *ff*

V-c. *senza sord.*  
*ff*

C-b. *senza sord.*  
*ff*

1020

Здесь аккордика имеет прямо гетерофоническое происхождение. Аккорд как таковой ярко материализует застывший в извороте семантический и очень объяснимый жест.

С этой раздвоенной, извёрнутой во времени аккордики начинается весь Шостакович среднего периода.

В приложении к первой главе мы приводим таблицу, с помощью которой читатель может без труда обратиться к тому или иному аккорду, созвучию или приёму этой группы.

## Поливременность

Шостаковическая аккордика, которая формируется в ранний период и в средний занимает ведущие позиции в гармонии, – это одно из самых ярких проявлений поливременности в музыке Шостаковича.

В аккордике автографического типа, которую мы и называем шостаковической и обозначаем в рабочем порядке как Ш.-аккордика, важную роль играет смещение одного из тонов по отношению к остальным тонам аккорда. По сути Ш.-аккордика – это особое применение Шостаковичем неаккордовых звуков. Экспрессия, которая вкладывается им в этот приём, порождает качественно иное звучание этих неаккордовых звуков, заставляет их существовать не просто в «ином звучании» по сравнению с остальными звуками аккорда, а в «ином времени». Таким образом, Ш.-аккордика становится одной из важнейших **поливременных структур** в музыке Шостаковича.

Обратимся к иным средствам выразительности, в которых проявляется особая игра со временем, названная нами поливременностью.

Поливременностью при аналитическом рассмотрении являють себя уже фрагменты первого трио. С ц. 11 эстрадированный стиль (казалось бы, декларативно презираемый Шостаковичем) резко отбрасывается. Образуется реприза смешанной формы – сонатной и одновременно двойной двухчастной, судя по дальнейшим событиям. Престиссимо возвращается материал ц. 0,1, то есть, вступления. Рождается своего рода игра времени и его разных измерений. Юноша оказывается «не так прост», он не российский «Вертер постгражданской войны», а пересчётчик времени. Здесь темы бьются как пульс. На границе ц. 12 очень интересно звучащий фрагмент, демонстрирующий то, что ранняя «опереточная пейзажная игра», происходившая в прошлых разделах трио, отброшена.

Показательны в отношении поливременных проявлений и 2 пьесы для струнного октета. Во 2-й части (Скерцо) этой inferнально-романтически-остинатно-диссонантной полусимфонии слушатель, пожалуй, впервые столкнётся «в лоб» с портретом враждебного времени.

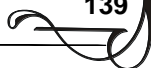
Дружественное время 1-й части текло медленно, в ритме души, здесь же, во 2-й части, течение его происходит попере́к душевному времени...

Опера «Нос» примечательна целым рядом поливременных фрагментов. Можно сказать, что поливременность – это одно из самых важных качеств этой музыки, переводящей действие из плоскости фарса в мир почти серьёзной мистики...

Так, 3-я картина (ц. 104-131) содержит в себе № 6 – Галоп. Его звуковые идеи, переведённые на язык аналитической картины таковы:

- 1) метроритмическая моторика; сходство с № 1, 3 (см. описания этих номеров выше);
- 2) парадоксальная роль метроритмики, «неспособной» цезурировать беспарузную мелодику (у солирующего ксилофона);
- 3) рельефный аккомпанемент, высотно воплощённая метрика.

Проявления поливременности могут быть в различных средствах выразительности. В ц. 106-109 слышен разнотемный контрапункт кларнета пикколо и солирующей трубы. В ц. 110 появляется выразительный



мотив «ухажющего» тромбона под «контрапунктический» аккомпанемент группы ударных (*cassa, p-ti*).

В ц. 115-117 ощутима полиметрия фактической трёхдольности медных духовых и ударных – и двудольности клавишных, струнных и деревянных духовых. В ц. 215 явлена полимелодика кларнета и (кларнета *in a*) на выдержанной линейнике низких струнных. Это – инструментальное сопровождение к реплике майора Ковалёва.

В № 9 (2-е действие, 5-я картина), в ц. 268-269, происходит переключение настроения на реплике майора Ковалёва («Ты, свинья, вечно глупостями занимаешься»). Лубочность сменяется мелодрамой. Здесь возникает полимелодика у кларнета и валторны. В ц. 270 происходящее дополняет «фигура крика» у гобоя.

В ц. 271-272, явлена полимелодика у первых скрипок, вокала, флейты, вокала, кларнета. Здесь, в данном случае, место имитируемого мотива звучит его вариант. В ц. 273 дополняет краску «бриттеновское» звучание скрипок в полимелодике с виолончелями.

В № 12 с ц. 318 в т. 3, слышна полимелодика вокала (полицейские) и скрипок, альтов, гобоя, *p-tti, cassa*. Примечательно, что на с. 278 в ц. 345 с четвёртого такта цифры (сцена насилия на фоне суетящейся толпы) является собою оstinato, «тупо» вертящееся время.

В ц. 348, третий – четвёртый такт: сценическое появление Носа (начало сцены поимки Носа). Поэтому вполне логичны с точки зрения «искажения хода времени» последующие эпизоды: ц. 356 – сцена избиения Носа; ц. 358 – ремарка «Нос от битья превращается в свой вид».

Завершением этого логического хода становится № 13, когда в ц. 395-399 звучит монолог фагота «на островке остановленного времени» (сопровождение стенаний Ковалёва «Ну! Ну же! Полезай, дурак...»).

3-я симфония (в своём 3-м разделе) так же содержит несколько поливременных фрагментов.

Это, например, 8-й эпизод, когда с ц. 52 и далее, картина звукового «боя», возникает фигура «сжатого времени» в аккомпанементе струнных (последний такт перед ц. 56 и далее).

56

фигура "сжатого времени"  
10 7 7 8

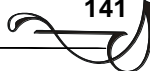
В ц. 33 (второй такт) возникает «масленичный» наигрыш валторн, на фоне которого – фигуры «сжатого времени» у оркестра, что опять-таки выявляет идею поливременности, заложенную здесь. Сходный смысл имеют в ц. 72 «боевые скачки» в оркестре.

Опера «Леди Макбет Мценского уезда» ярко проявляет поливременные свойства музыки в ряде своих эпизодов.

В 1-м действии (1-я картина, в ц. 55-57) зарождается поливременной психологической монолог с вокалом (Аксинья, молчаливая Катерина, со второго такта – Свёкра) сначала фагота, а затем (с ц. 57) – у виолончели и контрабаса с включением в последних четырёх тактах цифры 57 аккорда тромбонистов и тубы. Наряду с поливременным проявлением, здесь также важен драматургический смысл момента: отторжение образа, расслоение его оценки в сознании действующих лиц и слушателя.

Интересна в этом смысле и 2-я картина. В ц. 68 у английского рожка, солировавшего в предыдущем антракте, появляется «тема юродства-глумления». Ведущий фактурно-ритмический приём здесь – остиinato. Налицо картина непрекращающегося метроритмического кошмара. Здесь ощутим раздвоенный отсчёт времени (поливременность). С одной стороны, высотно воплощённая метрика точно отсчитывает время по механическому часам. Эти часы сначала проявлены у труб; затем – за семь тактов до ц. 71 – у валторн с альтами, далее – за два такта до ц. 72 и далее – у фагота (дублирование ритмики без пропусков хохотом хора, судорожным, как это часто бывает у Шостаковича). И уже в самом сочетании этого остиinato духовых и голосов содержится намеренная несостыковка: инструментам более удобно играть это, чем голосам-петь.

В ц. 104 (четвёртый такт цифры; «Больно! Пусто!» Катерины в контрапункте с монологом виолончели) образ перерастает собственный



момент по времени; он словно длится и во времени действия, и во времени судьбы.

За два такта до ц. 105 («Обручальное колечко давит!» Сергея) рождается контрапункт прозрения и Ш.-секвенции – автографы в монологе виолончели («Катерина – это я сам...»). За три такта до ц. 106, Ш. – аккорды у кларнета с низкими струнными подтверждают поливременность происходящего. В ц. 106 («Ишь ты, как толканула» Задрипанного мужичонки) явлен контрапункт комического, мелодраматико-эротического и авторски-трагического, «свидетельского», что, безусловно, проявляет поливременность происходящего.

4-я симфония – квинтэссенция стиля раннего Шостаковича и одновременно «шаг в несостоявшееся будущее» – содержит немало количество явственно поливременных эпизодов. Приведём наиболее показательные из них.

Об эпизоде с «темой времени» начала 1-й части мы уже упоминали в разделе «Бахизмы». Добавим, что этот эпизод представляется нам ярко поливременным

В ц. 13 у альтов имитируется фрагмент, распетый до этого скрипками, у низких струнных отыгрываются танцевально-полечные басы, у кларнета пикколо – «бахо-полечный» мотив, вариантно имитирующий басы, словно в обращении. Явственно ощущается поливременность, течение голосов с разной скоростью).

### Пример 33

104

105

The image shows a page of a musical score for measures 130-132. The instruments listed are Cl. piccolo, Tr.-ba (Trumpet), Cor. (Cor), Tr.-u and Tube (Trumpet and Trombone), and Arch (Violins and Cellos/Double Basses). The woodwinds have a melodic line with dynamics like 'mf' and 'pp'. The strings play a complex rhythmic pattern with dynamics like 'p', 'arco', and 'f marc.'.

За два такта перед ц. 132 у первых скрипок уже третий сегмент мелодии темы – «конец», а в ц. 132 тема проходит в тонической тональности у виолончелей. Поливременность своего рода проявляется здесь в линейно-имитационном образе: невозможность вырваться из круга.

*Вспоминается миф о Сизифе...*

Во 2-й части симфонии обширным поливременным фрагментом становится реприза, о которой мы писали выше. Примечательна, в свою очередь, её собственная реприза. Вступает ансамблевая стретта деревянных духовых: флейта пикколо, флейта, кларнет, бас-кларнет. Третий такт ц. 140 примечателен тем, что здесь нижние кларнеты заводят субканон на второй сегмент верхних. Субканон этот возникает как некое производное то приёма интермедии. Похоже, в музыке Шостаковича такой приём здесь применён впервые. Ощутим здесь и признак гиперноголосия. С четвёртого такта цифры в интермедийных, субканонических отношениях частично находятся кларнеты, флейты и флейты пикколо. За счёт этого атмосфера фрагмента особенно причудлива, и в этой причудливости – трагедия одиночества уродливого существования и, одновременно, странность как свойство, присущее всему вокруг – странно, ни на что не похоже, но одновременно похоже на всё, что происходит. И в ц. 141-142 появляется каденция-связка с постепенной остинатной деполифонизацией фактуры.

Наконец, в 3-й части симфонии мы обратим внимание читателя на поливременный островок в ц. 166. Это есть ни что иное, как своего рода врезка в мерный «причитающий» ход репризы судорожной заплотшенной темы из следующего огромного раздела.

## Семантика полифонической конструкции

От разговора о поливременности музыки раннего Шостаковича логичным будет перейти к разделу, который можно обозначить как **семантика полифонической конструкции**.

В поле нашего внимания здесь оказываются **БАРОЧНЫЕ КОНСТРУКЦИИ В РАНЕПОЛИФОНИЧЕСКОЙ ТЕХНИКЕ** Шостаковича.

Этот раздел для нас чрезвычайно важен, так как мы считаем, что главное свойство полифонии раннего Шостаковича, которое впоследствии видоизменится – это **ПОЛИПРОЕКЦИОННАЯ ПОЛИФОНИЯ** с особым «наложением» логики различных полифонических форм-конструкций одна на другую.

Предлагаем вниманию читателя некоторые наблюдения описательно-синтетического характера, позволяющие создать конкретное представление о «ключевых», с нашей точки зрения, раннеполифонических формах-конструкциях Шостаковича. В его произведениях есть несколько обширных эпизодов, централизуящих уникальные свойства его ранней полифонии.

Обратимся ко 2-й симфонии.

*Её 5-й раздел* – грандиозная полифоническая «воронка», парадоксальная fuga. Примечательно, что она имеет:

- 1) более 10 *soggetti*;
- 2) черты тройной fugи,
- 3) инвенции и
- 4) барочного концерта *одновременно*.

Эта fuga есть истинное невербальное слово о предсказании будущего времени, одновременно – и констатация остановки течения этого времени. Перед нами полифоническая поливременная, с наложением форм, структура, хронологически первая из фугированных форм такого рода у раннего Шостаковича. Поливременная сюжетика подтверждается логикой этой необычной полифонической формы. Такое ощущение, что чувство времени выражено здесь впрямую с помощью модификации барочной полифонической конструкции. Проследим её логику и появление тем.

### Пример 34

The image shows a musical score for Example 34, consisting of three staves: V-ni I (Violins I), V-c. (Violas), and C-b. (Cellos/Double Basses). The V-ni I staff starts with a box containing the number 29 and the text 'V-no solo'. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 152 (♩ = 152). The score includes dynamic markings such as 'p' and 'pp'. There are two thematic markings, 'T1' and 'T2', with arrows pointing to specific musical phrases. A measure number '107' is indicated at the bottom of the C-b. staff.

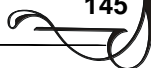
Handwritten musical score for the Polyphonic World of Dmitri Shostakovich, measures 113-123. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass, Clarinet, and Bassoon. It features various annotations such as "V-no solo", "T3", "T2", "T4", "T5", and "T6". There are also handwritten notes in Russian and German, including "Ненаходящаяся fuga" and "Dies irae". Measure numbers 113, 117, 120, and 123 are clearly marked.

В ц. 29, в т. 2 на фоне выдержанного баса ми у низких струнных, возникает T1, катабазис в поступенном движении у скрипки соло.

Слушателя не покидает ощущение пограничного состояния полифонии, когда fuga то ли начнётся, то ли не начнётся.

Далее следует коротенькая связка, напоминающая одно из будущих соджетти; а затем появляется T2, «открытые струны» всё в той же скрипичной сольной линии. Далее – возвращение T1, катабазис, следом (ц. 31) – T3, связка – блуждание – «шутовство», далее T2, «открытые струны»; после (ц. 31, т. 3) – T4, «Бах», наконец, последний такт перед ц. 32 – T5, «тема». Обратим внимание, что до этого момента включительно формально состоялась лишь экспозиция темы на выдержанном баса. Однако de facto вся полифоническая конструкция предстала сейчас в своём одноголосном «конспекте»: прошли пять самых





важных соджетти, из них *T1, катабазис, T2, «открытые струны» и T5, «тема»*, составят набор тем для «тройной фуги». Тройной фугой исследователи именуют эту форму в целом, выделяя хотя и важный, но всего лишь один её разворот-проекцию. В ц. 32 в контрапункте происходит очень важное событие: появляется кларнет с *T6-Dies irae – ряд*; у скрипки соло (т. 2 этой же цифры) проходит *T1 в обращении (анабазис)*; в конце этого же такта вступает фагот с *T6a – ряд*, темой-спутником кларнетовой темы. Кларнет и фагот привносятся с собой и иную тембровую краску, и «*ноты крика*», и ситуацию «реального контрапункта» на смену линейно изложенному конспекту полифонической формы.

*Полифоническая интрига*, которая возникает здесь, и которой пока, кроме как у раннего Шостаковича, нам не приходилось находить аналогов в 1-й половине XX века (во второй половине столетия композиторы переймут у него эту манеру), заключается в том, что *виртуальная полифония в линейном схождении «контрапунктирует» с реальным контрапунктом*. Следствием этого становится существование полифонии как техники сразу в двух различных пространственных видах. Вслушиваясь в это, попадаешь в уникальный поливременный мир, где единственной объединяющей меркой становится *метроритмика*. Назовём это *полипространственностью*. При этом *поливременное* течение голосов такого контрапункта становится следствием их *полипространственного* существования.

Данная полифоническая форма настолько концентрирована, что в почти в каждом такте происходит важное контрапунктическое событие. Поэтому мы считаем необходимым подробно проследить эти события и далее.

В ц. 32. в т.3-4, у кларнета звучит *T4, «Бах»*, а у фагота – *продолжение T6a – ряд*; у скрипки соло последовательно проходят *T2a, «открытые струны, T1, катабазис. T2a, «открытые струны*. Полифоническое событие здесь заключается в том, что скрипка соло «прокручивает», подобно колесу, *T1, катабазис*, словно бы во втором кругу на фоне контрапункта деревянных духовых. В ц. 33, в т.т. 1-2, у кларнета слышится соло *T5, «тема»*. Полифоническое событие здесь в том, что кларнет *перехватывает тему у скрипки соло в отчётливой барочно-концертной манере*; а у фагота в это время - *продолжение T6a – ряд*, тогда как у скрипки соло – *продолжение T1, катабазис, T2a, «открытые струны, начало T5, «тема»*. В ц. 33, в т.т. 3-4, у кларнета слышна *T1, катабазис*, у фагота – *продолжение T6a –ряда*, у скрипки соло – *продолжение T5, «тема»*, затем – *T2a, «открытые струны*, в то время как у фагота - *T4, «Бах»*. Полифоническое событие в том, что *T1, катабазис у кларнета и T5, «тема» у скрипки* –обе эти темы впервые звучат в реальном контрапункте, а не в *линейном схождении. T5, «тема»* –здесь образ сбившегося времени. Рождается *невербальное слово о том*, что линии времени существуют отдельно. В ц. 34 у кларнета проходит некая модификация *T6a –ряда*, у фагота – *T1, катабазис, T6a –ряд, T4a, «КвазиБах»*; у скрипки соло – *T5, «тема», T1 обр., анабазис*. Полифоническое событие в том, что кларнетовая *T6a – ряд* впервые остаётся без спутника у фагота, поскольку фагот начинает «завлаживать» с квазибаховской темой. В ц. 35 появляется свободный канон скрип-

ки соло и фагота на *T6 a* – ряд (у фагота – короткое звено-пропоста). В т.3 этой цифры возникает тема *T4*, «Бах», она же – *T2*, «открытые струны». У кларнета и скрипки проходят фигуры восхождения. Последний такт перед ц. 36 примечателен тем, что в нём появляется семантически, по-видимому, значимая *фигура креста* у фагота. В ц. ц. 36-37 проводится *T1 в обращении (анабазис)* у фагота и кларнета в перехватывающих линиях. *T5*, «тема» звучит в модифицированном виде у скрипки. В ц. 37 у кларнета рождается подпев-модификация *T3 – 4б*, «наигрыш», *модификация, соответственно, T3 и T4*; а также подхваченная одним аккордом *T2*, «открытые струны у скрипки».

С этого момента заканчивается «экспозиция». Ни одна тема здесь не изложена по голосам так, как это принято в традиционной фуге фуге или фугато. Скорее здесь чередование тем напоминает о барочном концерте, симфонизированном кричащим диалогом деревянных духовых. Однако всё же образ фуги (*призрак фуги?..*) безусловен. Здесь проявлена некая философия формы: *фуга как результат концертирования, а не как данность; фуга в диахроническом разрезе*, вместе с импульсами своего формирования, темами-ассоциациями (Бах – квазибах) и, в довершение ко всему, с выходом в *небарочность* (крик кларнета как признак симфонии).

Такая философия красноречиво свидетельствует о том, что ранний Шостакович стремится к тому, чтобы фиксировать процесс не на стадии складывающейся формы, а на более раннем её импровизационном времени, когда темы ещё только проносятся в слуховом воображении автора. Он не желает сложившейся полифонической конструкции, а ищет путей выхода из неё. Продолжим наблюдения и проследим появления остальных тем.

Пример 34а

sempre crescendo al 33

Ob.

Cl.

Fag.

V-nl I

V-nl II

141

142

143

В последнем такте перед ц. 38 и далее наступает начало развивающейся части интермедийного строения. В ц. 38 проведена **интермедийная тема 7** (нисходящая, впервые – у фагота), а также **интермедийная тема 8** (восходящая с репетицией, впервые у кларнета). Прослеживается двойная имитация с *ИН*. Перед нами некий синтез сво-

бодной канонической секвенции (в Т. 4 тема 8 в обращении). Это очень выразительный крошечный эпизод шостаковического звучания.

*Темы появляются наплывами, томительной чередой. Время, овеществлённое темами, царит здесь.*

У скрипок проходит **инициальная тема 9, «невербальное слово» о «начале концерта»**. В т. 2 звучит Т2, «открытые струны» у первых скрипок. Тема 9 – «тема концерта, концертности» – упорно «отыгрывается» скрипками в буквальном смысле этого слова. В т. 2-4 этой же цифры у кларнета проведена Т1 в обращении, «анабазис». В т. 4 у первых кларнетов появляется **тема 10, невербальное слово «нежность»**, (сквозной мотив музыки Шостаковича до позднего периода). В контрапункте с темой 10 у первых скрипок возникает Т5, «тема».

*Концентрация сюжетти в четырёх тактах (четыре узнаваемых мотива) уникальна. Это концентрация Времени!*

В ц. 39 прослеживается продолжение свободного секвенционно-канонического движения с участием тем у фаготов. У первых фаготов проходит здесь тема 7 (нисходящая), в линию с ней – тема 8 (восходящая с репетицией), в линию Т1 в обращении, анабазис; у вторых фаготов – подголоски к первым); у вторых гобоев – тема 7 (нисходящая) и тема 7 (нисходящая) в обращении; у первых гобоев – тема 8 (восходящая с репетицией). У флейты – начинается Т1 в обращении, «анабазис». У вторых скрипок – фрагмент Т1, наложенный на обращённый вариант у флейты.

Последний такт перед ц. 40 и начало ц. 40 отмечен тем, что фактура становится резко более разнотемной. Звучат в разнообразных перекличках и без дублировок: Т1 (первые скрипки, первые фаготы), Т1 в обращении, «анабазис» (первые скрипки, первые фаготы, первые кларнеты, первые флейты), Т4, «Бах» (вторые гобои, вторые фаготы), Т5, «тема», (вторые скрипки), Т 9 – «концерта, концертности» (альты), фрагмент Т6а – ряд (первые фаготы), Т3 – 4б, «наигрыш», вернее, варианты наигрыша уже не в тематическом, а в жанровом виде, имитируемые по голосам (вторые кларнеты, первые гобои, первые скрипки).

Пример 35

40

Flc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr-be

Tr-a

Tuba

Timp.

Archi

148

10713

Полифоническое событие здесь в том, что вновь вступает «тема фуги», Т5, «тема». Но вступает она скорее не по фугированной, а по концертной логике: у скрипок, так же, как это было перед этим в ц. 38. Кроме того, ей сразу же вторит Т9— «концерта, концертности» (альты), что усиливает и концентрирует идею — невербальное слово о «фуге,

которая как бы есть в то же время и концерт, но с устремлениями фуги».

Логика, которую мы здесь ощущаем – логика не просто фуги с признаками концерта. Здесь проявлен драматический контрапункт логик; возникает нечто вроде утверждения: зародившись в ситуации концерта, фуга не может вполне стать концертом, равно как и остаться самой собой, фугой в чистом виде. Собственно, это идея метаморфоз в буквальном смысле слова...

За два такта до ц. 41 и в начале ц. 41 главные темы «скрываются» в глубине этой любопытной формы; в фактическом явственном звучании их просто нет. Активно разрабатывается интермедийный материал: преобладают Т2, «открытые струны»), Т3 – 4б, «наигрыш», Т7 и 8.

*При этом количество полифонических голосов увеличивается уже до 12!*

В ц. ц. 42, 43 из главных тем провозглашается Т9 – «концерта, концертности» (виолончели пиццикато). В этом голосе за темой 9 концерта непосредственно следует Т2, «открытые струны»; здесь, напомним, проявлено и линейное схождение тем. Демонстрируется своего рода взаимозаменяемость Т5, «темы» и Т9 – «концерта, концертности» в сходных моментах формы. Таким моментом здесь является время проведения темы.

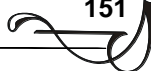
*Число голосов увеличивается до 13.*

Темы, которые появляются здесь: Т2, «открытые струны» (у струнных, кларнетов, гобоев), Т4, «Бах» (у фаготов трижды у флейт), Т3- 4б, «наигрыш» (у вторых фаготов неоднократно, у кларнетов, гобоев, флейт), Тема 7 (нисходящая) и в обращении (гобой – фагот – флейта – кларнет – флейта – фагот переключкой по голосам), а также Тема 10, невербальное слово «нежность» (у гобоев и флейт пикколо в дублировку, потом у кларнетов).

В ц. ц. 43-44 концентрация тем несколько уменьшается. Звучат: Т9 «концерта, концертности» (вторые скрипки), Т2, «открытые струны» (вторые скрипки, виолончели, альты), Т4, «Бах» (виолончели, вторые кларнеты трижды в линию, первые флейты), Т6а – ряд (вторые фаготы), Т3-4б, «наигрыш» (вторые скрипки, вторые фаготы, гобой), Т3- 4в, «наигрыш остинато» (флейта пикколо).

В ц. 44 мы слышим глиссандирование у струнных в бесконечном каноне. Именно здесь – начало «размывания» полифонической фактуры.

Чуть далее появляется фрагмент, который тематически весьма определён. Провозглашается Т5, «тема» (первые скрипки), звучат: Т9 – концерта, концертности» (у альтов в контрапункте с первыми скрипками; первый раз за всю форму эти две темы «наслаиваются» друг на друга, фрагмент этой темы проходит и у вторых кларнетов), Т4б «наигрыш» (виолончели, альты, первые скрипки), Т4, «Бах» (фаготы, флейты), Т1 (вторые гобой, вторые кларнеты), Т1 – в обращении, анабазис (первые скрипки, в линейном схождении после Т5, «тема»), Т2, «открытые струны» (альты, первые скрипки), Т3 – 4б, «наигрыш» (первые кларнеты, первые и вторые гобой, первые скрипки в линейном схождении с Т1 в обращении, анабазис), Т6а – ряд (вторые кларнеты в вариантном контрапункте с флейт(ами) пикколо), Тема 10, невербальное слово «нежность» (вторые флейты). Общие формы движения также построены на фигурах восхождения-нисхождения. У перых скрипок – протяжённое



линейное схождение тем Т5, «тема», Т1 в обращении, «анабазис», Т3 – 4б, «наигрыш», Т2, «открытые струны».

**Вступлением ударных ознаменован второй шаг «размывания» полифонической фактуры: с этого момента эта фактура постепенно начинает «переходить» к ритмической группе.**

В ц. 45, 46, 47 наступает конец инвенционной формы этого раздела. Постепенно начинают устанавливаться общие формы движения у струнной группы. Проявляются темы: Т2, «открытые струны (первые скрипки), Т5, «тема» (первые скрипки), Т4, «Бах» (первые фаготы, вторые гобой), Т1 (первые фаготы, вторые гобой), Тема 10, невербальное слово «нежность» (флейты пикколо), Т3 – 4б «наигрыш» (флейты пикколо, флейты, гобой, фаготы), Т1 (вторые фаготы),

Т1 в обращении, «анабазис» (виолончели, в линейном тематическом схождении перед темой 9 концерта), Т 9-» концерта, концертности» (виолончели, вступающие – «наступающая» на последний такт Т5, «темы» у первых скрипок), тема 7 (нисходящая) (вторые гобой), тема 7 (нисходящая) в обращении (вторые фаготы, вторые кларнеты), Т 8 – восходящая с репетицией (вторые кларнеты).

В ц. 48, в оркестре воцаряются общие формы движения; полифония становится «сонорной» (А.Шнитке). Полифоническими явлениями продолжают быть контрапункт ударных, а также анифон тромбонов и труб с валторнами.

В ц. 49, в т.2-3, проявляется разнотемный контрапункт. На фоне валторновых остинатных сигналов, начавшихся с предыдущей цифры, звучит трёхголосная каноническая секвенция первого разряда, длящаяся до 1-го такта ц. 50 включительно.

Наконец, начиная с ц. 50, на фоне последнего такта канонической секвенции медных духовых проходит марш у валторн в некоем двойном модусе (ладу). Этот «двойной модус» производит внешнее впечатление случайного подбора звуков, грубого лада. А в это время у тубы, тромбона и труб звучат переклички канонообразного типа; возникает намёк на бесконечный канон). На этом приёме музыка и восходит к своей кульминации.

Необычайно показательной в отношении специфических раннеполифонических форм Шостаковича стала опера «Нос», 2-я картина которой в одном из своих номеров являет слушателю интереснейший образец такого рода формы. Речь идёт № 3 (Набережная). В этом номере обращает на себя внимание многопластовость драматургически-композиционной идее.

Идея жанра здесь, напомним – повтор польки. Идея конструкции – парафраз (на ц. 9 из № 1). Идея же звука как такового – высотно воплощённая метрика как второе измерение полифонии метроритмическими формами. Проследим появление тем.

В ц. 4б начинается первая строфа. Она представляет собою парафраз на ц. 9 из вступления. Полифонический приём здесь можно определить как инструментальный канон на рельефном аккомпанементе. В т. 4 цифры звучит пропоста канона у бас-кларнета, с точными ассоциациями жанра: «канон – fuga – бег – преследование». В т. примечательна раздвоенность голосовой линии бас-кларнета. В т. 14-15 слышен: повтор фигуры схождения, возникает ощущение, что это – линейное схождение несостоявшейся риспосты.

Кроме того, здесь забавным образом проявляется даже сходство с речевой манерой самого Шостаковича, которая нам известна по звуковым записям.

В ц. 4 проводится респоста у английского рожка.

В ц. 49, в т. 2, проведена респоста 1 у фагота с изменённой мензурой начала. Возникает своего рода игра в неуклюжее подражание попосте. Аккомпанемент здесь прерывается, рождая ощущение интермедийности, хотя именно в этот момент три духовых находятся в инвентионных отношениях, а аккомпанирующая группа (низкие струнные и фортепиано) «передразнивает» ритм движения восьмыми в линейном контрапункте.

За четыре такта перед ц. 5 слышны имитации у бас-кларнета и английского рожка. В ц. 50, в т. 2, у бас-кларнета проходит мелодическая фигура на грани двух различных жанровых оборотов: барочно концертного и бытового танцевального. С т.3 у английского рожка происходит мгновенное переключение на высокий регистр; проявлена скрытая переоркестровка, экономность голосоведения (по А. Шнитке).

В этот же момент явно проявляется «демонстративная» разнотемность этого трёхголосия.

В № 9 оперы также проявлен подобного рода трёхголосный контрапункт, состоящий из кантилены у гобоя (растяжение во времени, полипространственная, поливременная полифония), трели у первых скрипок и длинного баса у контрабасов.

Центральный эпизод оперы, связанный с раннеполифоническими проявлениями в музыке Шостаковича – это № 10, антракт к 6-й картине (с ц. 238). Эта форма – один из образцов шостаковической полифонической формы, меняющей свою проекцию. В номере, безусловно, есть признаки различных полифонических форм-конструкций. Например, признаки двойной фуги с совместной экспозицией и пассакальи.

Проекционная игра с восприятием слушателя подтверждается и тем, что «первая тема» «фуги», ритмически более измельчённая, чем «вторая тема фуги», в силу своей измельчённости воспринимается как «противосложение первой темы», но появившееся раньше самой «темы». Пассакальность усугубляется жёстким остинатным подчёркиванием сильных долей тактов, отчего образ этой формы отчётливо наступающий, предвещающий, непреодолимый. Именно в этом номере сказывается расслоение действия оперы на фарс происходящего и трагедию повествуемого. Контрапункт точек зрения здесь, как нигде, налицо.

Обратимся к деталям этой полифонической картины.

1-й раздел формы начинается в ц. 238. Здесь – одноголосное изложение Т1 – «противосложение» у виолончели. Далее проходит Т1 – «противосложение» у альты в контрапункте Т2 – «темы» у виолончели:



10. Антракт

В теме T1, проведённой дважды подряд, сказывается пассакальность. T2 демонстративно выразительнее и **тематичнее** T1. В ц. 240 явлено трёхголосие. T1 – «**противосложение**» у контрабаса в контрапункте с T2 – «**темой**» у альты и допевающей мелодией у виолончели, которая уже в следующем такте сменяется T2 – «**темой**» у виолончели. У неё же – сразу же в **линейном схождении** – T1 – «**противосложение**», на что контрабас мгновенно отвечает контрапунктом T2 – «**темы**» в **линейном схождении**. Таким образом, за одну только ц. 240 можно насчитать три перестановки с *индексами* - как *горизонтальным*, так и *вертикальным* – при первоначальном соединении, данном в ц. 239. В ц. 241 – четырёхголосие. T1 – «**противосложение**» у вторых скрипок, T2 – «**тема**» у альты в **линейном схождении** с T1 – «**противосложением**».

В ц. 242 звучит уже пятиголосие: T1 – «**противосложение**» у первых скрипок, T2 – «**тема**» у вторых скрипок проходит в контрабасовой дублировке первых звуков. В ц. 243 – также пятиголосие; T2 – «**тема**» проходит у первых скрипок. С т.3 данной цифры возникает интермедийная имитационная фактура с элементами канонической секвенции, в которой участвуют четыре голоса (на шагающем басу контрабасов, идущем особняком, без участия в канонической секвенции). В этой свободной канонической секвенции применено обращение, сопоставления-антифоны мелодии с тройными нотами пиццикато.

В ц. 244 – шестиголосие. На продолжающемся секвенционно-каноническом имитационном движении группы струнных звучит полиметрически триольная T1 – «**противосложение**» у тромбона в линейном схождении с регистрово разбросанным подголоском, контрапунктирующим с мгновенно возникшим элементом T2 – «**темы**» у контрабаса, и в линейном схождении с T2 – «**темой**». Количество голосов продолжает возрастать. В ц. 245 – семиголосие; здесь проходит полиметрически триольная T1 – «**противосложение**» у валторны в контрапункте с продолжением T2 – «**темы**» у тромбона на фоне имитационно-секвентной фактуры струнных.

2-й раздел формы прослеживается с ц. 246- семиголосие струнных и духовых со сбросом во втором такте в трёхголосие одних духовых. T1 – «**противосложение**» звучит у трубы соло в контрапункте с T2 – «**темой**» у валторны, каковая появилась в линейном схождении с проведённой ранее T1 – «**противосложением**». T2 – «**тема**» у валторны диссонантно дублирована тромбоном. С т. 3 данной цифры вступает подголосок флейты пикколо, который служит «отправной точкой» для кларнета пикколо, вступающего с T1 – «**противосложением**» в обращении. В последнем такте перед ц.

247 вступает – «встревает» ксилофон с подголоском, предвосхищающим Т1 – «противосложение» в обращении у кларнета пикколо.

В этой хитрой игре приёмами и тембрами очевидны признаки инструментального театра.

В ц. 247 слышится продолжение Т1 – «противосложения» в обращении у кларнета пикколо в контрапункте с шаговым движением у контрфагота ... который «встрял без темы, появился без малейшей подготовки», словно нелепый персонаж в миниатюрах Хармса, а также почти по-кошачьи «взявкнущей» после долгой паузы трубы.

Следом внедряется новая Т3 (будущая фигура «насилия» в шостаковической музыке, кочующая по страницам партитур на правах мотивного символа) и проходит в виде канона по всем струнным голосам:

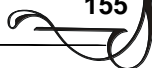
### Пример 37

От последних трёх тактов перед ц. 248 – и до ц. 250 явлен концентрированный полифонический эпизод с тремя темами, занятых в имитационном движении. В т.2 цифры 247 проведено вступление Т1 – «противосложения» у гобоя в контрапункте с Т2 – «темой» в обращении у кларнета пикколо, появившейся в линейном схождении с ранее прошедшей Т1 – «противосложением».

За два такта перед ц. 248 появляется Т3 у первых скрипок в сочетании с ранее упоминавшейся Т2 – «темой» в обращении у кларнета пикколо. Протяжённость Т3 составляет более 5 тактов, если сравнить проведение этой темы у первых и вторых скрипок.

Заметим, что эти проведения отличаются некоторыми мелкими деталями, связанными с удобством контрапунктирования.

Продолжим отслеживать полифонические события этого номера. В ц. 248 – пятиголосие; проходит Т1 – «противосложение» в обращении у флейты пикколо в контрапункте с Т2 – «темой» в обращении у гобоев. Во втором такте цифры появляется и Т3 у вторых скрипок; следовательно, здесь будет налицо и тройной контрапункт с горизонтальной и вертикальной перестановками, а также – зеркальный плюс вертикальный между первыми двумя темами по сравнению с их проведениями в прямом движении. В т.3 цифры Т3 проводится у виолончелей с дублировкой начального мотива контрабасами; забавно, что затем контрабасы словно бы передумывают и проводят тему самостоятельно (явный признак инструментального театра); следовательно, сочетание темы с предыдущим проведением имеет горизонтальный индекс в сторону сближения по сравнению с первоначальным соединением. С ц. 249 мы



регистрируем 5-6-голосие. Т3 вступает последовательно у альтов, и – со сдвигом в 0,75 доли – в контрабасовой партии.

С проведением Т3 у струнных заканчивается 3-й раздел формы и начинается 4-й, стреттный раздел. С ц. 250 – семиголосие. В этой цифре начинается канон на Т1 «противосложение» со вступлением темы у контрфагота, в интервал полтора такта – у гобоя, и – через полтора такта – у контрабасов (как окажется позже, в линейном схождении с Т2 – «темой»).

В ц. 251 – восьмиголосие; здесь мы слышим, как канон на Т1 – «противосложение» продолжают виолончели, затем альты. Во 2-м такте цифры канон становится «двойным» за счёт того, что вторая тема начинает идти «прицепом» после первой: с Т2 – «темой» последовательно вступают контрфагот (в линейном схождении с Т1 – «противосложением») и гобой (так же в линейном схождении с Т1 – «противосложением»). В 3-м такте цифры с Т1 – «противосложением» вступают вторые скрипки (как окажется позже, в линейном схождении с Т2 – «темой»), в 4-м такте цифры – первые скрипки (также в линейном схождении с Т2 – «темой»).

В ц. 252 – продолжается восьмиголосие. С Т1 – «противосложением» в триольной полиметрии вступает тромбон (также в линейном схождении с Т2 – «темой», появившейся далее, в ц. 253), за два такта перед ц. 253, и таким же образом – валторна, у которой конечный сегмент Т2 несколько короче. В затакте к ц. 252 у контрабасов появляется «прицепом» Т2 – «тема»; поэтому возникает эффект измерения обеих первых тем не только «в линию», но и в пространстве. Заканчивает 4-й раздел ц. 253, в которой Т1 – «противосложение» в обращении проводится канонно у флейты пиколо и у гобоев.

5-й, кульминирующий раздел формы начинается с конца ц. 253 и продолжается до ц. 257. Раздел отличает полиостинатность фактуры: тремолирующие фигуры струнных, деревянных духовых и ударных, восхождение-нисхождение у арф в глоссандирующих пассажах, остинатная мелодическая фигура у валторны. Тематически продолжают «держаться» тромбон и труба. У тромбона в затакте к ц. 254 появляется остинатная тема с глоссандирующим коротким нисхождением – некое отдалённое подобие Т2 – «темы». Она имеет 11 полных проведений и повторяется вплоть до третьего такта перед ц. 257, после чего ещё раз в замедленном виде от другого звука происходит мелодическое «сползание». В это время у трубы в ц. 254 с долгого звука (такое начало свойственно Т1) проводится Т3, переходящая затем в нарочито «топорный, неуклюжий» контрапункт к тромбовой остинатной теме: здесь явственна полимелодика, а также полифонический театр, развитие «вождя» не спутником, как ожидалось, а иным контрапунктом: полифонический эллипсис, обман ожидания!..

6-й, заключительный раздел формы (кода-сползание), связан с ц. ц. 257-260. Это настоящий диссонантный обвал всех слоёв оркестровой фактуры, мелодически зловеще-отдалённо напоминающий Т2 – «тему»... Подчёркнут этот «обвал» остинатными ритмическими фигурами *cassa* и тамтама...

Этим грандиозным полифоническим антрактом заканчивается вторая часть полифонической сюиты «Нос». Остаётся одна картина до 3-го действия, и линейные события, произошедшие в ней, крайне примечательны. Во-первых, налицо спад контрапунктического напряже-

ния, а во-вторых, в инструментальной музыке концентрируются средства, названия которых говорят сами за себя.

Из других, менее внушительных событий, отметим эпизод из 3-го действия (8-я картина. № 13, с четвёртого такта ц. 406), когда некое фугато совершает метаморфозу в инвенцию у скрипок (один из видов полифонического зллипсиса, обмана ожидания).

Принципиально иной тип полифонической конструкции мы встречаем в опере «Леди Макбет Мценского уезда». Как мы неоднократно замечали, к раннему стилю эта опера относится лишь по праву хронологического нахождения. Те же устремления, которые связаны как раз с «полифоническим миром», желанием устроить контрапунктический «дом» по определённому вкусу и потребностям – здесь, в «Леди Макбет Мценского уезда», разительно отличаются от устремлений раннего, условно говоря «почти юношеского» периода 2-й симфонии и оперы «Нос».

Нужен определённый угол зрения для того, чтобы разглядеть в этой второй опере Шостаковича связь с первой. Это два совершенно разных спектакля. Кажется, что их создавал мастер с интервалом в не одну, а несколько жизней. И у него, по-видимому, были глубокие внутренние основания для того, чтобы писать столь «разнопланетную» музыку с интервалом в два года.

Общая тенденция музыки Шостаковича, как нам представляется, такова: «ранний Шостакович» – это Шостакович медитативной, непредсказуемой, импровизационной полифонической техники и заданного, балетного типа, малеровской оформленности адажио медленной моторики, если можно так выразиться. Так будет вплоть до 4-й симфонии включительно.

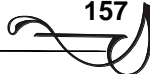
Но здесь «Леди Макбет» выделяется скорее принадлежностью к тому стилю, который мы назовём «Шостакович после тридцати», хотя мастеру в момент создания «Леди...» было двадцать шесть лет. Этот Шостакович по типу полифонического высказывания уже «антипод» раннего. В полифонии он становится предсказуемым (разумеется, сам для себя; ведь его музыка отнюдь не перестаёт быть искусной, потеряв некоторую часть внутренней непредсказуемости), неимпровизационным, нарочито демонстрирующим метрическую размеренность – моторику.

Именно здесь, в этой опере, Шостакович впервые применяет **в явном, лобовом, «декларативном» виде** форму пассакальи (хотя в № 10 оперы «Нос» черты пассакальи уже имеются).

Обратимся к фрагментам оперы, в которых так или иначе проявляется свойство «полипроекционности», о котором идёт речь в данном разделе.

Наиболее показательный фрагмент – это Антракт между второй и третьей картинами (с ц. 116 и далее), о котором шла речь выше.

В основе этого выразительного и страшного оркестрового эпизода лежит жёсткая поливременная игра метроритмикой. Судя по теме, это должно было быть галопом, безусловно, двудольной метрики. Однако она отчётливо трёхдольна, причём эта трёхдольность не только полечено-вальсового, а, как ни странно, сарабандного свойства; в мелодии прорисовывается некий пунктирный ритм укрупнённого порядка. Жуткая разухабистая, разрушительная для судьбы дублированная мелодия деревянных духовых слишком откровенно сопровождается маршевым



трёхдольным аккомпанементом «умца-умца» низких струнных и медных духовых.

За два такта до ц. 117 звучит антифонный ответ теме, составленный из пересечения инструментальных линий:

## Пример 38

The musical score for Example 38 is a woodwind and brass arrangement. It features a woodwind quintet (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in G, Clarinet in Bb) and a brass section (Trumpet, Trombone, Tuba). The string section (Violin, Viola, Cello/Double Bass) provides a three-measure accompaniment. The score is in 3/4 time and is marked with '117' and '118' at the beginning of the section. The woodwind and brass parts play a complex rhythmic pattern, while the strings play a simple accompaniment. The score is marked with 'a2' and 'ff' in the woodwind and brass parts, and 'mp' in the string parts.

Такой способ организации звуковой ткани отдалённо напоминает полифонический приём мензуральности, но с оттенком некоторого демонстративного издевательства эта мензуральность вписывается в прокрустово ложе квадратной метроритмики. Сама тема насчитывает при этом три такта, то есть нечётное количество. Получается, что чётность появляется там, где она как бы и не требовалась, а в том месте, где предполагалась чётность, её нет.

В ц. 117, начинается второй пятитакт темы с антифоном. В ц. 118, проводится своего рода полифоническая интермедия более сложного фактурного строения и фактурной мысли, чем нарочито грубая тема. У неё есть несколько своих тем, которые выходят словно из основного тезиса, но представляют собой в стилевом отношении изначально благородные прообразы грубого начала. Этот приём Шостакович пронесёт с собой вплоть до конца 50-х годов, и происхождение приёма – **полифоническая форма со сменой проекции**. Но в этом случае отправной проекции этой формы становится уже не **тема неначавшейся фуги**, как в пятом разделе 2-й симфонии, а **барочный концерт**.

Таким образом, сама модулирующая полифоническая форма становится как бы нарочито грубее, «на потребу» публике, привыкшей к театру более чем к музыке...

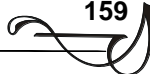
2-е действие оперы (4-я картина, ц. 218) содержит маленький фрагмент в описываемом нами роде. Это контрапункт скрипичной темы из предыдущей цифры с диалогом Сергея и Свёкра и выразительной линией баса у низких струнных. Тень полипроекционной полифонии ощутима и здесь (разнотемность и какой-то слабый намёк на имитационность). В четвёртом такте цифры эта полифоничность ещё более усугубляется.

Примечателен в отношении «сложной проекции» и антракт к 5-й картине оперы знаменитая пассакалья, о которой мы говорили в разделе «Гетерофония». К этому номеру мы обратимся в разделе «Линейная форма».

В 1-й части 4-й симфонии, за три такта перед ц. 2, слышно полипроекционное «разведение» темы у тромбонов, низкого дерева и струнных с подхватыванием у трубы (и не полифония, и не линейное проведение).

За такт перед ц. 2 обращает на себя внимание пародийное хроматическое семенящее (а значит, существующее на застывшем времени) сползание у труб и скрипок. В ц. 2 происходит «распад» темы главной партии на элементы с сохранением ритмического остинато. Создаётся впечатление какой-то жуткой искажённой барочной концертантности. И с шестого такта ц. 4 возникает первая туттийная кульминация ... *обвал всего, в том числе и народившейся концертантности* ...

В ц. ц. 5-13 очевидна модуляция из фугатно-канонной полифонической формы в полифункциональную, что опять-таки проявляет полипроекционную формы-конструкции как таковую. Такая слитность форм в линейном схождении, пожалуй, ранее не наблюдалась. С третьего такта ц. 13 звучит контрапункт высотной ритмизации труб и валторн, бах-мотива у скрипок и шаговых басов низких струнных. С девятого такта цифры проявлено канонообразное движение скрипок-альтов с низкими струнными плюс фаготы-контрафаготы на тему-монолог. С одиннадцатого такта цифры фагот начинает инициальную фигуру, скрепляющую со следующим фрагментом, выполненным уже другим образом. Получается нанизывание приёмов на линейную нить, что стано-



вится здесь чрезвычайно характерным шостаковическим «цементированием» формы.

В ц. 21-22 начинается кода главной партии: контрапункт «тупых» военных сигналов труб и гопака у низких струнных, дерева и меди. В ц. 23 спад коды. Опять отдалённый вариантный повтор каденции главной партии (ср. с ц. 5). Здесь особо заметен «непрекращающийся ритм» у валторн.

**Пример 39**

The musical score for Example 39 is a full orchestral arrangement. It features the following instruments and parts:

- Picc. (Piccolo)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cl. in E-flat (Clarinet in E-flat)
- Cl. in B-flat (Clarinet in B-flat)
- Fag. (Bassoon)
- C-fag. (Contrabassoon)
- Tr. in B-flat (Trumpet in B-flat)
- Cor. (Horn in F)
- Tr. in C (Trumpet in C)
- Tuba (Trombone)
- Timp. (Timpani)
- T-ro (Snare Drum)
- Cassa (Cymbals)

The score is written in a complex rhythmic style, featuring many sixteenth and thirty-second notes. It includes dynamic markings such as *marcato* and *f*. The notation is dense, with many notes beamed together, and includes various articulation marks like accents and slurs.

Уникальность этой симфонии, как сплошь пронизанной единым ритмом, становится ещё одним доказательством полипроекции мысли Шостаковича, который здесь сталкивает Время симфонии с остигнутым «тупым» безвременьем пронзающего её ритма. И хотя жанровый источник такой ритмизации барочная концертность, ритм также становится своего рода линией, на которую нанизывается форма.

В ц. 37 слышен контрапункт арфы, монолога гобоя и глумливых пританцовываний флейты пикколо. Опять-таки: возникает полифункциональная полифония с воображаемыми аккомпанементами к каждому пластику.

2-я часть симфонии также даёт ряд конкретных фрагментов полипроекционного свойства.

Например, в ц. 114 второй сегмент темы проводится в имитации с первым у кларнета пикколо. Отчасти этот приём, безусловно, «отстывает» от «традиционной» работы с темой в фугато и относится к приёму симфоническому. Однако качество самой темы таково, что заставляет её, сегментируясь, не развиваться мотивно-симфонически, а «возвращаться» к своим полифоническим истокам...

Одним из самых замечательных и ценных свойств музыки Шостаковича стало свойство, которое слушатель скорее ощущает, чем осознаёт, формулируя его как «говорящая музыка». Суть заключается в том, что, с одной стороны, в основном темы жанрово сильно определены, а также ассоциативно связаны с более ранним для Шостаковича типом музицирования, и на это делается акцент. С другой стороны, «пласт музыкальной памяти слушателя здесь и сейчас» оказывается задействован столь активно, что ***мы воспринимаем эту музыку продолжением раннего «воображаемого произведения», «гипертекста».***

## **Расширение границ за пределы произведения в пласт памяти**

Расширение границ за пределы произведения в пласт памяти без сомнения можно оценить как факт полифонической формы.

В опере «Леди Макбет Мценского уезда», в 3-м действии (6-я картина, ц. 346-361) в этом отношении привлекает внимание моносцена Задрипанного Мужичонки. В ц. 346 прослеживается отчётливая полифонизация сопровождения за счёт использования чистых линий флейты пикколо, гобоя, кларнета пикколо, фагота. «Альтернатива» незвучащему возникает почти буквально.



Пример 40

346 Allegro  $\text{♩} = 160$  Входит Задрипанный мужичок. Он пьян.

44 У ме-ня бы-ла ку-ма, пьть лю-би-ла без у-ма. Ух!

Звучание рождается словно не таким образом, каким «могло бы быть». В определённом смысле это один из способов выхода за пределы звуковой реальности... В ц. 347 проявлен контрапункт активной линии альты вокалу в контексте общей активизированности. Здесь налицо подголосочная фактура, поминутно чреватая имитационностью, но охотно модулирующая в «ум-ца, ум-ца», галопчик.

Пищу для размышлений о свойстве Шостаковича «протягивать нити меж пластинами реальностей» даёт и 7-я картина оперы.

Хотя здесь нужно признать, что последующие три эпизода – седьмая картина, антракт между седьмой и восьмой картинами и восьмая картина – по уровню мастерства исполнения, на наш взгляд, несколько контрастируют с общим качеством оперы. Некоторое снижение качества музыки по отношению к общему уровню оперы мы ощущаем в том, что многие эпизоды 7-й и 8-й картин подчёркнуто иллюстративны, а свои приёмы Шостакович использует в них часто нарочитым образом. Лишь к середине восьмой картины восстанавливается интересная сложность происходящего и изображаемого. В определённом смысле даже такой выход в заниженное качество может рассматриваться как **расширение звуковых границ**.

## Контрапунктическая шкала

Чем внимательнее вдумываешься в особенности полифонической техники Шостаковича, тем большее желание испытываешь ввести по отношению к музыке Шостаковича выражение-термин «**КОНТРАПУНКТИЧЕСКАЯ ШКАЛА** звучания-действия»...

К этому имеется несколько серьёзных оснований, начиная с «межреального» строения шостаковической мысли – и заканчивая звуковыми проявлениями в собственно музыкальной ткани.

В музыке раннего Шостаковича имеется немало привлекательных, интересных фрагментов, заставляющих поразмыслить о «полифонической шкале действия».

Так, в опере «Нос» в 3-й картине (ц. 95 – 103, № 5, «Спальня Ковалёва») происходит резкий спад полифонического напряжения. Заметно здесь, что тематическая связь № 7, 8 и 10 оперы очень велика. Велико и полифоническое наполнение приёмами этих номеров, линейная насыщенность и концентрация, что и объединяет собственно полифонический приём с реальными голосами и линейный монолог с воображаемыми голосами.

С этой точки зрения Шостакович начинает сценическое действие оперы с № 8, а вторую часть линейно-полифонической сюиты оперы – с № 7.

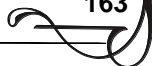
Однако с № 11 вторая часть **полифонической сюиты** этой оперы становится «ясной как день».

В ц. 95-97 – речитатив майора Ковалёва в сопровождении **гетерофонии** инструментального сопровождения с довольно-таки откровенными, даже физиологического характера звукоподражаниями. В ц. 98 – иронические «чайковизмы» (страдания фарсового персонажа, передаваемые пародийными средствами). Однако примечательно то, что неожиданным образом эти чайковизмы сменяются истинным «серьёзом». Нам важен тот факт, что именно со спада м полифонического напряжения в этом фарсе внезапно появляются трагические нотки. Это означает, что подсудно, бессознательно в этой музыке фактура в нарративе семантизирована. В ц. 99 звучит **шостаковический речитатив-монолог** у гобоя.

В ц. ц. 261-267, напомним, звучит песня Ивана под балалайку со включением в ц. 266 флексатона – «народная» гетерофония словно производит резкое ослабление полифонического напряжения.

3-е действие оперы исключительно интересно в отношении «контрапунктической шкалы действия».

В 7-й картине, в № 12 («Окраина Петербурга») происходят важные события полифонического нарратива. С точки зрения контрапунктической драматургии этому номеру свойственно собирание всех аффектированных линейных приёмов в некий поток. Сгущается «крикливость» в конкретном воплощении «фигур крика», инвенций, гетерофонических пародийных построений... В ц. 314-315 ясно ощутишь наплыв фактуры. Постепенно из общей атмосферы звучания становится ясно, что наступает какое-то внутреннее музыкальное «событие», не зависящее впря-



мую от действия. В т.3 цифры («тупая» речитация полицейских, высоко воплощённая метрика) и на в. ц. 338 («Бублики! Бублики!») внешние звуковые события – это некое остинато, на котором нечто происходит.

Картина 8-я продолжает линию этих «подспудно происходящих событий».

№ 13 («Квартира Ковалёва и квартира Подточиной») являет собою сценический контрапункт.

С ц. 435 (четвёртый такт) возникает сценическая полифония; диалог дуэтов «Ковалёв-Ярыжкин» и «мать и дочь Подточиной»; вступление ансамблей происходит на отдалённый манер условного «двойного канона». Пародирование стиля Чайковского в женском дуэте здесь очевидно.

В ц. 456 (четвёртый такт, ремарка «Подточина и её дочь погружаются во мрак») становится явственным, что это – ещё одна деталь, напоминающая № 9 оперы. Примечательно – здесь же – и появление высоко воплощённой метроритмики у первых скрипок, альты и виолончели. Ковалёв и Ярыжкин при этом «перехватывают» остатки послания дам и читают его, «имитируя» таким образом скрывшихся во мраке персонажей. Ясен момент сценической имитации.

В эпилоге (9-я картина, № 15, «Квартира Ковалёва») очевидна смена фокуса действия с внешнего (огромная улица и площадь: проверить вид пространства) на внутренний (комната) усугубляет ощущение чего-то незримо происшедшего за время предыдущей сцены, результатом чего становится водворившийся на место Нос...

*Это «незримо произошедшее» и есть одна из тайн раннего Шостаковича...*

3-я симфония насчитывает несколько эпизодов, в которых можно почувствовать изменения «контрапунктической шкалы действия».

В 1-м разделе (1-й эпизод, за шесть тактов до ц. 1) возникает монолог двух кларнетов *in B*, исполняемый в моторике *allegretto*; в *tempo rubato* этот монолог звучал бы как лирический (о монологах как единицах полифонического мышления Шостаковича мы будем говорить позже). Начиная с ц. 1 кларнетам в контрапунктическом диалоге отвечают низкие струнные. Этот инструментальный диалог-контрапункт можно воспринять как своеобразный парафраз начала 1-й части 1-й симфонии, где сразу же используется весьма похожая переключка.

А в 5-м разделе (10-й, заключительный эпизод, ц. 98-114) возникает полифония пластов, когда распев деревянных духовых и валторны сменяется воцарившимся до конца симфонии хором (ц. 99). В противовес имитационной технике хора из 2-й симфонии здесь скорее ощутим общий оркестрово-хоровой апофеоз...

Особый интерес, в силу постепенных нечувствительных изменений «полифонического мира», представляет собой опера «Леди Макбет Мценского уезда».

Проявления контрапунктически-монологического в опере крайне важны именно с точки зрения «контрапунктической шкалы действия».

Уже в первом действии (2-я картина, ц. 104-106) образуется диалог действия Катерины и Сергея (прелюдия к борьбе). В оркестре завязывается диалог монологов виолончели (Катерина) и кларнета (Сергей). В продолжение этой «канвы прозрения», за три такта до ц. 106 звучат Ш. –аккорды у кларнета с низкими струнными. А в ц. 106 («Ишь ты, как

толканула» Задрипанного мужичонки) – явственный контрапункт комического, мелодраматико-эротического и авторско-трагического, «свидетельского»; явленная поливременность происходящего.

О шестой картине третьего действия и последующем антракте, интересном с точки зрения «контрапунктической шкалы действия», «скрытых событий», мы говорили в разделе «Линейное сходжение тем».

В 7-й картине (ц. 372, хор полицейских, припев «Но за все свои старания...») ощущается некая «глумливая» полифонизация, имитирование соло Исправника «подгавкиванием» полицейских. Ведь их хор выполняет откровенную функцию аккомпанемента. Открыто опереточное отношение к собственной технике Шостакович проявляет, например, в недосочинённой и брошенной на полпути опере «Большая молния».

В ц. 377 во втором припеве в аккомпанемент добавляется ещё и подыгрывание скрипки соло.

... И рождается условный, «для галочки», контрапункт...

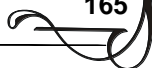
С подобного же прямолинейного насмешничанья начинается 8-я картина оперы (ц. 422-428). Это уныло-праздничная здравица Священника и пьяных гостей отчасти в честь Катерины, отчасти с «соцартовскими намёками» и аллюзиями рапмовских хоров-здравиц... А в ц. 428 захмелевшие гости в хроматическом сползании повторяют «Катерине Львовне слава, что краше солнца в небе, слава!» И на этом клоунада, состоящая из полутора картин, заканчивается, и воцаряется острое действие детективно-драматического характера.

По-видимому, последние полторы картины оперы наиболее созвучны внутреннему обертому повести Лескова по соотношению сочувствия, детективной фабулы и *свидетельской* комментирующей авторской роли. В ц. 429-434 начинает проявляться наконец двуплановость действия: звучит торопливый диалог Катерины и Сергея. Третий такт ц. 429 -это **контрапункт** высоких струнных, «прорисовывающих торопливые мысли» персонажей, и словесного диалога вокалов. В ц. 430 в этот диалог добавляется пьяная реплика-запев Священника со скабрезными намёками «Шушукаются... Рано... Ещё не ночь! Хе, хе, хе!», что в сюжетном отношении роднит Священника со Свёкром. **Контрапунктом** становится здесь оstinato низких струнных. Наконец, в ц. 431 слышен **контрапункт** хора засыпающих гостей, **метризации** литавр и **монолога** бас-кларнета на низком бурдоне тубы...

В 4-м действии (картина 9-я, шекспировского, по выражению Соллертинского, звучания) совершается модуляция в почти шекспировского типа драму, что сказывается и на полифоническом нарративе. Здесь такие приёмы взаимопорождаемы контрапунктом психологическим, поэтому мы приводим здесь примеры как звукового контрапунктирования, так и психологического, ситуационного контрапункта, основанного на различного рода двойственных ситуациях восприятия...

В ц. 460-463 – ариозо Катерины «Нелегко после почёта да поклон...», выстроенное если не как полифоническая форма, то уж во всяком случае как монолог с полимелодическим сопровождением, напрямую следующим за движениями души персонажа. Катерина «задумывается» – звуковая ткань становится многослойной...

В сцене Катерины и Сергея, за пять тактов перед ц. 473 и далее, трепетные быстрые шестнадцатые передаются от альты к виолончели, скрипкам. Психологический контрапункт состояния Катерины и той ре-



альности, в которой она в действительности находится, здесь явственно ощутим. В третьем такте ц. 477 и далее (вокал Катерины «Серёжа, не могу я без тебя минуты быть. Что делать?») инструментальное контрапунктирование вокала, фагота, арфы и альты сменяется гетерофонией полифонизированного характера у струнных.

Со второго такта ц. 480 появляется монолог виолончели на тремоло кларнетов и коротких терциях тромбонов. Это инструментальная интерлюдия без вокала. Ощутима оперная патетика – и монолог прозрения одновременно.

В ц. 492 – зловещее тутти на три форте: оркестровая аллюзия призрака возмездия – Свёкра. Одновременно это прелюдия к последнему **монологу** оперы, вокальному уходу Катерины в свою беду. В ц. ц. 506 – 509 начинается сцена гибели Катерины и Сонетки (на том же остинатно четвертном метроритме басов низких струнных, арфы, литавр). В ц. 507 (ремарка «Катерина Львовна подходит к Сонетке, stalkивает её в озеро и сама бросается вслед за ней») – на минимальном изменении фактуры ощутимо её подсвечивание восходящими тиратами зловещего бас-кларнета. Шостакович даёт понять, что **собственно полифоническая форма** закончилась, и всё, что происходит, является скорее эпилогом, чем развязкой, если судить по музыкально-технологическому *накалу*...

Полифоническая форма 4-й симфонии с пронзительной ясностью «произносит» свои полифонические проповеди. В этой симфонии приёмы индивидуальной полифонической техники, элементы поэтики приобретают характер и значение декларируемых тем и невербальных слов.

4-я симфония – поистине контрапункт индивидуальных шостаковических форм: симфонической в её раскрытии внешнего кошмара, линейной, в её тайных связях между темами-островками реальности, и полифонической, как яростного восстановления мысли в условиях безумия. Каждый из трёх этих уровней формы воплощён в конкретных проявлениях, приёмах, проявляется в ряде признаков.

*Здесь нелишним будет заметить, что эту симфонию принято воспринимать как «малеровскую», именно в силу этой ясно читаемой проповеднической ноты в каждом такте, а также из-за сходства тем третьей части с малеровскими темами. Однако **игра-контрапункт форм** не была свойственна великому венцу. У Шостаковича же она становится одним из основных смыслов сочинения ... пусть и потаённых...*

Упомянем несколько ярких моментов связанных с «показателями контрапунктической шкалы» 4-й симфонии.

В 1-й части симфонии (ц. 1 третий такт цифры) – скрыто полифоническая мозаика: врезка в тему Бах темы ритма, Становится понятным факт линейного схождения тем, дающего здесь постоянную объёмность смысла. В ц. 53 проявляется полифонически-кинематографическое наложение на полечный наигрыш гобоя, продолжающий полечку, наглого гопака фаготов и контрафагота. В пятом такте ц. 53 и далее вскриком у флейты пиколо, а затем у гобоя намечена тема будущей прелюдии *fist-moll* op. 87.

В ц. 57 звучит контрапункт полечки флейт, гобоев, первых кларнетов с темой-монологом, пробегающей у вторых кларнетов и бас-кларнета и неожиданно напомнившей главную тему (схождение двух разножанровых тем

в одной, признак и симфонического мышления и линейной формы). Эпизод выразителен для нас тем, что контрапунктом придаётся словно второе измерение для текущей темы.

*Воображаемый голос – «свято место пусто не бывает!» - реализуется. В этой реализованности, возможно, проглядывает ещё один признак изменений полифонической формы Шостаковича периода 4-й симфонии.*

В ц 58 появляется народный наигрыш тутти, рифмуемый с предыдущей полечкой.

В 3-й части, в ц. ц. 161-162, например, происходит некое сужение фактурного плана до графики солирующих первых скрипок и стонущего шестнадцатыми аккомпанемента вторых скрипок и альтов.

*Тема скрипок по настроению – отстранённо-уходящая из реальности, на манер будущих побочных тем Шостаковича...*



## «Магический» контрапункт

В музыке раннего Шостаковича есть несколько фрагментов «магического» контрапункта, особенным образом завораживающего непонятностью связей с реальностью.

В 1-й сонате, например, (Т. 240 и далее) – кода с профундо баса, в которой в т. 271-273 внимательный слушатель различит такие магические имитации.

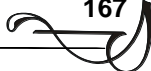
Две пьесы для струнного октета также дают нам образец магического контрапункта. В 1-й пьесе цикла (Прелюдия), в ц. 4, в т.4 звучит поистине мистический контрапункт.

Магические контрапункты входят в общую самоописательную семантическую систему приёмов Шостаковича.

В 1-й части 1-й симфонии (ц. 23) у низких струнных – Т 2, у деревянных духовых звучит увеличенное трезвучие, по нашей классификации «аккорд превращения». Возникает невербальное слово о «превращении» темы. Аккорд увеличенного трезвучия здесь – превращающий, переключающий фактуру. Родается контрапунктический диалог средств выразительности. В ц. 24 – разнотемный контрапункт. Т2 проходит у валторн, а Т 4 в героическом звучании у струнных и деревянных духовых; разнотемность слышна и у ударных. Ощутимы интонационные прокофьевские «размашистости». В ц. 30-31 в бешено-сжатом виде («стреттно» во всех отношениях) мелькают Т 3 у струнных, Т 1 у деревянных духовых, Т 2 в уменьшении.

*Образ такого приема может быть трактован как сжатие тем во времени-линии, схождение линии уже в ТОЧКУ! Почти явственно сказано невербальное Слово о том, что Время – это линия, подобная музыкальному линейному ГОЛОСУ...*

В 3-м разделе 2-й симфонии, начиная с ц. 13, тема проходит у низких струнных с контрапунктом жанра, лада и ещё «чего-то неуловимого». Контрапункт этой темы также корреспондирует с пластом в валторнах. В 4-м разделе, начиная с ц. 25, резко переключается настроение. Ощутима полифония пластов с имитационным типом восхождения. Налицо имитационно-разнотемный контрапункт. В приеме выражена идея «восхождения по пропасти» у низких струнных. Не случайно в третьем такте цифры – «квази – Диес-ира» у солирующей тубы...



Полифоническая форма оперы «Нос» дает богатый материал для наблюдений. У нас уже был случай заметить, что характерные особенности полифонии здесь – необычайная концентрация полифонических форм: от нарочито пародийных до мистических; эта концентрация соизмерима разве что с обилием этих форм в 4-й симфонии. Номерная структура оперы тщательно подчёркивается Шостаковичем *техникой*, изошёренной, гротесковой и крайне полифонизированной.

В опере много линейных монологов; порой возникает и «магическая» полифония (как её кульминация – № 10, антракт к 6-й картине).

№ 1 (Вступление) – прелюдия к речевому прологу (цирюльник Иван Яковлевич бреет Ковалёва: «У тебя, Иван Яковлевич, вечно...»). Здесь ансамблевая полифония. С ц. 1 до ц. 9, проходит первая строфа вступления. Пропоста канона – у трубы. В этом каноне заметны два уровня многоплановости: уровень полифонической конструкции – канон, уровень звуковой идеи – метроритмическое остинато, по-мейерхольдовски (и по-шостаковически) противоречащее «порядку вещей»; «принятому»; «правилам хорошего тона». Каноническая имитация осуществляется в «анитполифонической», шире – «антимузыкальной» ситуации вообще. В ц. 2 проходит риспоста у валторны, в ц. 3 – у тромбона. Последний такт перед ц. 7 (и далее) содержит элемент остинато с мензурацией у валторн.

В ц. 9 наступает 2-я строфа номера. Два уровня многоплановости ощущаемы и с ней: уровень жанра – полька, уровень звуковой идеи – метроритмическое остинато. Образуется нечто вроде контрапунктических вариаций на метроритмическое остинато. В ц. 10 – 18 начинается 3-я строфа номера, вхождение в речевой пролог. Реплики пролога демонстративно антиэстетичны. Выбор соответствующей фразы из текста Гоголя имеет своей целью прямой эпатаж, отрицание «традиционных» приличий: реальность как таковая слишком груба, чтобы порождать какие бы то ни было приличия... Уровень звуковой конструкции здесь – антифон, уровень звуковой идеи – контрапункт частей темы. Налицо элементы точечной фактуры, а также элементы микроимитации, столь естественные при точечной фактуре.

В ц. 19-21, после весьма малопрстойного речевого диалога Ивана Яковлевича с цирюльником, музыка внезапно меняет фактуру. Вернее, добавляется медленная трель у контрабаса соло. Виолончель соло *con sord.* выпевает «монолог», а три солирующих контрабаса закрепляют эту неожиданно «лирическую» ноту в конце этого острогротескового номера.

В 3-м действии оперы (7-я картина, № 12, ц. 291) заметен «призрак фуги» у струнных. В т. 1-2 – «тема для фугато» у скрипок, в т. 4-5 – «противосложение»; в т. 5 ещё и «противосложение-2» у контрабасов.

В музыке Шостаковича на протяжении всего его творчества встречаются фрагменты настоящего **«КОНТРАПУНКТИЧЕСКОГО МОРОКА»**, «перепутанной реальности».

2 пьесы для струнного октета (№ 2, скерцо) уже содержат подобного рода фрагменты. В ц. 19-20 слышен контрапункт материала вступления из ц. 0 и Т2; настоящий контрапунктический «кошмар».

19 Из вступления

В ц. 21 контрапункт Т2 и секвенционного материала из ц. 6. В ц. 22 контрапункт рельефного «ум-ца-ум-ца басов», канонического остинато среднего регистра и Т 2 верхних скрипок. А в ц. 23-контрапункт Т1 басов и Т3. Ц. 24-Т2.

В опере «Леди Макбет Мценского уезда», в целом относительно «прояснённой» по языку, обнаруживается такой островок полифонического морока.

В 3-м действии (8-я картина, четвёртый такт ц. 438) – неначавшаяся fuga у скрипки соло в контрапункте с вокалом Исправника; в этом фрагменте и создаётся эффект контрапунктического морока.

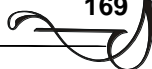
В 1-й части 4-й симфонии (ц. 37) – контрапункт арфы, монолога гобоя и глумливых пританцовываний флейты пикколо. Налицо полифункциональная полифония с воображаемыми аккомпанементами к каждому пластику.

О репризе 2-й части 4-й симфонии (фуга-морок) мы уже говорили ранее.

## Тенденции в музыкальном языке Шостаковича начала 30-х годов

В начале тридцатых годов в музыкальном языке Шостаковича происходят несколько важных событий, связаны с переключением, переакцентировкой внимания, пересмотром собственного настроения в технике и способе выражения, если можно так сказать. Мы полагаем, что «как сказать» Шостаковича 30-х годов стало решающим для того, «что имен-





но сказать». Мы выделяем несколько *тенденций в музыкальном языке*. Это:

1) постепенное *переключение с импровизационности* полифонической формы к жёсткой её *регламентированности*;

2) «*линейная форма*» как антипод авторской полипроекционной полифонии 20-х годов;

3) «*легализация пассакальи*» уже не как принципа (как в № 10 оперы «Нос»), а *как формы-конструкции*;

4) рождение *монолог смешанной метрики*, постепенное замещение им поэтики импровизационной индивидуальной полипроекционной полифонии 20-х годов в выражении «свободы высказывания».

5) в результате – *обретение* в авторском стиле Шостаковича *классической полифонической формой-конструкцией двойственной, сменённой со времени 20-х годов роли*: из «импровизации» она превращается в «ступени осознания» и отличается от раннего стиля тем же, чем дитя, вприпрыжку бегущее по ступеням, отличается от умудрённого опытом немолодого уже человека, предвидящего каждый свой шаг...

*Смена ориентиров в поэтике полифонического языка затуманивается тем, что «маргинальные приёмы» индивидуальной поэтики, которые мы описываем в этой главе, остаются прежними и «драпируют» отношение автора к «основам» полифонической конструкции. И дальнейшие события стиля - это постоянное скрытое глухое «противостояние» авторского, «того, чего хотел» – и положенного, «на что обречён». И теперь его музыка – это потрясающее по своим масштабам признание в столь горьком одиночестве, что уже одна эта горечь признания стала утешением страдающим душам, чувствующим то же самое, но не имеющим роскоши высказаться...*

**ЛИНЕАРНАЯ ФОРМА** как специфический сонатно-контрапунктический способ Шостаковича являет собою некий пласт образования *самой мысли* на уровнях мотивов и фактуры. Фактуру линейной нельзя назвать целиком *полифонической*, и, следовательно, здесь нет *полифонической формы* как таковой (в значении термина В. Протопопова, когда полифоническая фактура становится проявлением логики мысли в её последовательном изложении). Однако *намёк* на появление того или иного мотива в той или иной тембровой роли всегда явно ощущен и драматизирован Шостаковичем. Мастер *переживает и отыгрывает собственное переживание* появления значимых мотивов в том или ином темброво-фактурном слое. Одновременно он не желает жёсткой конструкции, *полифонической* в историческом понимании этого слова (не фугато, не разнотемный контрапункт и т.д.). А звуковая мысль напряжена, драматична и, что называется, несёт в себе облик инвенции, разнотемности и т.д. Следовательно, *налицо форма-мысль*. Ей, в силу крайней *драматизированности* симфонического характера, присущи все качества именно *мысли*. Поэтому мы даём этому явлению рабочее название – *линейная форма*, в знак того, что эта форма отлична от полифонической и отыгрывает поток авторского сознания и насыщенная симфонически. Признаки линейной формы мы встретим и в ранних сочинениях Шостаковича. Но в тридцатые годы существенно изменяется соотношение *линейной и полифонической форм* в шостаковической музыке. Можно сказать, что в 30-е годы Шостакович вкладывает в *линейную форму* более педалирующе-

го значения, чем ранее; именно в эти годы он её нечувствительно «осознаёт». Полифоническая форма, входившая в 20-е годы в общую форму произведения как логическое продолжение потока сознания, начинает входить в линейную форму конструкционно.

Уже 1-я соната дает возможности для наблюдений над признаками линейной формы. В т. 34 лейтаккорд Т3, а в т. 148 лейтаккорд Т3 из экспозиции. Стало быть, налицо аллюзия третьей темы, а, следовательно, линейной формы. Это подтверждается тем, что в т. 163, 187 и 189 – вновь лейтаккорд Т3.

Две пьесы для струнного октета также содержат приметы линейной формы. В № 1 (Прелюдия), в ц. 8-Ш.-си мажор, имитации Т1 по голосам, в том числе в увеличении, в чем и проявляется линейная форма; здесь ярко проявлено Ш.-звучание, а с т. 5, в ц. 9-имитация Т2 по голосам, что опять-таки говорит о линейности формы.

Во 2-й части (Скерцо) многотемность с контрапунктическим звучанием проявляется как черта внутреннего стиля. С ц. 10 звучит контрапункт Т1 и Т3-цитатный марш (словно «откуда-либо»). С т. 9 ц. 13 проходит репризный повтор, словно бы из ц. 0. С т. 13 звучит промелькнувшая Т3. С ц. 14, звучит тема насилия, может быть, первый раз появившаяся в музыке Шостаковича.

Явные черты линейной формы имеются в опере «Леди Макбет Мценского уезда». Яркий пример являет собой Антракт между первой и второй картинами.

В ц. 60, слышится повтор первой мысли, «тупой» и нарочитый.

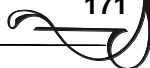
В ц. 61 сперва происходит повтор второй мысли антракта в четырёх тактах, а далее мы слышим варьированное проведение первой мысли с мелодией у флейты пикколо и гобоев с перегармонизацией этой мелодии с ладовым смещением... В ц. 62 слышен отыгрыш – это третья мысль. А 10-й такт цифры это залихватски-горестный разгульно-хмельной мотив, возникший по капустно-тапёрской логике, но звучащий очень «в точку» драматургически. Здесь мелодия этого мотива у деревянных духовых контрапунктирует с пиццикато струнных, также нарочито «напоминающая» страницы русских опер.

Наподобие «Вот спю такую песню, ходил молодец на Пресню; поод вечерок пу-уть недалёк»). Опять-таки: в использовании «своего пера» «здесь слышится нечто горестно-отчаянное...

В ц. 63 мы фиксируем повтор второй мысли с контрапунктом фагота: кричащий остигатный вопль валторн уже с неподдельной высотно воплощённой метрикой. В восьмом такте цифры – Ш.-повтор мотива в мелодии (один из автографов мастера). Далее настроение музыки становится не фарсовым, а открыто трагическим.

Любопытен фрагмент в ц. ц. 64-65. Здесь мастер, как бы прекращая игру в «юродивого», «задрипанного мужичонку», становится в музыке «совершенно иным». Звучат выкрики духовых; и тема трубы также выкрикивает наконец ключевую фразу антракта. В этом – предвосхищение ора дворни «До чего ж хороша, ей богу!» Этот момент – исторически почти первый из череды эпизодов, которые читаются слушателями как «протест против насилия». Напомним, ранее уже был подобный эпизод-крик из первой картины, но там скорее слышалась обречённость персонажа. Здесь же – показ толпы со смесью в авторском голосе негодования, отчаяния, ужаса и обречённости.

В ц. 66 репризное проведение второй мысли у английского рожка с подголосками фагота. Далее у английского рожка репризное возвращение



уже первой мысли. Наконец, в ц. 67 – кодово-экспозиционное возвращение на круги своя второй мысли, и далее – подобное же повторение первой мысли у английского рожка с фаготом под аккомпанемент засурдиненных труб и низких струнных.

С точки зрения школьного анализа эпизод выстроен как варьированно-строфическая форма с признаками трёхчастной репризной; есть кульминарование центральной мысли. Однако есть пласт образования самой этой мысли на уровнях мотивов и фактуры; то есть, попросту говоря, мы ощущаем, как именно Шостакович отыгрывает рождение собственной мысли...

Это качество музыки «Леди Макбет...», между прочим, заставляет воспринимать произведение как бы в двух ключах. Один ключ – это собственно действие, соответствующее сюжету в том виде, как он подан авторами либретто. Другой ключ – это восприятие оперы «с закрытыми глазами», с ощущением того, что сама музыка состоит с сюжетом в комментаторских отношениях, на манер отыгрыша в романсе. Она не впрямую поясняет действие, а скорее отыгрывает некие чувства, возникающие здесь не впрямую к сюжету, а косвенно, по поводу сюжета, под аккомпанемент сюжета. Поэтому опере ещё предстает сценическая жизнь, несмотря на ужасающие подробности её непосредственного действия. Своеобразная полифоничность отношений либретто и музыки также свойственна и опере «Нос», что объединяет эти два столь разные по звучанию спектакля...

Очевидные признаки линейной формы имеются в Антракте между 2-й и 3-й картинами оперы, к музыке которого мы неоднократно обращались. В ц. 119 (такты 1-3) у деревянных духовых – вопрошающий трёхзвучный короткий взбег; у бас-кларнета позже с виолончелью – анабазис; у валторн – фанфары; у контрабаса – инициальная фигура; у скрипок и альтов – общие формы движения. Таким образом, налицо полифония пяти тематических пластов. Пятитемность ощущается в первую очередь потому, что в основном темы жанрово сильно определены, на это делается акцент, и эти темы как будто бы взялись из более раннего музицирования.

Антракт между 4-й и 5-й картинами также интересен. Напомним, что об этом номере шла речь в разделе «Гетерофония».

Две важные детали в этой Пассакалье говорят о том, что перед нами – линейная форма. Во-первых, наступает такой момент, когда тема пассакальи в своём основном виде уводится в верхи, а в басу в это время она же звучит в измелечении. Во-вторых, постлюдия на пассакальном материале продолжительное время сопровождает начало пятой картины, создавая ситуацию полифонии музыкальных и сценических пластов, но отнюдь не продолжая идею пассакальи конструктивно.

Отсюда два следствия: пассакалья обладает экстраверсией, которая придаёт ей смысл, противоположный полифонической конструкции как таковой. И само звучание за этот счёт значительно симфонизировано. Неинтервертность пассакальи проявляется здесь как проявление противовеса конструкции. Пожалуй, что в таком амбивалентном виде полифоническая форма у Шостаковича предстаёт впервые.

И ещё одна особенность: всё-таки линейная форма Шостаковича сильнее в моменты поддержки её фугато как приёмом, или – шире – имитационностью. Надстроенные над басом вариации в принципе несколько ослабляют силу воздействия музыки. Конструкционность вре-

менами бывает демонстративной, на грани навязчивой мысли, и мистическая сила формы чуть-чуть уменьшается.

Для нас представляется весьма выразительным тот факт «полифонической судьбы» музыки Шостаковича, что с момента этой пассакальи **полипроекционность** единичной полифонической формы Шостаковича сменяется **амбивалентностью**. Все единичные формы, описанные ранее, были: либо то, либо другое, либо третье. Сейчас это: и то, и не то одновременно!

В 5-й картине (ц. ц. 282-286) постлюдия пассакальи построена на материале монолога из измелъчѣнного варианта темы пассакальи в контрапункте с вокалом Катерины. В этом ещё одно доказательство линейности формы и мистического смысла музыки.

В антракте к 8-й картине, в ц. 400, звучит тема гостей у высоких деревянных духовых. Похоже, перед нами черты линейной формы, промежуточной между полифонической конструкцией и просто оркестровой имитацией. В пользу линейной формы говорит некая неотвязность проведения тем, желание вложить в эти проведения смысл постоянного неминуемого возврата.

В 8-й картине (фрагмент – ц. ц. 429-434), как мы говорили ранее, действие проходит «двумя планами». Характерен торопливый диалог Катерины и Сергея. В третьем такте ц. 429 слышен контрапункт высоких струнных (это как бы торопливые мысли персонажей) и словесного диалога вокалов. В ц. 430 в этот диалог добавляется пьяная реплика-запев Священника со скабрёзными намёками «Шушукуются...Рано...Ещё не ночь! Хе, хе,хе!». Контрапунктом становится остиinato низких струнных. В ц. 431 заметен контрапункт хора засыпающих гостей, метризации литавр и монолога бас-кларнета на низком бурдоне тубы. В ц. 433 в партию бас-кларнета переходит мотив остиinato низких струнных из ц. 430, что так же является признаком линейной формы.

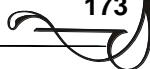
Во 2-й части 4-й симфонии (фрагмент ц. 110) первая тема менуэта у альты проходит на полувальсовой ритмовке низких струнных. Её последний звук слишком сильно «застревает». Возникает ощущение, что тема «не такова, какую может показаться». С нашей точки зрения, возникает линейно-тематический театр. Примечателен здесь метризованный монолог с метром, противостоящим свободе медитации. В этой детали – внутренняя амбивалентность, контрапунктичность отношений мелодии с метроритмом (тональность ре минор). С двенадцатого такта цифры слышна Ш.-мелодия спокойствия, прообраз многих спокойных монологов среднего периода.

*Пожалуй, этот монолог спокойствия встречается здесь чуть ли не впервые во всей музыке Шостаковича.*

Второй сегмент монолога обрисовывает начальную тему, в чем опять-таки проявляется признак линейной формы.. В ц. 152 появляется абсолютно малеровская, почти цитатная из 3-й части 1-й симфонии Малера – музыка марша в до миноре на мерном аккомпанементе контрабасов и литавр. Звучит соло фагота.С шестого такта ц. 152 контрабас выключается из аккомпанеента; таким образом, возникают искусственные рукотворные метаморфозы.

*При этом заметим, что с точки зрения вида индивидуального высказывания Шостаковича перед нами - не монолог. В нём на удивление почти нет ничего шостаковического. Это не более чем внешняя застылая картинка...*

В 3-й части (со второго такта ц. 198) слышны аккордовые удары пиццикато струнных, валторн и низкого дерева на фоне дрящегося



вскрика деревянных. С пятого такта цифры рождается петрушечная тема флейт и флейт пикколо. За шесть тактов перед ц. 199 тема скерцо кукушечно-вальсово звучит у валторн, сопровождаемая чириканьем флейт пикколо. В это время контрафагот мычит длинное до диез большой октавы. В результате такого приема возникает своего рода пастораль навыворот, тревожимая введенной сюда темой скерцо. За внешней безмятежностью скрывается некая жуткая суть. Это и есть психологическая основа шостаковической линейной формы...

**ТИПЫ ПАССАКАЛИЙ В МУЗЫКЕ ШОСТАКОВИЧА.** С нашей точки зрения, у Шостаковича есть два условных типа пассакалий. Первый из них – с преобладанием **линейной формы над полифонической**, то есть тогда, когда полифоническая конструкция пассакалии становится условной, и звуковой образ «перебивает» технику. Таковы пассакалии из «Леди Макбет» (антракт между 4-й и пятой картинами), 8-й симфонии (4-я часть). Второй тип – с более чистой **полифонической формой-образом**. К такому типу относятся: 3-я часть трио № 2, пассакалья из 1-го скрипичного концерта; соль-диез минорная прелюдия из цикла ор. 87.

Однако, кроме чистых пассакальных форм, в музыке Шостаковича уже с ранних времен встречаются элементы этой формы.

В 1-м трио, в ц. 3, звучит своего рода минипассакалья; и к тому же, в дополнение к этому приему, - необычный Ш.-балет с т. 3.

Любопытный пассакальный прием содержат две пьесы для струнного октета. Во 2-й части (Скерцо) в ц. 3 звучит Т 1 в парапассакальном повторе 13 раз.

Пассакалья (Антракт между 4-й и 5-й картинами оперы «Леди Макбет Мценского уезда») крайне примечательна в драматургическом отношении.

В ц. 270 возникают устрашающие аккорды тутти, подводящие непосредственно к пассакалье. Они все имеют фундаментом низкий соль диез, который является не первым звуком остинатного баса, а, судя по расцифровке, последним. Первый и четвёртый такты цифры, первые их доли, содержат Ш.-ф. (крошечные фрагменты автографического звучания, о чём речь пойдёт позже) В тактах с седьмого по шестнадцатый цифры проводится собственно тема пассакалии у низких струнных, бас-кларнета, фагота и контрафагота в унисон.

Частично подробности фактуры Пассакалии – её первых пяти вариаций – упомянуты нами в разделе «Гетерофония».

Однако пятая вариация (ц. 275) весьма примечательна не только в искусности отдельных фактурных признаков.. Здесь берет начало вторая фаза пассакалии. Приметны взмывающие, симфонизирующие пассажи деревянных духовых и струнных. Такты второй, четвёртый, шестой и восьмой цифры содержат Ш.-ф., такты первый и второй цифры – ладовое смещение у первых скрипок. В конце фактура становится кульминарующе-кричащей на верхах, как это бывает у Ш. в кульминациях: катарсичность.

Разверзаются бездны. Впечатления от чтения Соллертинским Данте могли бы послужить здесь яркой иллюстрацией фрагмента...

В ц. 276 – шестая вариация, кульминирующая, накапливающая энергию для нового симфонического «спуска в ад». Тема в октавном удвоении так же проведена у контрабасов, и у арфы и низкого дерева всё так же. Яркие вихреобразные имитирующие друг друга пассажные

ямбические фигуры пластов струнных и деревянных духовых. С третьей такта цифры добавляются валторны; с пятого такта цифры с валторнами в тяжёлых ходах, постепенно нагнетаясь и приращиваясь по силе, гетерофонно-имитационно прибавляется низкая медь.

В ц. 277, в третьей фазе пассакальи и её седьмой вариации низкая медь инициирует измельчение темы и свободную фигурацию. С этим зловещим inferнальным вариантом темы встречается собственно тема, поднятая в верхний регистр деревянных духовых, как на крест, обрамлённая терниями струнных мелко вихреобразных тридцать вторых. Символика Голгофы (об этом см. публикация В. Вальковой [24]) воплощена здесь почти зримо и проявляется здесь во всех смыслах фактурно.

Здесь усугубляется ощущение того, что эта музыка – не «про купчиху-преступницу», а про распинаемую душу даже не самой этой Катерины, а повествователя.

В ц. 278 начинается восьмая вариация. Возникает нечто вроде канона основной темы у контрабасов и бас-тромбона и тубы с измельчённым вариантом у низкой меди и дерева. У деревянных, струнных, меди – остиная фигура сарабандного типа; далее – взмывающие пассажи. Этой остиной фигурой восьмая вариация объединена со следующей.

В ц. 279 девятая вариация: кульминарование со спадом, обречённость. Тема проводится у низких струнных (виолончели обречённо возвращаются на круги своя), низкого дерева и тубы, а также баса. Здесь появляется измельчённый вариант темы у корнетов с трубой, а за два такта перед началом ц. 280 этот измельчённый вариант перехватывается тромбонами.

В ц. 280 десятая вариация, где измельчённый вариант темы, перехваченный у только что отзвучавших тромбонов, излагаясь у виолончели соло, гобоя и кларнета, который продолжая непрерывно звучать после обречённо замолчавшего гобоя, вместе с виолончелью переходит монологом в последнюю вариацию.

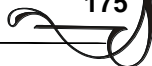
Линейное схождение монолога протекает в обратном процессе рассредоточения по оркестровым тембрам. Тема здесь явлена у низких струнных, арфы низкого дерева: конечность, мифологическая обречённость...

В ц. 281 одиннадцатая, последняя вариация пассакальи. Кларнет уходит из монолога уже во втором такте цифры, и остаётся лишь виолончель соло в никнущем безцезурном монологе на теме, проводимой у низких струнных и арфы. Ощутимо балансирование между внутренними импульсами линейного схождения-расхождения темы по голосам. Драматургически логика пассакальи будет довольно похоже воспроизведена в девятой картине оперы.

И нет ли здесь драматургического повтора между обеими частями оперы? Не проявился ли здесь Шостакович-мистик?..

Наконец, в 4-м действии (9-я картина), за семь тактов перед ц. 464, появляется своего рода пассакальный островок струнных в качестве постлюдии, коды полифонической формы – ариозо.

Вопрос о зарождении **СВОБОДНОМЕТРИЧЕСКОГО МОНОЛОГА** в музыке Шостаковича представляется нам исключительно важным и показательным в отношении видоизменения его стиля. Рискнём утверждать, что, зародившись в начале 30-х годов, **такой монолог стано-**



вится в семантике шостаковической техники **прямым антиподом ранней, полипроекционной полифонии**, о которой шёл разговор ранее.

Сразу же оговорим использование нами слова «монолог» применительно к описываемому нами явлению. Монологические черты – речитативность, метрическая свобода и яркость аффекта не включают в эту группу признаков **протяжённость**. «Монологом» в данном случае становится любое построение от фразы до строфы – соответствующее трём обозначенным нами признакам.

Ко времени написания «Леди Макбет Мценского уезда» в мегатексте Шостаковича происходит **метризация времени**.

Возникает своего рода стилевой «ход назад, к традиции», если такое выражение вообще позволительно в данном случае.

Однако мы не можем не заметить, что **время** в музыке Шостаковича начиная с этого периода становится несколько более демонстративно метризованным. Результатом это несколько демонстративной метризации **времени** становятся такие полифонизированные номера из «Леди Макбет», как Антракт между второй и третьей картинами, а также Пассакалья между четвёртой и пятой картинами. А высотно воплощённая метрика Шостаковича, как мы её уже определяли выше – это один из лейтприёмов его поэтики, связанный построением нарочито негативных отношений между мелодикой и «убивающей» её метрикой, которую эта мелодика в буквальном смысле воплощает собой.

Следовательно, на пути к среднему периоду Шостакович в определённом смысле **позволяет** своей метрике негативно воздействовать на свой положительный полифонический результат, словно бы производя некую переоценку ценностей в собственном музыкальном языке...

Философским результатом этого становится смена ощущения течения времени: с импровизационного, текущего с симпатичной непредсказуемостью – на жёстко отмеряемое... И в этот момент изменения стиля положительным полюсом музыкального мегатекста становится **монолог в смешанной метрике**, соединяющий в себе такие два приёма индивидуальной поэтики Шостаковича, как сведение многоголосия в одну линию (как в прерванной фуге) и лишение метрики периодичности, моторики в целях её раскрепощения...

**Ладовый монолог как антипод проекционной полифонии. Экстравертирование монолога на пути к среднему периоду.** Ладовый монолог Шостаковича как открыто трагический впервые проявляется в его музыке начиная с «Шести романсов на стихи японских поэтов». Этот монолог часто с особым мимическим наклоном и постоянными ладовыми переходами, тональным модулированием с течением времени начинает воздействовать на полифоническую форму Шостаковича, изменяя её. Общее основание монолога с ладовой модуляцией и полифонической формы с конструкторской модуляцией (полипроекционная полифония), возможно, кроется в желании **модулировать**, менять проекцию, угол и точку зрения.

Однако фокус видения в обоих случаях направлен в противоположные стороны. В полипроекционной полифонии, когда фуга, подобно хамелеону, переливается «красками» то инвенции, то концерта, внимание слушателя и исполнителя направлено **внутрь** самой формы, внутрь звукового **субъекта**. Когда же в ладовом монологе поминутно меняется воображаемый тональный центр, то риторика этих смен заключается как бы в постоянной смене звукового **объекта обращения**. Это можно

уподобить рассказчику, медленно движущемуся перед рядами слушателей и обращающему речь то к одному, то к другому.

И когда в течение тридцатых годов в музыке Шостаковича постепенно меняется **стиль**, то это скорее его выбор между двумя стилями, чем переход от одного стиля к другому. И очень важно то, что это напрямую влияет на полифонические формы в сторону их предсказуемости и «традиционной» конструктивной завершенности («пишу, как заведено, как писали до меня несколько сотен лет»).

С этой точки зрения поздний полифонический Шостакович совершает ещё один поворот в отношениях монолога и полифонической формы: **связь их разрывается**. Ладовые модуляции в самих монологах становятся менее многозвучными; «блуждание» уступает место «приходу». Сама же полифоническая конструкция становится не импровизационной, как в ранний период, не «упорядочивающей мысль», как в средний период, а целиком **ритуальной**. Так в течение жизни мастер озвучивает свой **полифонический мир разными** средствами выразительности...

Интересной ступенью на пути появления монолога среднего периода стала третья симфония.

...уникальный протест против собственной линейной формы...

3-я симфония потрясает своим нелирическим монологом тубы в 4-м разделе (9-й эпизод, ц. 88).

#### Пример 42

The image shows a musical score for a tuba monologue. It consists of four staves: Tr-ni (Trumpet), Tuba, Fag. (Bassoon), and Tuba. The Tuba part is the central focus, marked 'Tuba sola' and 'f espress.'. The score is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The tuba part begins with a series of chords and then moves into a melodic line with dynamic markings like 'f' and 'p'.

Этот монолог примечателен тем, что являет собой настоящий негатив всем прочим монологам-речитативам в музыке Шостаковича среднего периода. Это единственный монолог, где медитативность не исповедальна, а по-медвежьки угрюма и нарочито лишена лирики. Технику же всей симфонии возможно даже назвать не столько полифонической, сколько линейно-гетерофонической. Более того, это своего рода техника контрапункта монолога инструментального и невзвучковой реальности, воображаемой в сознании.

Особого внимания заслуживает монолог как важный прием поэтики оперы «Леди Макбет Мценского уезда».

«Шесть романсов на стихи японских поэтов», сочинённые молодым Шостаковичем в 1930 году, являют собой монологи столь исступлённой страсти и чувственной любви, по своей силе соперничающей лишь со смертью и с нею же граничащей (вчитаемся в текст!), что лишь опера «Леди Макбет Мценского уезда», которую молодой автор сочинял в это же время, может сравниться с этими романсами.

Многое здесь связано с жизненными обстоятельствами (приближающаяся женитьба), с внутренним ощущением любви, которое у



Шостаковича в этот период становится доминирующим чувством души.

Исследователи в разное время по-разному говорят об этом. Б. Асафьев писал в своё время, сразу после создания «Леди...», что в опере «Нос» «пол был, зротика была», но лишь в «Леди Макбет...» «появилась женщина...».

М. Якубов в недавнем времени заметил, что, возможно, пятая симфония «о любви», если судить по аллюзиям из «Кармен» Ж. Бизе, найденным в темах 1-й её части (141).

Шостакович-философ музыки с ранних лет «высказывается» полифоническим монологом. Шостакович-лирик – медитативным, абсолютным далёким от квадратности монологом сольного типа, который, если и сопровождается контрапунктом, то этот контрапункт «приплюсовывается» к соло.

Пример 43

95 Adagio  $\text{♩} = 48$

C-fag. *pp*

Tr-ne *(p)*

КОВАЛЕВ (просыпается, за ширмой)

Бррр, бррр, *gliss.*, Бррр, бррр, бррр...

V-no solo *p*

Пример 43а

99 *Щ. - реч татид - монолог*

Ob. *p*

Агга I *pp*

Агга II С.Е *pp*

К. Иван подает Ковалеву зеркало. Ковалев смотрит в зеркало.

мне! Как, что та-ко-е? Что?

«Леди Макбет...» значительно мягче «почти юношеских произведений» по технике. Местами этой опере всё же свойственна некоторая, скажем так, мозаичность приёма. Однако в ярких её эпизодах (а таких здесь абсолютное большинство) пронзительны именно **монологи, контрапунктирующие с тишиной и полифония, неумолимо от-**

**меряющая истекающее на глазах время.** Общее здесь одно: каким-либо образом мастер ведёт постоянный, неслышимый диалог-контрапункт с собственным сознанием, отпуская полярное средство выразительности «в диалог» уже с **внешним миром, где время регламентировано и отмерено заранее.** Становится очень сильным качеством **отталкивания, противостояния** средств изобразительности смыслу происходящего. Со вступлением в права «музыки среднего периода» в музыке Шостаковича необычайно сильными становятся связи звукового с незвуковым. От этого музыка Шостаковича с 30-х годов воспринимается слушателями как «говорящая».

**Внешний образ** начинает соотноситься со смыслом драматургического действия как своего рода респоста канона (**выводимый голос собственно музыки**) с пропостой-реальностью.

В музыке Шостаковича зрелых лет мы часто и явственно слышим этот **монолог** – медитативный, «неквадратный», *tempo rubato*, импровизационный по настроению. Возможно, идеалом Шостаковича была импровизационность и в полифонии, и в монологе как таковом. Однако время заставило его **выбрать**.

Примечательно то, что в некоторых монологах такого рода чувствуется некий потенциал домысливания слушателем... воображаемого второго голоса. Это означает, что в такой монологизации уже заложена шостаковическая многослойность сознания с расширением границ музыки в пласт памяти.

Следовательно, косвенно подтверждается наша мысль о том, что монолог Шостаковича входит в комплекс средств его полифонической поэтики.

В приложении к первой главе мы приводим таблицу включающую группы монологических приемов раннего периода музыки Шостаковича. Это таблица монологов, речитативов с ладовыми блужданиями, словом, тех явлений, которые свидетельствуют об изменении стиля музыки Шостаковича в сторону монологизации.

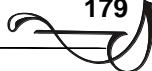


## Техноретро Шостаковича

В нескольких словах коснёмся такой сложной и деликатной темы, как **техноретро** Шостаковича, которое уже в ранний период сочинений становится признаком усталости стиля. Речь идет о некоторых издержках письма, которые проявляются в клишировании тех или иных индивидуальных приемов.

Примеров усталости стиля в музыке раннего Шостаковича немного. Мы упоминаем о них, чтобы продолжить разговор о сходном явлении, которое было свойственно некоторым сочинениям Шостаковича в середине 50-х годов.

Один из таких эпизодов – в опере «Леди Макбет Мценского уезда» (2-е действие, 4-я картина ц. 198). Это ариозо Свекра «Был молод, тоже не спал, но по другой причине». Именно в этот момент мы фиксируем момент некоторого устаревания техники и неких выразительных средств. Имеется в виду приём неначавшейся фуги в восьмом такте ц.



198. Тема «фуги» нечувствительно модулирует в полечку. Отметим для себя балансирование полифонического приёма-клише на грани штампа.

Подобного же рода клиширование индивидуального приема имеется и в 3-м действии оперы (8-я картина, с. 118-129, ц. 422-428). Это здравица Священника и пьяных гостей отчасти в честь Катерины, отчасти с «соцартовскими намёками» и аллюзиями. Его запев «Кто краше солнца в небе?» (в ц. 422) носит черты фольклорной повторной переритмизации словесного текст

В результате системы индивидуальной полифонической поэтики Шостаковича, данной нами в частных понятиях, в музыке раннего Шостаковича формируется «самоописывающий» комплекс, словно бы надстроенный над приемами и являющий собою верхний ярус «полифонического мира» музыки Шостаковича. В «надстроечный» комплекс входят и составляют его определенные смыслы, возникающие в сознании слушателя в прямой связи с приемами, вернее, с тем айсбергом идей-образов, вершину которого мы находим, осмыслив тот или иной прием. В определенном смысле приемы индивидуальной полифонической поэтики Шостаковича находятся с «надстройкой» в том же соотношении, в котором слова находятся с общим смыслом фразы.

Обратим внимание читателя на некоторые весьма выразительные образцы такого «самоиронического портретирования» собственного приема (об этом уже шла речь в начале главы).

В 1-й части 1-й симфонии (ц. 2, т. 2) виолончели и контрабасы осуществляют свободную имитацию в обращении на Т. 1. При этом отдельно имитируется направление хода, отдельно – скачок. Возникает передразнивание (вдобавок к этому – имитирование в линию), шаржирование полифонического приёма. У валторн так же проходит «шаржированная» свободная имитация в увеличении и обращении с оставлением восходящего хода, чему вторит засурдиненная труба. У альтов зарождается в укрупнённом движении Т 3, в чем опять таки проявляется демонстративность приёма.

В опере «Нос» самоиронические смыслы приемов являют собой сущую россыпь.

В 4-й картине (с ц. 132, № 7, Казанский собор) с т. 2 – двухголосие контрабасов *divisi* оборачивается своей противоположностью – монодией. В т. 4 рождается соло флейты, иницирующее вступление в квазигетерофоническую игру контрабасов. Возникает пародирование некоей мыслительной ситуации с мнимой сложностью и мнимой истинностью, если возможны аналогии с философскими построениями. В ц. 133 появляется мелодия сопрано соло – весьма характерная шостаковическая монодия с домысливанием воображаемого второго голоса.

За три такта перед ц. 135 и далее тенор соло и далее кларнет соло поочередно «передразнивают» сопрано, вариантно имитируя «сам факт» соло.

В ц. 136, в т. 2 (ремарка «(Нос)... горячо молится, несколько раз опускаясь на колени») звучит монолог флейты соло, абсолютно, казалось бы, «бессмысленный» для Шостаковича, со «случайным подбором» хода мелодии. На с. 122, за два такта перед ц. 151 и немного далее, возникает имитация фрагмента партии Носа сопрановым соло. Налицо абсурдное, по законам фарса, применение в драматургических целях полифонического приёма.

В ц. 137,138- имитации у хора и соло сопрано на фоне гетерофонических имитаций струнных, «передразненные» бас-кларнетом. Ощутимо употребление приёма в противоречие, так сказать, внутренним целям самого приёма.

Имитация, как углубление мысли, не дает собственно углубления как такового, а порождает противоположный эффект «застревания» в верхнем слое фактуры, в верхнем слое мысли.

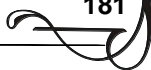
В 5-м эпизоде 1-го раздела 3-й симфонии (ц. 27) Т2 звучит у тромбонов в сопровождении противосложения трубы Сама труба здесь очевидно выступает как персонаж контрапунктического театра. В ц. 28 Т3 проводится у трубы соло.

Создаётся впечатление, что звуковой мир здесь «крутится» вокруг трубы. Во 2-м разделе (7-й эпизод, ц. 45а) образуется разномелодический контрапункт низких струнных и бахообразной, а следом в линейном схождении скрипично-игровой темы.

Полифоническая форма 4-й симфонии самоиронична насквозь.

Во 2-й части симфонии (с ц. 115) со вторым сегментом первой темы вступает фагот. А с третьего такта ц. 115 – кларнеты с трелями двойными нотами. Струнные умолкают во втором такте ц. 115, давая возможность деревянным духовым позабавить слушателей странным ансамблем. В ц. 116 фаготы продолжают «гнуть свою линию», выпевая причудливую мелодию в двухголосной гетерофонии. Кларнеты не оставляют трелей. Гобои вступают с темой, напоминающую «Курицу» мэтра Жана-Филиппа Рамо. Скрипки изредка глоссандируют робкими двумя шестнадцатыми. За два такта перед ц. 117 вступает контрафагот, но и струнные включаются в игру. Низкие струнные дублируют широкие нисходящие причудливые ходы фаготов и контрафагота, первые скрипки глоссандируют, вторые «кудахчут». Забавные ассоциации с птичьим двором, если бы не общий жуткий смысл. Чем-то этот эпизод напоминает «юродствование», когда блаженненький изображает курицу. Однако общий тон музыки вовсе не «комикующий», а изысканно-аристократический. Налицо контрапункт театра и образа, то есть отыгрывание неких мыслей.

Воздействие музыки Шостаковича обладает уникальными чертами, в которых угадывается *нечто* невзвучное. Его музыка несёт как эмоции чистой конструкции, так и некоего театрально-поэтического, паравербального качества («говорит без слов»). Отчасти это напоминает вагнеровское воздействие. Музыка Шостаковича поражает острой **рассогласованностью** средств выразительности и зачастую такими взаимоотношениями между, скажем, метроритмикой, гармонией, полифоническим приёмом и монологом, что возникает впечатление некоего **театрального действия**, разыгранного между средствами выразительности. У мастера классом ниже это бы обратилось в **демонстративность**, здесь же это действие по-настоящему впечатляет и рождает один из источников шостаковического драматизма.



## Этос приема как элемент античной и христианской поэтики музыки Шостаковича

Особую тему представляет собой этос приема как элемент античной и христианской поэтики музыки Шостаковича.

Одну из тайн творчества Шостаковича составляет личность творца как субъект совершенно особого угла зрения на события нарратива. Определим это явление как **«ДВА АВТОРА В ОДНОМ»**. Читатель без труда заметит и поймёт, что такая сложная структура личности автора неизбежно порождает некий контрапунктический нарратив.

1-е трио, любовное признание Татьяне Гливенко в звуках юного Шостаковича, написано словно сразу «двумя композиторами». Один – тапёр в кинотеатре, способный отыграть любой момент и исполнить импровизацию на «пейзанскую» тему, другой – импровизатор абсолютного другого рода. Он уже тапёр не сельского клуба, где «крутят» кино, а тапёр кинотеатра жизни, где время просмотра не равно времени проживания души – последнее движется бешеными скачками...

Показательны сходства и различия отношения Шостаковича и, к примеру, Вагнера, во многом близкому Шостаковичу по звуковому нарративу, к своим сюжетам. Вагнер – сам литературный *соавтор* своих оперных композиций (или, вернее, музыкальный соавтор своих поэтических либретто; вспомнив положения его «Оперы и драмы»). Шостакович – драматургический *свидетель-двойник* происходящего в собственной музыке.

В этом он сродни Шуману, Малеру. Эту двойственность он с огромной силой передаёт своим реципиентам. И она, двойственность, тоже становится доказательством и следствием изначальной полифоничности мира Шостаковича.

Двойственность позиции одновременно творца мира и наблюдателя, комментатора последствий собственных действий, разумеется, есть ни что иное как обостренное ощущение реальности художника-европейца, возросшего на христианской – шире, авраамической традиции, свойственна Шостаковичу в огромной мере. Такая двойственность деятеля, осмысление себя в двух абсолютно нерядоположных действиях (сотворить, придумать, создать и неожиданно стать объектом воздействия сотворенного), безусловно, восходит к евангельскому сюжету о Христе, который, в свою очередь, по свидетельству ученых, имеет более древние мифологические корни. Вяч. Иванов в начале прошлого века публикует материал под названием «Эллинская религия страдающего Бога».

Одним из признаков этизации звукового языка Шостаковича нам представляется содержание ощутимого процента **МИСТИЧЕСКИХ НОТ** в самом нарративе.

Уже 1-я соната тому пример. В т. 207 и далее «прострация» в высоком регистре – раздел *Lento*.

The image shows a musical score for Example 44, consisting of two staves: piano (top) and bass (bottom). The tempo is marked 'Lento (♩ = 92)'. The piano part begins with a *pp* dynamic. The bass part also starts with *pp* and includes markings for *dolce* and *ma marcato*. There are several measures with a fermata over the notes. At the bottom of the bass staff, there are markings: '8. 8.' and '8.' with asterisks, and '8.' with a double asterisk.

В т. 209 красивое балетное адажио, в т. 211 Ш.-ми бемоль мажор, а на с. 16, в т. 216, 218 Ш.-мистика. В т. 258 мы слышим мягкие, слабо уловимые Ш.-созвучия, окрашивающие мистицизмом фрагмент.

3-я часть 1-й симфонии также показательна в отношении «мистицизма». Общая мистичность настроения идёт от ритмоостинатности в медленном темпе (явленный портрет Замедленного Времени), а также в схожести конструкций начальной части. В третьей части так же, как и в первой, 4 основные темы; то и дело цитируются темы из первой части.

Наконец, 4-я часть этой симфонии – победность мистического оттенка – в определённом смысле становится ключом ко внутреннему осознанию раннего Шостаковича.

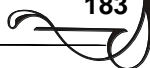
Немало осознанной мистики слушатель отыщет и в опере «Леди Макбет Мценского уезда». Очень интересен антракт между 4-й и 5-й картинами. Нам представляется не лишенным мистицизма тот факт, что логика пассакальи будет довольно похоже воспроизведена в девятой картине оперы драматургически.

Возникает вопрос: нет ли здесь тайного драматургического повтора между обеими частями оперы? Ведь именно здесь Свёкор окончательно обретает свою новую роль Призрака, находя, наконец, соответствие своей сути в форме зловещего привидения?

Интересна в этом отношении и 5-я картина оперы. На с. 356, с седьмого такта ц. 290, звучит inferнально «фантомный» флейтовый проигрыш. В ц. 301 на вокале Катерины и продолжающейся ритмизации *cassa*, тромбонов и тубы рождается гетерофонический монолог призрачной любви флейт, который с пятого такта раздваивается в разном темный контрапункт вплоть до появления у вторых флейт за два такта перед ц. 302 темы «Бах».

**В 3-м действии (6-я картина, ц. 341)** слышен **монолог** низких струнных, **с которым с четвёртого такта цифры** контрапунктирует неторопливый подголосок вторых скрипок и **игровой с подскоками** – у первых скрипок.

Вот она, шостаковическая индивидуализированная фактура микст, рождающая полифонический эллипсис, когда заданной мелодии вместо ожидаемой имитации отвечают «несерьёзные» подголоски. В целом же ощущение от такой фактуры – тревожная мистика, затаённость, ожидание при этой внешней поверхностной робкой весёлости чего-то иного и, прямо скажем, не слишком хорошего. Возникает своего рода полифонический триллер, говоря конъюнктурным языком развлечений.



Тайна Свёкра-призрака будет до поры – до времени прятаться за грубыми масками полицейских и столь же мало одухотворёнными лицами гостей на свадьбе.

О мистицизме 4-й симфонии тем же образом, как и в более ранних сочинениях, говорит не только общий ее драматургический строй, но и музыкально-языковые детали. Так, например, в 1-й части, за три такта перед ц. 32, слышны бриттеновские арфы в контрапункте с последней нотой фразы фагота. Возникает отчетливый ассоциативный ряд: Малер, Берг, Вена, мистика.

В последние десятилетия исследователи обнаружили в сочинениях Шостаковича ряд признаков числовой символики [61]. Мы же, в свою очередь, не задаваясь никакой специальной целью на этот счет, неожиданно нашли в звуковом языке Шостаковича весьма любопытное и устойчиво проявляющееся явление, которое в рабочем порядке назвали

**«МАГИЧЕСКИЙ ЧЕТЫРЕХТАКТ» ШОСТАКОВИЧА.** Суть этого явления в том, что зачастую тот или иной прием полифонической поэтики Шостаковича шире, формула его звукового языка появляется за четыре такта перед новой цифрой партитуры либо в четвертом такте цифры. То есть, возможно, таким образом Шостакович бессознательно фиксировал ощущение некоего «разбега» перед тем или иным приемом, который использовал в нарративе.

Трудно сказать, является ли случайностью то, что в **четвёртых тактах** некоторых выделенных нами цифр расставлены тайные знаки Шостаковича. Магический повтор? Признак речи? Трудно ответить на такой вопрос со всей словесной определённой. Исполнение может дать гораздо больше ясности, чем самые логически точные размышления... Возможно, **четвёртые такты цифр** или «разбеги за четыре такта» – некие полубессознательные метроритмические фигуры креста. В дальнейшем Ш. создаёт свой мелодический автограф также из **четырёх** звуков крестообразного традиционно баховского очертания...

Так или иначе, «магический четырехтакт Шостаковича», на наш взгляд, становится загадочным косвенным свидетельством языковой значимости приемов индивидуальной полифонической поэтики Шостаковича (см. таблицу магических четырёхтактов в сочинениях раннего периода в приложении к первой главе).

Наконец, неожиданным признаком, роднящим музыку Шостаковича с церковной музыкой Европы, становится **ПАРАФРАЗНОСТЬ МЫШЛЕНИЯ.** Часто в его технологическом приёме при аналитическом рассмотрении возможно обнаружить полифонические философемы.

В опере «Нос», например, (2-е действие, 5-я картина, № 9 с, 143-144) в ц. 178 возникает уже упоминавшаяся нами двухголосная «инвенция» контрабаса соло и гобоя на репликах Ковалёва. У гобоя – «лирическая мелодия». Мелодию контрабаса соло стоит сравнить с началом № 10 (ц. 238); это станет темой для будущего полифонического номера.

В определённом смысле Шостакович невольно применяет метод **пародии** в ренессансно-полифоническом понимании этого слова («месса-пародия»); хотя это, разумеется, ни в коем случае не результат увлечения музыкой Ренессанса, а впитывание общеполфонических принципов через музыку Баха, Генделя. Драматургически музыка Возрождения была Шостаковичу более чем далека, хотя на уровне **общих звуковых полифонических философем** у Шостаковича можно найти много неосознанно общих черт с Возрождением.

Особенно явственно, хотя и всегда неожиданно, это проявляется в поздний период творчества.

Со скрытой «парарелигиозной» основой поэтики Шостаковича связаны сюжетные мотивы подчинения в его языке, внешне ничем не напоминающие ни о религиозных канонах, ни об ортодоксальной вере, однако внутренне затрагивающие глубинный источник подчинения, послушания как такового, на поверхности часто «комикующего», но в более потаённом слое восприятия скрыто скорбное... В эту группу сюжетов мы относим **УЧЕНИЧЕСТВО**, о котором шла речь во введении.

Ученичество предстает в сочинениях Шостаковича в странной, на первый взгляд, логической последовательности: как школярство, как гимназическая шалость, как юношеская эротика, и абсолютно в других случаях, как обучение у великих (отсюда обильное цитирование фрагментов чужих сочинений, многочисленные малеризмы, стравинизмы, прокофьевизмы...)

Ученичество как юношеское кокетство проявляется уже с ранних сочинений.

**В 1-м трио** (ц. 1, т. 4 и далее) обращают на себя внимание внушающие экстрасенсорные заклинательные повторы. В Ц. 2 звучит диссонантная тема из этого вступительного раздела.

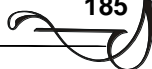
Забавен этот продолженный Эрос внушения, заклинания любовными эмоциями, экстрасенсорика многократного звукового повтора. Этот приём, при ещё мальчишеской технике, резко выделяется здесь своей силой: драматизация, выживание в любви то, что много позже Шостакович, русский европеец, по словам М. Юдиной, воплотит в прочтении дневника Анны Франк в 13-й симфонии.

С т. 10 в музыке 1-го трио ощутима прямо-таки фольклорная опьянённость «ароматами сена». Юноша, надо думать, не без насмешки запечатлевал в нотах трио сии «тапёрские прелести». Очевидна здесь и открытая ироническая демонстративная ассоциативность, смешанная с нежными чувствами – дразнил девушку... В т. 5 ц. 9 – настоящий эротический катарсис. В т. 9 слышен жестокий романс, а далее откровенно простая для Шостаковича гармония второго нона... Одним словом, налицо гармонически-тапёрский капустник. И в ц. 10-школьное тапёрство, а с т. 5 – открыто сентиментальная тема. Проявляются естественные для юноши 20-х годов России гармонические крайности – от двух нот и трёх аккордов – до свободной тональности... В ц. 14 (имитация у струнных) «обольщение девушки» продолжается. С т. 6 гармония становится «звучащей всерьёз» (особенно с т. 10). На с. 24-25, ц. 15 возникает реприза «оперетты» из ц. 7. Возможно, здесь скрыт некий конкретный подтекст истории влюблённых. И в ц. 19 ликующая тема из ц. 7, живо напоминающая о любовной идиллии в сельской глуши.

Косвенным образом связано с ученичеством-подчинением и то явление, которое мы, в соответствии с известным определением империи как «сложности», назовём **«ЛАДОГАРМОНИЧЕСКОЕ ИМПЕРСКОЕ МОРАЛИТЕ»**. Сюда относятся те этносоциологические краски, которые обнаруживаются в сочинениях раннего Шостаковича эпизодически, а в средний период творчества рассыпью (см. таблицу этносоциоприёмов в приложении к первой главе).

Источник этносоциологических красок, на наш взгляд, находится в восприятии путешествия по «странам и народам» как увлекательного приключения.





Так сверстники Шостаковича зачитывались романами Фенимора Купера, увлечённо играли в индейцев...

Шагом от подростковых шалостей к исканиям любви становится элемент поэтики Шостаковича, который мы условно назовем балетным *adagio*. Такие фрагменты, сочетающие проникновенность лирики и метрическое постоянство танца, нередки в его ранних партитурах. Кроме того, эти небольшие (зачастую маленькие и даже крошечные) «балетные» эпизоды-предвестники монологов в смешанной метрике центрального периода; хотя с точки зрения именно метрики балетные *adagio* раннего периода правильнее назвать «предвестниками-антиподами» шостаковических монологов.

В 3-й симфонии (2-й раздел, 7-й эпизод, окончание раздела) звучат ярко малеровские, балетно-танцующие, скрипичные напевы.

В 1-й части 4-й симфонии (побочная партия, вторая фаза) с третьего такта цифры звучит монолог фагота наподобие сходного монолога фагота из репризы 1-й части будущей 7-й симфонии. Смысл, скорее всего, тот же, разница лишь в концентрации формы. Перед нами тип монолога, близкий к балетному адажио. За три такта перед ц. 32 появляются знакомые нам бриттеновские арфы, в контрапункте с которыми монолог альтов и виолончелей. В ц. 33 этот монолог контрапунктирует с монологом скрипок. В ц. 34 Ш.-монолог нежности у скрипок балетного типа. В ц. 35, появляется монолог-душа в танце, прообраз адажио Шостаковича среднего периода. А в ц. 36 появляется контрапункт монолога бас-кларнета и двузвучий арфы.

Наконец, ученичество – обучение (цитирование великих) неоднократно становилось поводом для упреков Шостаковичу в подражательности, тогда как, по-видимому, в действительности такие межтекстовые переключки в музыке Шостаковича – это скорее факт звуковой речи и, шире, наведения мостов между слоями реальности. Эти аллюзии сочинений великих авторов мы встречаем в музыке раннего Шостаковича уже с раннего периода (см. в приложении к первой главе таблицу «**ИНТЕРТЕКСТ ВЫБОРОЧНЫЙ**»).

**НА ГРАНИ ЦИТИРОВАНИЯ И МОРАЛИТЕ ТЕХНИКИ** находят-ся и гармонические микроцитаты сочинений великих мастеров прошлого или современников Шостаковича. Повторим, что, так же как и в этносоциоприёмах, в ранний период стилистическая мозаика встречается не столь часто, как в средний период.

Отдельной строкой мы выделяем «бриттенизмы», да простит нам читатель этот терминологический анахронизм. Бриттен родился и прославился своими сочинениями на несколько лет позже Шостаковича, что не помешало в полной мере проявиться общим точкам их стилей. Кроме того, в рубрике «мягкая септаккордика» находятся те созвучия, которые в средний период будут всё более напоминать о музыке Эйтора Вила-Лобоса, старшего современника Шостаковича (напомним, что годы ее жизни 1887-1959), чья аккордика, несмотря на отсутствие контактов двух композиторов, оказалась благодаря общекультурному контексту XX века невероятно созвучной Шостаковичу (см. таблицу в приложении к первой главе «**На грани цитирования и моралите техники**»).

**ВИКТИМИЗАЦИЯ НАРРАТИВА**, столь явственно улавливаемая слушателем вне зависимости от степени его знакомства с сочинениями

Шостаковича, так же безусловно, как и «ученичество», имеет глубокие корни в христианстве (24) и становится одним из следствий «контрапунктического» расслоения реальности в его музыке.

Одним из знаков, по которым возможно проследить в нарративе сюжет, связанный с жертвой, бедой, катастрофой, становится, как и у Малера, использование «низких жанров». Об этом сказано в литературе достаточно, но добавим сюда свои некоторые наблюдения применительно к цели нашей книги.

«Низкие» жанры в музыке Шостаковича призваны не столько продемонстрировать его собственную «всеядность», сколько создать фокус расширения его звуковой реальности, сделать её объёмной и выходящей за рамки высокого стиля, при том, что именно в высоком стиле находится всё же сердцевина. По этой причине применение «низких» жанров вполне возможно воспринять как факт **«полифонического мира»**.

Уже в 1-м трио с т. 14 обнаруживается такого рода галоп с явным «снижением» жанра.

Зловещие образы в ранних сочинениях Шостаковича забавным образом соответствуют представлениям растущего ребёнка.

В 1-й сонате (т. 89) появляется зловещий гавот, одновременно устрашающий и наивный, как «злой мишка» из детских игрушечных страхов.

#### Пример 45

The image shows a musical score for a piano piece, identified as Example 45. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Т. 89' and 'non legato'. The second system continues the piece with various musical notations including slurs and fingerings.

В т. 97 звучит зловещий марш. С т. 129 начинается следующий раздел этой «2-й части» звуковая «страшилка» с забавными кластерами. Трансляция детских страхов ощутима почти буквально. В т. 148 – повтор из «злого мишки», а в т. 254 мотив из будущих «Страхов» тринадцатой симфонии:

Пример 46



Стало быть, в 13-й симфонии налицо семантизация детских аффектов, если вспомнить о том, что Шостакович специально попросил Евтушенко дописать ему текст о страхах в общий цикл стихов для 13-й симфонии...

Две пьесы для струнного октета также отмечены «страшилками», уже основательно «подросшими».

В опере «Нос» (2-е действие, 6-я картина, № 12, ц. 338) звучит знаменитое «Бублики! Бублики!» Возникает злое остигато... За два такта до ц. 344, особая виктимная деталь : жалобное «Бублики! Ей богу!» Торговки повторится во 2-й картине оперы «Леди Макбет Мценского уезда» в сходной ситуации (садистское «До чего ж хороша, ей богу!» дворни)...

Более скрытой жертвенностью становится, проступившая уже в ранний период творчества Шостаковича, виктимизация точки зрения и внутренней судьбы, осознание своего музыкального пути как трагического, ужасающего, крестного.

Отдельной темой для разговора могли бы стать **протестные образы и моменты в фактуре и форме** сочинений Шостаковича.

В 1-й сонате, в т. 123, появляется тема насилия. В Скерцо из «Двух пьес для струнного октета» (ц. 14) – звучит тема насилия, может быть, первый раз появившаяся в музыке Шостаковича.

В 4-й части 1-й симфонии (ц. 34) обращает на себя внимание страшная тема у тромбонов и тубы.

В 7-й картине 3-го действия оперы «Нос» (№ 12) явственны приметы виктимизации нарратива, вырастающую постепенно из шаловливых «фрейдовских» иллюстраций словесного текста в открытые картины насилия.

**Сексуальная виктимность нарратива музыки Шостаковича** – это своего рода ответвление древа общей виктимизации его повествования.

Заметим здесь, что упреки американских критиков 30-х годов прошлого столетия в «порнофонии» эпизодов оперы Шостаковича на сюжет Лескова **не представляются** нам вполне справедливыми именно потому, что эта «порнофония» поставлена не в контекст высокой техники Шостаковича, а в контекст «восприятия публики», для которой заведомо не представляют интереса «тонкости мышления».

Секс и эротика у Шостаковича (как это ни забавно звучит) «не для всех». Он неоднороден и парадоксальным образом выполняет «морализаторскую» функцию в драматургии. По направленности эротики персонажи делятся у Шостаковича на «**хороших и нехороших**». «Хоро-

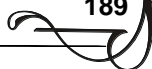
**ших»** секс возвышает, у «**нехороших»** – лишь ещё более показывает, сколь они порочны и низки.

Благодаря отстраняющим и одновременно обостряющим действие эпизодам у слушателя этой оперы естественно возникает ощущение параллельного сюжета, не связанного впрямую с происходящим. Это жите и гибель души, неортодоксальный вариант церковного «Как душа с телом расставалась». Вне зависимости от воли и намерения Шостаковича опера «Леди Макбет Мценского уезда» по-настоящему лесковски-христианская, с рассогласованием телесной и душевной жизни. Не неврастения, а видение любви сначала как чувства в цветении, а потом и в момент пресечения его смертью. Шостакович приходит к тому, переживает Любовь во Времени...

Выскажем здесь одно соображение по качеству музыкальной мысли в Антракте между первой и второй картинами «Леди Макбет...». С точки зрения *школьного* анализа эпизод выстроен как варьированно-строфическая форма с признаками трёхчастной репризной; есть кульминирование центральной мысли. Однако есть пласт образования *самой этой мысли* на уровнях мотивов и фактуры. То есть, попросту говоря, мы ощущаем, **как именно** Шостакович отыгрывает рождение собственной мысли.

Фактуру здесь нельзя назвать целиком **полифонической**, и, следовательно, здесь нет **полифонической формы** как таковой (в значении термина В. Протопопова, когда полифоническая фактура становится проявлением логики мысли в её последовательном изложении). Однако **намёк** на появление того или иного мотива в той или иной тембровой ипостаси всегда явственно ощущим и драматизирован Шостаковичем. Мастер **переживает** и **отыгрывает собственное переживание** появление значимых мотивов в том или ином темброво-фактурном слое. Одновременно он не желает жёсткой конструкции, **полифонической** в историческом понимании этого слова (**не** фугато, **не** разнотемный контрапункт и т.д.). А звуковая мысль напряжена, драматична и, что называется, несёт в себе облик инвенции, разнотемности и т.д. Следовательно, налицо **форма-мысль**. Ей в силу крайней **драматизированности** симфонического характера присущи все качества именно **мысли**.

Примечательно что 2-я картина оперы, продолжающая нарратив антракта, начинается с плачевых «юридических» интонаций у английского рожка. Бессмысленность происходящего даже «не в жизни» (ведь в жизни бывает всякое), а по её смыслу и целесообразности (получается, что Катерина убивает, избавяя свою внутреннюю страсть к суициду, что она потом и воплощает) – фарсовость. В противовес этой фарсовости – катарсичность показа: единственный способ как-то принять то, что происходит – это принять явление в показе. Никакого иного положительно-го смысла события не несут. «Так жить невозможно» впоследствии перейдёт в «жить невозможно вообще». В Шахов в своей статье о сюжете оперы [130] пишет об этом сочетании бессмысленности происходящего и огромной эмоциональной силе показа. Современники появления на свет этой оперы вряд ли воспринимали его по принятой у то время логике «борьбы с пережитками старого мира». Логика притяжения страшной, жестокой, убивающей бессмысленности, неожиданно высказанная почти юным автором, оказалась тем – так же страшным – лекарством для времени...



Откровенный текст либретто (Л. Акопян пишет, что в более ранних редакциях текст был ещё более вольным [2]) создаёт ещё одну шкалу временного отсчёта: внешне отсутствующего здесь **стыда и мучения души**. Цель здесь связана со Временем. Этот текст не хочется слушать, и Шостакович как-то передаёт желание от персонажа (Аксинья), а также от автора (комментатор) это прекратить, **чего не происходит**. Это уже четыре временных отсчёта.

Действие в повествовании оперы «Леди Макбет...» выстраивается не только в эротических деталях, но и в постоянной авторской оценке их. Постоянная «страдальческая нота» в его нарративе заставляет нас задуматься именно о «толстовско-достоевском», мучительном осмыслении эротических событий действия.

Приведём несколько примеров-эпизодов. За два такта до ц. 93 с воплем дворни «Барыня!» «похотливый разгул» временно затихает, теплясь лишь в откровенно изобразительных пассажах контрафагота и фагота и в глоссандирующих тромбонах: «затаившаяся, но неумная похоть» не дремлет, а оценочная сторона повествования вовсе не смакующая, а проповедническая – «грех, низость»... За один такт до ц. 94 пробежка стакато у кларнета; «доигрывание» глумливых эмоций предыдущих персонажей. С ц. 94 до ц. 96 включительно ариозо Катерины «Отпустите бабу...» на лейтмотиве следующей сцены. Лейтмотив, мягко говоря, грубого совращения Катерины Сергеем. За один такт до ц. 95: *смешки* кларнета.

В ц. 104-106 диалог действия Катерины и Сергея (прелюдия к борьбе). Диалог монологов виолончели (Катерина) и кларнета (Сергей). Интересно, что Шостакович при вступлении вокала Сергея меняет английский рожок (так сказать, он сам в глазах Катерины) В ц. 111: появление Свёкра. Польша в кларнетном монологе объединяет по тембру Свёкра и Сергея в едином враждебном противобразе Катерины. Не случайно начиная с пятой картины Свёкр становится **персонажем-призраком**, воплощающимся то в других персонажей (Священник из восьмой картины), то оркестрально. Таким образом, драма Катерины приобретает мистический оттенок в первую очередь благодаря звуковому воплощению.

Тот «психологический контрапункт», на грани техники, проповеди и душевной терапии, который с самых ранних лет сочинения формируется в нарративе Шостаковича, суть признак воплощения в звуковых риторических конструкциях неортодоксального христианства, с его иступлением самопожертвования, страстным желанием искупления, тягой к милосердию, проявленной в болезненном ощущении жестокости бытия.

В сцене истязания Сергея из 4-й картины оперы «Леди Макбет Мценского уезда» (с ц. 225, «Глянь, Катерина, я вора поймал») усугубляется фактурно-психологический контрапункт с особой ролью издевающегося ритма. С ц. 226-232 создается жуткое фактурно-психологическое остинато на грани натурализма; этот прием являет собой факт выхода за грани звуковой реальности в реальность психологическую: остинато психологического рассогласования. Слои контрапункта здесь – вокальный слой диалога Свёкра и сходящей с ума от ужаса Катерины, сам по себе разнотемный; мучительно солирующая остинатная мелодия «без паузирующей передышки» у первых скрипок; «бичующий» аккомпанемент струнных и деревянных духовых.

Появление Задрипанного мужичонки (с ц. 233) и дворни (седьмой такт ц. 233) только оттеняет страшный психологизм сцены, добавляя непристойную, как ругань пьяницы, ноту комикования. Заметим, что за четыре такта перед ц. 235, остинато становится туттийным, триольным

и напоминает конец ранних фугированных форм Шостаковича с переходом в гомофонию...

«Крик техники» Шостаковича значим в его нарративе не менее любого из самых ярких использованных «в лоб» звуковых эффектов. Утончённо-полифонизированная форма 2-й части 4-й симфонии, где струнная группа отыгрывает разум и рефлексию, духовая деревянная – безумие; психологический контрапункт 3-й ее части-танцы как драпировка происходящего... Именно таких фрагментах и деталях проявлено ничто иное, как балансирование между техникой и психотехникой, которое будет свойственно мышлению Шостаковича на протяжении всей жизни.

В нарративе Шостаковича мы находим и следы религиозных сюжетов и смыслов, исторически предшествующих христианству и связанных с ним. Это влияния античной поэтики и библейских текстов. Именно эти влияния придадут повествованию Шостаковича ту необычную театральность и страстность, которая отличает его сочинения.

Тема «Шостакович и античность» необычайно интригующая, захватывающая, но и рискованная. С одной стороны, эта тема может быть построена лишь на догадках и художественных предположениях: генетическая память Шостаковича, удержавшая непостижимым образом речи предко в – греческих проповедников (К.Мейер, 85); Соллертинский, читающий Шостаковичу Гомера и Софокла по-древнегречески (ни одно свидетельство об этом не сохранилось, но, будучи в кадре воображаемого фильма о Шостаковиче, этот эпизод вне всякого сомнения «попал бы в точку»)...

Реальностью, имеющей текстовые подтверждения, может быть признано лишь то, что в начале прошлого века связь христианства с древнегреческой мифологией неоднократно становилась объектом внимания философов (Ницше, Вяч. Иванов). Так или иначе, на протяжении творческого пути Шостаковича мы встречаем в его повествовании явления, которые в нашем сознании напрямую связаны с греческой мифологией.

Наиболее яркое из этих проявлений – «метаморфозы», породившие в музыке Шостаковича два дочерних явления, как-то:

- 1) модулирующий персонаж, модулирование амплуа;
- 2) метаморфозы как варианты шостаковические вариации.

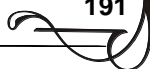
Оба эти явления косвенным образом создают «питательную среду» для полифонизации нарратива, поскольку в них происходит своего рода «игра точек зрения на предмет», что делает сам предмет внимания объёмным и требующим многослойного восприятия.

Коснёмся вкратце каждого из них.

### **Модулирующий персонаж, модулирование амплуа.**

Свойство, которое опосредованно порождает многоплановость, полифоничность, в конечном счёте, проявляется технически в фактурной изменчивости, мы обозначим как **модулирующий персонаж**.

Такое свойство сродни вариационно-метаморфическому типу разворачивания музыкальных событий в музыке Шостаковича. Н. Бекетова пишет о всепроникновении темы, которая, изменяя образ на противоположный, оборачивает события «изнанкой» [11]. Модулирующий персонаж буквально **оттачивает** нарратив. Такого рода персонаж необходим в повествовании именно для того, чтобы продемонстрировать свойства самого нарратива. Модулирующий персонаж функционален, и, кроме того, он рождает особую надрывную ноту в повествовании. По сути, это своего рода явление на грани тенденциозности.



Это – без пяти минут недостаток драматургии Шостаковича. Но, как писал Л. Толстой о «Душечке» Чехова: «Чехов хотел посмеяться над Оленькой, но Бог любви не позволил ему этого» (цит. пригл.).

Эта особенная манера своего рода драматургическая *idée fixe* Шостаковича, проявилась в полной мере в опере «Леди Макбет Мценского уезда».

Рассмотрим несколько примеров, в которых проступает такого рода канва модулирования.

В опере «Леди Макбет Мценского уезда» (1-е действие, 1-я картина, четвёртый такт ц. 33) налицо фрейдистское изменение характера вокала мужа, подчёркнутое «гаденькими» скрипичными фигурами сопровождения.

Только что он был дельный работник, и тут же становится отвратительным типом, который противен в проявлении активности. **Модулирующий персонаж**, так же как, впрочем, и Свёкор? Да и Катерина? Да и Сергей? Он ведь действительно профессионал и герой в своем деле. Ради соблазнения хозяйской жены – дела всей молодой жизни – он готов даже погибнуть под плетью. Да, этот **модулирующий**, частично любовный, частично садомазохистский **четырёхугольник** наделал массу «шуму и шороху». Режиссёры по сию пору берутся за эту душевраздирающую историю, находя в ней скорее гениального автора, чем привлекательный сюжет...

В 3-й картине оперы, в ц. 289, во втором такте, при появлении вокала Свёкра происходит окончательная модуляция в проникающий персонаж-призрак.

С точки зрения реально происходящих событий следующая мысль покажется странной. Однако в судьбе главного персонажа этот момент является ключевым, что проявляется в музыке как таковой. Общее у персонажей Свёкор и Сергей:

1) они «сексуальные преступники» и зарятся на то, что им не положено. Отчего Сергей забит до полусмерти, а Свёкор убил Катериной. После своей смерти он становится уже воплощённым Призраком и ведёт Катерину к земной каре;

2) ни Свёкор, ни Сергей Катерину не любят, а только помыкают ею в том или ином качестве (невестка, любовница);

3) героика не чужда ни одному, ни другому: Сергей готов вытерпеть побои за право соблазнять чужих жён; Свёкор, «не по годам похотливый» (цит. из статьи В. Шахова [130]) готов рискнуть своими старыми костюмами, чтобы пробраться к невестке в горницу;

4) и Свёкор, и Сергей приводят Катерину к её концу;

5) в отношении сюжета это одна и та же сила, персонифицированная в разных обликах: это и Священник из восьмой картины, и Мужичонка из шестой, и Старый каторжник из девятой. Они, собственно, проводники Катерины. Нечто подобное происходит в новелле Томаса Манна «Смерть в Венеции», и в опере Бриттена, написанной четырьмя десятилетиями позже, по сути, это образ Харона – перевозчика душ.

Во 2-м действии (4-я картина, в ц. 193) Свёкр-призрак опять-таки проявляет себя как проникающий персонаж. Последний явно модулирует из амплуа садиста в амплуа похотливого старика. Его реплика «Что значит старость...» иронически стилизует оперные «вздохи» Григория Грязного или Бориса Годунова.

В шестом такте ц. 199 обнаруживается контрапунктирование вокала, мелодики скрипок и альтов и басового подыгрывания короткими восьмыми у низких струнных.

И Свёкор здесь превращается из ходоульного садиста в старого омерзительного витального негодяя, то есть откровенно **модулирует в иное амплуа**.

**Модулирование амплуа**, характера героя на сцене – это как раз следствие того, что сам персонаж демонстративно изменяет.

Во второй картине первого действия *«Леди Макбет...»* (ц. 111) появление Свёкра уже настраивает на постоянную смену амплуа. В. Шахов замечает по этому поводу, что в самой повести Лескова нет импульсов, позволяющих смотреть на события сугубо сточки зрения Катерины, тогда как в либретто явственно заложено то, что «все против неё» [130].

...Полька в кларнетном монологе объединяет по тембру Свёкра и Сергея в едином враждебном противообразе Катерины. Не случайно, начиная с 5-й картины, Свёкор становится **персонажем-призраком**, воплощаясь то в других персонажах (Священник из восьмой картины), то оркестрально. Таким образом, драма Катерины приобретает мистический оттенок благодаря звуковому воплощению.

В доказательство этому приведём деталь из 5-й картины. За четыре такта перед ц. 287 здесь возникает монолог, переданный теперь фаготу в знак того, что Катерина «пробуждается от грёз». И Сергей начинает событийно предстать в оркестре, так сказать, в фаготовой окраске, собственной скорее даже Свёкру. В ц. 299 привлекает внимание балетно-маперовское звучание виолончели соло под струнные и арфу. В ц. 300 ощутимо ещё невидимое, без присутствия на сцене, призрачное появление Свёкра под ритмизацию *cassa*, трюмбонов и тубы со зловещими триольными фигурами остинато у бас-кларнета. Налицо явное сходство с Дон Жуаном.

Все эти детали сопровождают вокал Катерины и создают психологический контрапункт («разве можно спать, когда любящее сердце так близко!»)

Тайна Свёкра-призрака будет до поры – до времени прятаться за грубыми физиономиями полицейских и столь же мало одухотворёнными лицами гостей на свадьбе.

В 4-м действии (9-я картина) в деталях подытоживается и заканчивается сюжет с модулирующими персонажами. За пять тактов перед ц. 446 каторжник, перевозчик, «Харон», препровождает обитателей «лодки» по кругам дантова ада. Так в финале оперы возникает ассоциативно-сюжетная связь со Свёкром...

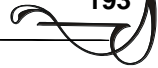
... просто по судьбе несчастия, по странствиям в кругах ада, впрямую иллюстрируется начальным номером 9-й картины (ц. 448-449, второй запев Старого каторжника «Ночь отдохнём и опять с первыми солнца лучами будем мы вёрсты считать»)...

Сопровождается эта сцена монологизированным антифоном (несостоявшаяся имитация, один из видов полифонического эллипсиса) низких струнных в контрапункте с траурномаршевым топилом кларнета, бас-кларнета. С 3-го такта ц. 44 возникает монолог фагота, лейттембра Свёкра. Родается прямая ассоциация Старого каторжника со Свёкром. В ц. 449 (первый и третий такты) второй сольный припев Старого каторжника «Эх вы, степи необъятные, дни и ночи бесконечные» сопровождается монологизированием баса низких струнных, фиксирующим точку ужаса повествования; становится ясен конец пути.

Призрачная, «в себе», любовь: ведь любить, как оказалось, некого.

Пульсирующая метроритмизация альты подолгу на одном звуке, продолжается с предыдущих цифр. Явственная ассоциация с русской оперой Римского-Корсакова, великого сказочника-морехода, открывшего слушателю эротическую чувственность морских странствий, – обра-





чиваются горькой противоположной нотой. Любовь убита, и грех, обнажившийся подобно челюстям скелета, становится отныне единственным спутником грешницы...

И когда за три такта перед ц. 456 колыбельное успокоение-успокоение в аккомпанементе струнных и арфы (Малер) сменяется ц. 457 окриком (вступление вокала Сергея «А грех тоже забыла?»), возникает контрапункт баховско-галолирующей мелодии басов низких струнных. И одновременно с ним – контрапункт психологический (Сергей обвиняет Катерину в грехе), поскольку этим своим «сообщением» Сергей окончательно и бесповоротно, до конца действия, напоминает Свёкра.

Итогом этого повествования о **модулирующем герое становится** (ц. 492) зловещее тутти на три форте; налицо оркестровая аллюзия призрака возмездия – Свёкра. Одновременно же это прелюдия к последнему **монологу** оперы – вокальному уходу Катерины в свою беду.

**МЕТАМОРФОЗЫ КАК ВАРИАНТНЫЕ ШОСТАКОВИЧЕСКИЕ ВАРИАЦИИ.** Метаморфозы как варианты «превращения» являют собой следование отчасти античной мифологии, отчасти русской волшебной сказке, данной во многом через призму стиля Римского-Корсакова.

Одно из таких мелодико-гармонических превращений возникает в 3-й части 1-й симфонии (с. 59, т. 3-4).

В 8-й картине 3-го действия оперы «Нос» (№ 13, за два такта перед ц. 462) появление восходящих глиссандо арф напоминает глиссандирование из № 10 в предкаденционной ситуации. Некие события словно воспроизводятся на уровне памяти и аналогий вторично. Рождается своего рода эзотерическая вариация, метаморфоза.

В 1-й части 4-й симфонии звучит мерный монолог английского рожка, органически перетекающий в заключительную перехарактеризованную тему – раскачивание уже утешающего характера. Происходит медитация по всем глубинным правилам, когда с темы не начинается, а к ней приводит сама медитативная нерассудочная логика.

С точки зрения метаморфоз показателен третий раздел разработки 1-й части симфонии: сонорное (А. Шнитке [131]) фугато-вихрь, семантически перечёркивающее дикость и ужас предыдущего (ц. 63-71). Тема-это вариант главной темы части, как бы уничтожающей себя и рождающей почву для иного.

А в ц. 72 восхождение тёмной темы низких (обыгрывание значения, этос), что достигается включением деревянных духовых в ткань, дублировку низкой темы фаготами и контрафаготом. С третьего такта ц. 72 происходит включение темы валторн и труб, далее же – полифония тем и контрапункта валторн-труб, реляций у высоких струнных и дублирующих антифоном деревянных и допевания низкой темы.

Со второго такта ц. 75 до ц. 77 включительно проходит 4-й раздел разработки.

Мистическое четыре...

На скаковом ритме ударных (мистический звуковой бой, который можно сравнить со вторым разделом разработки 1-й части 5-й симфонии) рождается канон на спрямлённую свободно мензурированную увеличенную главную тему у валторн. Наконец, с восьмого такта ц. 78-79, звучит кульминация тутти на три форте, вариант – намёк на самое вступительное начало симфонии.

В цифре же 100 происходит еще одна метаморфоза: рождается танцевальный монолог (о нём мы говорили выше). Метаморфозы на этом не прекращаются: в ц. 101 трёхдольность танца сменяется четырёхдольностью, и метризация приобретает противоположный мелодии

характер. Здесь остро ощущается контрапункт противоположных друг другу аффектов мелодии и сопровождения; немного можно найти примеров, когда в музыке столь щемяще воплощена беззащитность. В ц. 102 метризация отключается, и монолог скрипки соло модулирует из танцевальности в медитативность, и эпизодом нарратива становится конечный раздел коды (ц. 108-109). И мгновенно, именно благодаря метаморфозам, создается своего рода контрапункт результата – конечного состояния темы у английского рожка – и истощности её начала во вскрикивании сперва инициальной фразы у высоких и средних деревянных духовых с «волшебным» подголоском-антифоном струнных без контрабаса с глissандирующей вверх-вниз арфой (семантика превращения) в ц. 108, а в ц. 109 дважды скандируемых понижающих двузвучий также у деревянных с мерным «тик-так» английского рожка и дрящущимися конечными созвучиями тромбонов и туб... Тема, встретившись сама с собой, перерожденной, рождает крик ужаса.

Б. Бриттен воплотит ту же идею в своих «Вариациях и фуге на тему Г. Перселла», но сколь же различны между собой эти два цикла метаморфоз!..

**Катарсис** в сочинениях Шостаковича (о катарсисе в музыке Шостаковича, напомним, пишут многие исследователи), на наш взгляд, также принадлежит к «античному» в его мышлении. Для нас важно то, что юноша уже тогда чувствовал в себе желание через напряжение катарсической (жаждущей разрешения и не получающей её в нужное ей время) аккордики передать прозрение слепящего светлого мира теней.

Так, в 1-й фортепианной сонате мы обнаруживаем катарсические микрофрагменты в т. 58, 175, 177, 230, 270. Катарсические элементы языка мы находим в ранних произведениях Катарсичны опера «Леди Макбет Мценского уезда», 4-я симфония.

В полной же мере катарсис Шостаковича вступит в свои права в средний период творчества.

Проявления катарсиса, как мы уже говорили, зачастую связаны с Ш.-аккордикой. Кроме этого, у Шостаковича имеется арсенал тональностей, семантически связанных с просветлением.

Например, в т. 211 1-й сонаты мы явственно слышим особый, просветлённый Ш.-ми бемоль мажор.

В 1-м трио (за четыре такта перед ц. 4)-Ш.-ми бемоль мажор (напомним читателю, что этот пример мы приводили в связи с магическими четвёрками «Шостаковича»). За 2 т. перед ц. 6 откровенный фа дизь минор, в ц. 7 идиллическая Т 2 и Ш.-мистико-любовный (именно в данном контексте) экстаз ми бемоль мажора.

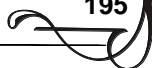
Две пьесы для струнного октета (1. Прелюдия, ц. 8) демонстрируют слушателю Ш.-си мажор...

В отдельных случаях обращает на себя и такое интересное явление в музыке Шостаковича, как **мифологизированный повтор приёма**. Сложно сказать, каковы причины этого явления: ностальгия-ретро, свойственная Шостаковичу. Театрализация стилевого анахронизма, демонстративное обыгрывание приёма как клише? Так или иначе, иной раз фрагменты сочинений задают чрезвычайно любопытные вопросы своему аналитику.

Так, в 3-й симфонии (5-й эпизод 1-го раздела, за шесть тактов до ц. 33) возникает полимензуральный сонорный канон духовых и струнных, вызывающий прямые ассоциации с 1-м разделом 2-й симфонии.

Что это: реминисценция приёма или контрапунктическая мифология?

Наконец, подлинно библейским, пророческим у Шостаковича стало свойство, которому мы даём название – **НЕВЕРБАЛЬНОЕ СЛОВО**, то



есть такой нарратив или его фрагмент произвольной величины (от аккорда до развернутого построения), которое, в силу его драматрической акцентировки Шостаковичем приобретает особую значимость: оно **означает** нечто существенное и, что очень важно, переводимое на словесный язык. Переводимость невербального слова демонстрирует ту самую связь пластов реальностей, которая суть живое дыхание полифонического мира Шостаковича. Невербализованная словесность музыки Шостаковича в средний период многократно возрастет и станет одной из главных примет его «говорящей музыки».

Предлагаем читателю познакомиться с конкретными образцами этого явления, воспользовавшись нашей таблицей «Невербальное слово в ранний период творчества» в приложении к первой главе.

Знаки, гораздо менее поддающиеся вербализации, но не менее существенные для самой музыки и её внутренней речи, можно обозначить как **шифр**. К таким знакам относятся: разнообразные темы-ряды, внетональные пятна; сюда же входят относительно немногочисленные «квази-соноры» – созвучия, выделяющиеся своей странностью, но, тем не менее, вполне тонально обусловленные (см. таблицу «Темы-ряды, шифры, внетональные пятна в ранний период»).

Добавим к этому, что у Шостаковича можно встретить даже... имитацию манеры его собственной речи, с характерными повторами слов (например, в опере «Нос»: 3-е действие, 8-я картина, № 13, ц. 377, т. 5).

Первая глава нашего повествования подошла к концу. Систему приёмов индивидуальной полифонической поэтики, сложившуюся в музыке Шостаковича в самые ранние годы, мы описали так, как её себе представляем.

Но что же происходит со стилем Шостаковича далее? Как изменяется его *полифонический мир* во второй половине 30-х годов? Ведь его музыка среднего периода отличается от сочинений времён юности и молодости...

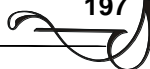
Об изменениях стиля индивидуальной полифонической поэтики Шостаковича в средний период мы продолжим разговор в следующих главах.

## ПРИЛОЖЕНИЯ-ТАБЛИЦЫ К 1-Й ГЛАВЕ

Таблица 1

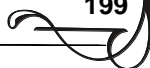
### ЕДИНИЧНЫЕ И СКВОЗНЫЕ ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ – ШИРЕ, МНОГОГОЛОСНЫЕ И ЛИНЕАРНЫЕ – ФОРМЫ-ПРИЁМЫ ШОСТАКОВИЧА

<p><b>Две пьесы для струнного октета. оп. 11</b> 1. Прелюдия</p>	<p>Ц. 1 – имитация. С т. 5 ц. 10 – канонически секвенционное движение 1-го разряда, бахизмы</p>
<p>2. Скерцо</p>	<p>Многотемность с контрапунктическим звучанием как черта внутреннего стиля. 48-53 – свободное канонически секвенционное движение. За 5 т. перед ц. 7 – свободное канонически секвенционное движение</p>
<p><b>Соната для фортепиано № 1, оп. 12</b></p>	<p>Т. 139 бесконечный канон декоративного значения</p>
<p><b>Симфония № 1, оп. 10</b> 1-я часть</p>	<p>С. 3 главная партия. Черты инвенции: свободная имитация у труб и фаготов с неточным каноническим секвенцированием. Прерывается аккордами у струнных, гобоя и фагота. «Тиль Уленшпигель», см. симфоническую поэму Рихарда Штрауса. С. 7, ц. 7 – у скрипок Т. 1 с линейным схождением голосов. Теперь инвенция повторяется уже у струнных. С. 4, ц. 1. Т. 1 у кларнета. Инвенция с виолончелями и контрабасами пиццикато. Тема у кларнета «вбирает» в себя имитационный ответ, бывший в первом проведении у фагота. В ответе у пиццикато происходит то же самое. Линейное схождение имитации. С. 4-5, ц. 2, т. 2, виолончели контрабасы: как бы свободная имитация в обращении на Т. 1. При этом отдельно имитируется направление хода, отдельно – скачок. Передразнивание. Имитирование в линию. Шаржирование полифонического приёма. У валторн свободная имитация в увеличении и обращении с оставлением восходящего хода; чему вторит засурдиненная труба. Шаржирование. У альтов зарождается в укрупнённом движении Т. 3. Демонстративность приёма. С. 10, ц. 10. Остинато в линии голоса струнных. Такты 5-6 этой же цифры – имитация в обращении. С. 11-12, ц. ц. 11-12 – возвращение Т. 1 и допевание её инвенцией. С. 12, ц. 13 – появление Т. 4. Имитация в линию. С. 14, ц. 15 – Ш.-аккорд; имитации. С. 17, ц. 19: имитация у скрипки и фагота по схеме т1-т1-т1-т2-т1. С. 19, ц. 22: контрапункт Т2 у скрипок и мелизмы. Скрябинская разнотемность. С. 23, последний такт перед ц. 27: кульминация. Имитация в двухголосии, предвещающая моноритмический контрапункт. Канон, имитация в линию. С. 11, ц. 10 – расходящиеся каноны, секвенции в целом из 3, 5 звеньев с IV, II. С. 25, ц. 29: квазиканоническая секвенция. Переключки верхов с трубой. Невербальное слово о том, что «наступила» во всех смыслах Т. 1. С. 32, ц. ц. 39-40: имитация в увеличении на Т. 4 (у валторн). Невербальное слово том, что Т. 4 «наступила», «приблизилась», «настала»</p>
<p>2-я часть</p>	<p>Признаки полифоничности мышления: солирующее фортепиано преобразует скерцо симфонии в квазиконцерт; некоторая полифоничность – наложение жанров. С. 44, ц. 6: тема <i>la</i> Мясковский (ср. с темой 2-й части 5-й симфонии Мясковского) в репризе-коде контрапунктирует с главной темой: см. С. 53, ц. 21: контрапункт обеих тем части</p>
<p>3-я часть</p>	<p>С. 73, ц. 17: Т. 1 у деревянных духовых в полимелодике с подголосками. С. 76, ц. 20: Т. 4 в ракоходном зеркале; цитата из Т. 1 из 1-й части. С. 77, ц. 21, т. 3: гетерофония</p>
<p>4-я часть</p>	<p>С. 82, ц. 6: оркестровые реминисценции тем из то ли 1-й, то ли 2-й части (схождение тем). С. 83, ц. 9: трёхголосный канон на эту же тему. С. 113, ц. 43: <i>piu toso</i> темы финала. Контрастное наложение тем 1, 2</p>



	из финала. Невербальное слово о схождении
Симфония № 2, ор. 14 1-й раздел	(С начала партитуры и до с. 129, ц. 6) Свободный 7-голосный поливременной (полихронный – термин Т. Франтовой) канон. Сюжетно и образно он напрямую ассоциируется с библейским «сотворением мира». Нижний голос – в увеличении. Неточная остинатность. Неблагозвучие контрапункта
2-й раздел	(С. 129, начиная с ц. 6) Полифония пластов. Скрыбинизмы у медных духовых на семиголосном остинато у струнных. Соло трубы (начинается со второго такта 6-й цифры). Скрытый ряд, С. 133, ц. 10: имитации мелодии трубы, вернее, трубной манеры этой мелодии у деревянных духовых
8-й раздел*	С. 185-187, ц. 74-75: разнотемный контрапункт. Триольный имитационно-остинатный пласт у струнных; тема восхождения из 4-го раздела у флейты пикколо; «боевые сигналы» в имитации у валторн, труб. С. 187-190, ц. 76-77: расширяемая интервально- репетиционная фигура из 4-го раздела у флейты пикколо в имитации с трубой. 3-я хоровая строфа парногетерофонической фактуры. Второй такт ц. 78 – имитация семантизированной «темы страдания» у струнных. Ц. 78: 4-я строфа хора
9-й раздел	Со С. 19 по с. 199, с ц. 81. Расширяемая интервально-репетиционная фигура из 4-го раздела у валторн. Разнотемный контрапункт. Начинается имитация на новую тему 9-го раздела (имитационные голоса: гобои, пикколо, кларнеты, флейты, колокольчики). С. 194: вариатная Т. из 2-го раздела у валторн; следовательно, линейное схождение тем. На эту же тематическую линию одновременная с фугато на первую тему имитация (валторны, трубы, у них же вариант переключки на манер бесконечного вариантного канона, в ц. 83 – у трубы). С. 195, ц. 82: линейное схождение тем у кларнетов и фаготов (Т. из 2-го раздела, интервально- репетиционная фигура из 4-го раздела, бахообразная фигура). Следовательно, сочинено нечто вроде двойного фугато с совместной экспозицией. Всё это происходит на фоне возобновившегося триольного движения струнных. Как разнотемный антитезис, противоположный двойному фугато, проводится расширяемая интервально-репетиционная фигура из 4-го раздела. С. 195, ц. 82 - у трубы и контрабасов в увеличении, в линейном схождении с темой 2-го раздела. С. 197, ц. 83: у тромбонов в контрапункте с темой 2-го раздела у трубы и контрабасов. Следовательно, здесь есть даже признаки тройного фугато. Кроме этого, мелькает ещё несколько выразительных мелодических фрагментов: С. 195-196, ц. 82: тема у гобоев, имитированная флейтами пикколо. С. 197-199, с последнего такта перед ц. 83: вся линия флейт пикколо
13-й раздел	С. 221. С ц. 94: 7-я, декламационная, последняя строфа хора. Возможно, числовая арка с семиголосным канонно 1-го раздела
<b>Опера «Нос», ор. 15.</b> Действие первое. Картина первая. № 2. Цирюльня Ивана Яковлевича	С. 14, ц. 22. Первые два такта (струнные) – вариантно видоизменённая тема вступления (сравнить с ц. 1). Следовательно, продолжается музыкальная форма. Ц. 23, т. 2: Шостакович-аккорд. Ц. 24, т. 2-4: политональный канон в увеличенную октаву (намёк на обращение септимы). С. 14-15, ц. 25: тягучая, монотонная гетерофония («сука жизни»), которая в ц. 26 мгновенно «смодулирует» в «галопчик». С. 16, два такта до ц. 27: в вокале Ивана Яковлевича – видоизменённая тема-вариант вступления. С. 16-17, ц. 28: разнотемная полифония в вокале. С. 18-20, ц. 32-33: ариозо Прасковьи Осиповны «Где это ты, зверь, отрезал нос» с инструментальными «поддакивающими», «подначивающими» и всяческим образом «комментирующими» подголосками «противного» диссонирующего звучания. С. 25, ц. 40: перемена функции женского вокала с речитативной – на метрономическую (высотно воплощённая метрика!): «Вон! Вон! Вон!..» С. 34, ц. 44: у валторны трубы и тромбона – цитата из старинного хора «Гром победы, раздавайся!»
Картина вторая. № 3. Набережная	С. 38, за четыре такта перед ц. 52 (с репликой будочника «Подыми. Вон, ты что-то уронил»): пятнадцатиголосное струнное фугато в сопровождении остинато восьмых у <i>cassa</i> (Э. Денисов об антракте к 3-й картине: «Стук сердца взволнованного человека»; и в этом эпизоде ощущения сходные, что и подтверждается техникой исполнения этого эпизода). Демонстративный тембровый контраст с предыдущим ярким ансамблем (в основном состоящим из деревянных духовых). Тема у верхнего контрабаса от <i>H</i> (контрабасы <i>divisi</i> ). Затакт к ц. 52: тема у среднего контрабаса от <i>As</i> . За четыре такта перед ц. 53: тема у нижнего контрабаса от <i>F</i> (проверить, есть ли транспорт на октаву ниже, и если да, то это – звуки контрактавы). Затакт к ц. 53: тема у первых

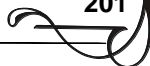
	<p>виолончелей от <i>D</i>. За пять тактов до ц. 54: тема у вторых виолончелей от <i>G</i>.</p> <p>С. 39, затакт к ц. 54: тема у третьих виолончелей от <i>A</i>. Ц. 54. т. 3: тема у первых альтов от <i>d</i>. Затакт к ц. 55: тема у вторых альтов от <i>g</i>.</p> <p>С. 40, за пять тактов перед ц. 56: тема у третьих альтов от <i>h</i>. Затакт к ц. 56: тема у вторых скрипок 1 от <i>d1</i>. Ц. 56, т. 3: тема у вторых скрипок-2 от <i>e</i>.</p> <p>С. 41, затакт к ц. 57: тема у вторых скрипок – 3 от <i>fis</i> 1.</p> <p>С. 43, за три такта до ц. 58: тема у первых скрипок – III от <i>a</i> 1. Ц. 58: тема у первых скрипок – II от <i>h</i> 1.</p> <p>С. 44, за пять тактов до ц. 59: тема у первых скрипок – I от <i>e</i> 2</p> <p>С. 45-46, ц. 59: завершающее, «скандирующее» проведение темы у флейты пикколо от <i>f</i> 3, дающее начало сжатому четырёхголосному бесконечному канону с участием флейты пикколо, бас-кларнета (тема от <i>a</i> 1), фагота (тема от <i>A</i>) и гобоя (тема от <i>2</i>). Со вступлением деревянных духовых, фактура преобразуется, расслаиваясь на тремоло струнных и имитации духовых</p>
<p>№ 4, антракт к третьей картине</p> <p>9-линейная ритмофуга с традиционными разделами фигурированной конструкции</p>	<p>По отношению к полифонической форме оперы вообще – это явный финал её первого внушительного размера; конечный контрапунктический «пассаж», иронически выстроенный «под фугу» без высотности; то есть эта конструкция заведомо лишена смысла. Возможно, в этом сказывается ироническое отношение молодого Шостаковича к фуге как к форме.</p> <p>С. 55, ц. 66: «экспозиционный» раздел. Т у <i>Cassa</i>. Ц. 67: Т в увеличении у <i>P-ti</i>. Ц. 68: Т у <i>T-ro</i>.</p> <p>С. 56 ц. 69: Т у <i>P-to colla bacch. di Triangolo</i>. За два такта до ц. 70: «первая интермедия».</p> <p>С. 57, за два такта до ц. 71: «второй, квазиконтрэкспозиционный или уже срединный» раздел «фуги». Т с изменениями мензуры в паузах у <i>T-ro</i>.</p> <p>С. 58-59, ц. 73: свободный «канон» на подобие темы у <i>Tr-lo, Cast., T-tam'a</i> (у последнего – подобие темы в увеличении, точнее, в разрезении, как с. – <i>f</i>.) Ц. 74: «интермедия-2».</p> <p>С. 60-61, ц. 75-76: «канон» на Т в увеличении у <i>T-tam'a</i> и <i>Cassa</i>.</p> <p>С. 61-62, ц. 77-78: Т у <i>Cassa</i> «застревает» в остинатном повторе. За восемь тактов до ц. 79 тема «уходит» из фактуры, появляясь в разрежённом виде у <i>Cassa</i> «как намёк».</p> <p>С. 63-65, ц. 80-83: Т в разрежённом виде у <i>Cassa</i>.</p> <p>С. 65, с. ц. 84: «реприза» «фуги». Т в измельчённом ритме у Т. – <i>tom'a</i>.</p> <p>С. 66, с. ц. 85: Т в измельчении у Т-го (звучкоизвлечение «по обручу»).</p> <p>Ц. 86: «трёхлинейная» стретта на Т у Т-по(в измельчении), у <i>Tr-lo</i> (в увеличении-разрежении, но с триольностью, переданной от измельчённого варианта) и <i>Cast</i>. (так же как и у <i>Tr-lo</i>).</p> <p>С. 67, ц. 87: «трёхлинейная» «стретта» у <i>Cassa, P-ti</i> (остиатный повтор первого элемента в увеличении) и <i>P-to</i>.</p> <p>С. 69, за четыре такта перед ц. 90: переход в дробь, которая и сохраняется до конца номера</p>
<p>Картина четвёртая.</p> <p>№ 7. Казанский собор</p>	<p>С. 118, ц. 148: реплика валторны. Сравнить со 2-м разделом второй симфонии.</p> <p>С. 120, 3-й, 4-й такты ц. 149: у валторны и кларнета – гетерофоническая дублировка с нулевым сдвигом <i>a la Stravinsky</i></p>
<p>Действие второе. Картина пятая.</p> <p>№ 9. В газетной экспедиции</p>	<p>С. 184-189, ц. 229-237: восьмиголосный вокальный с дублировкой струнных канон- антифон («гокет дворников» – Л. Аюпян) четыре на четыре в обращении. Полифония, вырастающая из ритмической пульсации, отрицающей высотность. Полифоническая «шалость», предвосхищающая, как свою противоположность, наиболее концентрированную и замысловатую полифоническую форму оперы</p>
<p>Действие третье. Картина седьмая.</p> <p>№ 12. Окраина Петербурга</p>	<p>С. 229, последний такт перед ц. 286: гетерофония плавцов с «навязчивым» схождением в долях метра – фигура насилия. С. 303-307, ц. 359 –до пятого такта ц. 366, то есть включая начальные такта восьмой картины, № 13: полифонизированный оркестровый пуантилизм. Заострённый бас. Сравнить с № 1 (с. 7), № 3(с. 35), № 4 (с. 55), № 6 (с. 79).</p>
<p>Картина восьмая. № 13. Квартира Ковалёва и квартира Подточиной</p>	<p>С. 333-335, ц. 402-406 (появление Доктора, аллюзия доктора из «Вощека», напоминает стиль Бриттена); на фоне полилога Ивана, Доктора и Ковалёва – фугато струнных с последовательным проведением темы у альты, контрбаса, вторых скрипок, виолончели, первых скрипок. С. 373: ансамблевая полифония. С. 380, за 3-4 такта перед ц. 449: многофункциональная полифония плавцов. Мелодическое сопряжение – наподобие октета дворников. Так техникой два номера уподоблены один другому, при избегании буквальных цитат</p>



№ 14. Интермедия	Со с. 403, с ц. 463. Это в некотором смысле ситуационный повтор № 12 («как будто бы лишняя»). Т. 2 цифры: вокальный атематический квазиканон
<b>Симфония № 3, ор. 20</b> , 5-й эпизод 1-го раздела	С. 41, за шесть тактов до ц. 33: полимензуральный сонорный канон духовых и струнных, вызывающий прямые ассоциации с 1-м разделом 2-й симфонии. Реминисценция приёма -или, возможно, контрапунктиская мифология
5-й раздел. 10-й, заключительный эпизод	С. 114-146, ц. ц. 98-114: полифония пластов, распев деревянных духовых и валторны сменяется воцарившимся до конца симфонии хором (ц. 99). В противовес имитационной технике хора из 2-й симфонии, здесь скорее – общий оркестрово-хоровой апофеоз
<b>Опера «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»)</b> , ор. 29/114 (ред. 1963 г.). Действие первое. Картина первая	Ц. 4: контрапункт духовых и вокала Катерины
Антракт между второй и третьей картинами	Т. 1-3 цифры: у фаготов и альтов тема-Бах, у скрипок, виолончелей и контрабасов подобие канонической секвенции в свободном имитировании, где можно найти сочетание инверсии к теме секвенции (спрямлённое обращение у низких струнных) и микрокребс-движения (у вторых скрипок). Такты 4-5 цифры 119: у деревянных духовых тема секвенции из ц. 118 в линейном схождении движения вверх-вниз; у валторн – скандирующий вариант темы-Бах(Бах вообще, как ТЕМА, невербальное слово;) у контрабасов –попытка инициирования в имитации и без продолжения, поскольку инициирование происходит в уже сложившейся фактуре. С. 143-147, ц. 120-122: упрощение оркестровой имитационной полифонии до перекличек-антифонов. Шостакович отыгрывает то, что тематический материал антракта недостойн полифонии как техники, и низводит фактуру до грубого имитирования-перекличек. В. т. 1-3 ц. 120: тутти деревянных духовых пиццикато становится подголоском для слопоподобного короткого бахообразного движения тромбонов и тубы. В последующих цифрах фактура меняется в сторону тутти. С. 148-149, ц. 123: повторное однократное проведение темы рефрена (весь антракт представляет собой полифонизированное рондо). Ц. 124: «остатки допевания рефрена сбегает» у флейт пикколо, флейт и кларнетов пикколо. Это становится мотивом для имитации у скрипок, затем у виолончели. Бас у контрабаса «спускается», «сбегает» вниз и сходит на нет. Возникает нечто вроде крошечной инвенции. С. 152-155, ц. 126-129: фугато струнных. Одновременно насыщение фактуры квазibaховскими мотивами (деревянные духовые) и баховскими мотивами (у альтов и виолончелей, затем в перекличку – у деревянных духовых). Инвенционная форма продолжается. фугато начинается. Наложение полифонических форм. Тема у альтов и виолончелей, затем (ц. 127) у скрипок, после небольшой интермедии у вторых скрипок и альтов (ц. 128), и далее – у виолончелей и контрабасов (ц. 129). С. 156-159, ц. 130-131: заключительное проведение рефрена с тембровым эффектом «двойного контрапункта октавы» за счёт того, что сама тема проводится у валторн, тромбонов и тубы с низкими струнными, трубы играют подголосок, поэтому весь рефрен утяжелённо полифонизирован. Тема рефрена, включая её антифон, проведена дважды
Картина третья	С. 196-197. За два такта перед ц. 180: оркестровая полифония. Восхождение к кульминации сцены. С. 214 –217, ц. 192: кода третьей картины, построенная на предыдущем антракте к третьей картине. Три такта подхода к теме антракта и сама тема в оркестрово-контрапунктированном виде сперва у медных духовых, а как контррезис – у деревянных духовых и струнных
Действие второе. Картина четвёртая	В шестом такте ц. 199: контрапунктирование вокала, мелодики скрипок и альтов и басового подыгрывания короткими восьмыми у низких струнных. С. 222-223, ц. 200, четвёртый такт: истошный подголосок кларнета. С. 225, четвёртый такт ц. 201: контрапунктирование вокала, мелодики скрипок и альтов и басового подыгрывания короткими восьмыми у

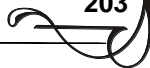
	<p>низких струнных. Здесь не цитируется музыка шестого такта ц. 199. Цитируется именно приём. С шестого такта цифры: канкан. С. 231, ц. 205: гротесковые фредовские взлёты деревянных духовых. Второй такт цифры: контрапунктирование мазурочных ходов тутти духовых, пассажиры скрипок и альтов и короткого восьмушечного баса низких струнных. Воспроизведение фактуры «кобелиного галопа» из ц. 199. Следовательно здесь контрапунктический приём становится лейт-приёмом сцены. Вряд ли это было сознательным желанием; скорее, это похоже на чувствование драматургического момента в полифонической фактуре. С. 298, ц. 252: контрапунктический скоростной антифон низких и высоких струнных в сопровождении реплик умирающего Свёкра («... может, и вправду смерть моя приходит?»)</p> <p>С. 307, ц. 258: тема Свёкра («Солнышко скоро выйдет...») – обращённый вариант темы Катерины из 3-й картины в контрапункте с мелодийкой у первых скрипок</p>
Антракт между четвёртой и пятой картинами	<p>Ц. 273: третья вариация. Бас в том же составе предыдущей вариации; монолог виолончели в свободном параканонически-гетерофоническом движении с монологом альты, продолженным с предыдущей вариации. С. 325-326, ц. 274: четвёртая вариация. Бас в том же составе предыдущей вариации, но с прибавлением арфы. Виолончель с альтом первые три такта в сексту, далее – в комплементарно-гетерофоническом движении; вторые скрипки вступают из затакта перед ц. 274, вступая в слегка имитационные отношения с виолончелями; в последних двух тактах цифры - мелодические струнные движутся параллельными квартсектаккордами, что сообщает музыке «народный» оттенок. За два такта перед ц. 275, то есть перед началом новой вариации, с восходящим пассажем вступают первые скрипки</p>
Картина пятая	<p>С ц. 282, ц. 284: контрапункт вокала Катерины на варианте темы арии из 3-й картины и длящегося монолога альты. С. 354, за пять тактов перед ц. 289: героика, гетерофония с намёком на имитационность. С. 364, за такт перед ц. 294: контрапункт высоких струнных, низких струнных, пикколо, далее – разнотемная тьянь с игрой флейты пикколо, кларнета, фагота, сопровождающая вокал Сергея.</p> <p>С. 366-367, за шесть тактов перед ц. 296 и далее: контрапункт линий фагота, флейтовой и вокала Сергея. С. 388-389, ц. 310, со второго такта: контрапункт монолога виолончели соло и вокала. Ц. 312: монолог виолончели соло, неаполитанская гармония в монологе, такты пятнадцатый и далее цифры: контрапункт скрипки соло и виолончели соло</p> <p>С. 394, ц. 317, с шестого такта: кукарекающее «соло» деревянных духовых в высоком регистре. Лейтритм бедного Мужа нарочито банален. Он виноват лишь в том, что будет убит, кстати говоря...</p> <p>Контрапункт допеваемого монолога скрипки соло с фаготом, свободно имитирующим кларнетом.</p> <p>С. 398-400, ц. 320: эпизод нахождения Мужем мужского пояса. Контрапункт диалога-вокала, скрипки соло (изредка дублируется альтом), фагота, ритмизованного сопровождения деревянных духовых</p>
Действие третье. Картина шестая	Ц. 354: контрапункт скрипок с линией вокала
Картина седьмая	<p>С. 50-51, ц. 372, хор полицейских, припев «Но за все свои старания...»: некая срамная полифонизация, имитирование соло Исправника «подгавкиванием» полицейских. То есть их хор выполняет функцию аккомпанемента. Открыто опереточное отношение к собственной технике. Такое отношение Шостакович проявлял, например, в недосочинённой и брошенной на полпути опере «Большая молния» (проверить это утверждение).</p> <p>С. 54-55, ц. 377: во втором припеве в аккомпанемент добавляется ещё и поддыгивание скрипки соло; условный «для галочки» контрапункт</p>
Антракт между седьмой и восьмой картинами	<p>В ц. 400 у группы деревянных духовых уже звучит тема будущего начального фугато из 8-й картины. Техника остинато верхнерегистровых мотивов на выдержанных низких нотах. Причём, похоже, что это остинато становится воображаемым контрапунктом к теме насилия. С. 98-99, ц. 404: сокращённая тема насилия у всех низких инструментов с подголоском трубы. С пятого такта цифры: тема насилия у высоких деревянных.</p> <p>С. 100-103, ц. 406 и 408: некая новая разухабистая тема у высоких струнных с нечувствительным имитированием у низких струнных. Ц.</p>





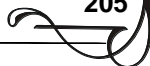
	<p>407: пританцовывающая малозвучная тема у низких струнных с контрапунктирующим пиццикато высоких струнных, в котором прослушивается вариант темы насилия. С. 103-104, ц. 409: вариант темы насилия у низкой меди под победное литаврическое звучание тутти. С. 104-107, ц. 410 и 411: сначала тема насилия у литавр, с пятого такта цифры: тема-гопак у низкой меди, проведённая дважды. Собственно, это тень двухтемного контрапункта в слабом намёке. С. 107-108, ц. 412: тема насилия в увеличении у тутти (проводится дважды), далее она же в натуральном виде у литавр, переходя просто в остинатные сигналы</p>
Картина восьмая	<p>С. 109-110: увертюрное традиционное вставного характера фугато струнных с попартитурным вступлением голосов. Незатейливо-демонстративно употреблённый полифонический приём. Шостакович даёт понять, что это не более чем приём; тогда как его полифонии в целом свойственно быть скорее магией, чем набором техники. С. 110-114, ц. 416-419: полифонизированный, капустно сделанный «под имитацию», а на самом деле – «кондово» – гетерофонический хор «Слава супругам...» (не пародия ли на хоровую фугу «Слава искусству» из финала 1-й симфонии Скрябина?) Для лучшей зазвучности звучания и без того нудных альтов их вступительная в хор тема дублирована валторнами, отчего хочется заснуть на месте, что потом и происходит: пьяные гости аккуратноенько укладываются мордами в салатники и пропускают самое интересное: приход полиции... Оркестр подыгрывает мирными «баховскими» фигурками. За два такта до ц. 419 и далее: хор антифонизируется. С. 116-117, ц. 421: бахизмы у высоких деревянных духовых, высоких струнных и труб в контрапункте с анабазисом виолончелей, альтов, тромбонов и валторн. Фактура на грани разнотемности и имитационности, полифонический эллипсис. Шестой такт цифры: вокал Катерины («Гости дорогие, кушайте, прошу вас!») контрапунктирован баховским мерным монологом виолончелей. За пять тактов перед ц. 425 и далее: Священник гнёт свою фольклорную линию «Ан есть! Ан есть краше солнца в небе!» Контрапунктом к его вокалу служит баховского типа тема виолончел(и). С. 130-136, ц. 429-434: дупллановое действие. Торопливый диалог Катерины и Сергея. Третий такт ц. 429: контрапункт высоких струнных (это как бы торопливые мысли персонажей) и словесного диалога вокалов. Ц. 430: в этот диалог добавляется пьяная реплика-запев Священника со скабрёзными намёками «Шушуются... Рано... Ещё не ночь! Хе, хе, хе!», что абсолютно роднит его со Свёвром. Контрапунктом становится остинато низких струнных. Ц. 431: контрапункт хора засыпающих гостей, метризации литавр и монолога бас-кларнета на низком бурдоне тубы. Ц. 433: в партию бас-кларнета переходит мотив остинато низких струнных из ц. 430, что является признаком линейарной формы. ц. 441: гетерофония деревянных духовых и струнных с хором полицейских «Держи...», вокалом Сергея «Пусти!», вокалом Исправника «Врёшь! Не уйдёшь!» и воплями Катерины «Не смей!» Психологическое разнотемье. Ц. 443: кодовый хор картины на перегармонизованной теме антракта между шестой и седьмой картинами, приобретающей из-за минора (проверить лад) черты первоначальной этой темы. Появившейся в третьей картине. Реплики Катерины «Ах, Сергей! Прости меня!» накладываются на хор полицейских «Скоро, скоро, скоро, скоро, чтобы не было укора...». Таким образом, возникает своеобразный контрапункт-коллаж из материала третьей картины и двух разных антрактов из третьего действия</p>
Действие четвёртое. Картина девятая	<p>Ц. 452**, со второго такта и далее:контрапунктирование этой метроритмизации альта вокалу Катерины («Степаныч, пропусти меня...») Ц. 453, ответ часового (Степаньча) «Ой, бабы, ой, бабы, блудливый народ»: контрапункт монолога альта, фаготовых октав (лейттебр) и вокала часового. Сочувственный аффект контрапункта С. 175-179, ц. 460-463: ариозо Катерины «Нелегко после почёта да поклонов...», выстроенное если не как полифоническая форма, то уж во всяком случае, как монолог с полимелодическим сопровождением. Катерина задумывается – звуковая ткань становится многослойной. Ц. 460: монолог малеровского типа у английского рожка в контрапункте с вокалом Катерины. Ц. 461: монолог гобоя в контрапункте с вокалом Кате-</p>

	<p>рины с небольшим включением басов низких струнных.</p> <p>С. 185. Ц. 467. С пятого такта цифры: контрапункт вокала Сонетки («Чего ж ты хороводился с ней?»), подтанцовочной мелодии скрипки и гетерофонии струнных. Когда Сонетка поёт соло, фаготов пока не обнаружено. Шостакович как джентльмен не подзвучивает её фаготом – она всё-таки женственна...</p> <p>С. 186-187, за такт перед ц. 468 (торговля Сонетки с Сергеем относительно цены за её любовь): её бесстыжая реплика «Ну вот, то ложись, то стой». Второй такт ц. 468: развратный мотивчик у кларнетика пикколочки.</p> <p>С. 188-189. с четвертого такта ц. 468 и далее: набавление цены за любовь с героизацией интонаций – «Докажи, что любишь». Психологический контрапункт: героизация вокала – и развратный монолог кларнета пикколо.</p> <p>С. 191, третий такт ц. 469: психологический контрапункт кульминационной героики Сонеткиных интонаций и смысла её слов – «Чулки порвались, холодно мне».</p> <p>С. 193, шестой такт ц. 470 и далее: ответная героика интонаций Сергея – «Ладно, добуду».</p> <p>С. 194-195. ц. 471: переход к эпизоду, когда Сергей выманивает у Катерины чулки для Сонетки. Психологический контрапункт теперь уже Сергея в восприятии Катерины и его же реального. Полифонизированная ткань: соло альты, короткие басы низких струнных, постанывание валторн, подголосок фагота, терции арфы...В ц. 472 этот пёстрый состав (с добавлением контрафагота) сопровождает диалог Катерины и Сергея.</p> <p>С. 196-204, за пять тактов перед ц. 473 и далее: трепетные быстрые шестнадцатые передаются от альты к виолончели, скрипкам. Психологический контрапункт состояния Катерины и той реальности, в которой она в действительности находится. Третий такт ц. 477 и далее, вокал Катерины «Серёжа, не могу я без тебя минуты быть. Что делать?»: инструментальное контрапунктирование вокала, фагота, арфы и альты сменяется гетерофонией полифонизированного характера у струнных.</p> <p>С. 206-207, за четыре такта перед ц. 479: вокал Сергея «Вот если бы где-нибудь шерстяные чулки достать...». Ц. 479: на аккомпанементе фагота – антифон-галопчик гобоя, далее – кларнета, кларнета пикколо, флейты (распевчик). Распевчик флейты становится модуляционным в смысле настроения монологом. Он предвещает лицемерную реплику Сергея «Ах, Катя! Спасибо, радость ты моя!»</p> <p>С. 208-209, со второго такта ц. 480: монолог виолончели на тремоло кларнетов и коротких терциях тромбонов. Это инструментальная интерлюдия без вокала. Оперная патетика и монолог прозрения одновременно. В ц. 481: ответный монолог предательства фагота на уходе Сергея с добытыми чулками и обескураженной Катериной. Андрогинность позиции автора (сочувствует женщине, проклинает мужчин). За такт перед ц. 482 и далее, реплика Сергея Сонетке «Теперь ты моя!»: мгновенная туттино кульминирующая метаморфоза в опереточность.</p> <p>С. 212-224, ц. 483-490: сценка издевательства каторжниц над Катериной «У купчихи жар и пыл ещё клокочет. А любовник уж остыл, он и знать её не хочет» Впечатление полифонизации появляется от особой разреженности ткани сопровождения на «старорящей» вокальной речи каторжниц. Частый ролевой контраст гетерофонического, но одновременно антифонообразного, родственногоимитационности характера переключек струнных и в этом сопровождении. Ц. 487: издевательства солирующей каторжницы достигают предела (она комментирует внутреннее состояние Катерины всем напоказ: «Тоска, тоска, тоска ужасная!») Катерина пытается вырваться из круга каторжниц, по видимому, окруживших её: «Ах! Пустите!»</p>
<p><b>Симфония № 4, оп. 43, 1-я часть</b></p>	<p>С. 154-155, за такт перед ц. 4: интенсивное имитационное вступление ритмического остинато от валторн, начавших ещё тактом раньше к флейтам, гобую и ксилофону, далее у флейт пикколо, затем у скрипок и альтов, у которых тема-ритм появляется в линейном сходящемся со второй главной темой.</p> <p>С третьего такта ц. 5: «настоящая» каденция раздела, с одновременным начинанием новой мысли, со смутным ощущением имитационности («неначавшаяся fuga» низких струнных) и предвосхищением темы будущего фугато у альты, то есть надстройка второго этажа в эллипти-</p>



	<p>ческой полифонии. Однако здесь характер полифонического эллипсиса начинает меняться: полифоническая фактура словно бы начинает выполнять обещания, правда, несколько иным способом, чем предполагал слух. За два такта перед ц. 6: третий этаж полифонически-эллиптической надстройки – пританцовывающая тема у скрипки. Ц. 6: связка игривых фразок у гобоев (в разнотемности с английским рожком) на остинатном ритме (с подголоском у фагота) и первых скрипок. Со второго такта ц. 7 после небольшой связочной «заминки» - начало фугато-канона. Тема фугато-канона у скрипок, проводится на подголоске виолончелей, который перехвачен от скрипок, сразу, отдавши подголосок виолончелям, затянувших тему. Вид линейного схождения. С. 158-159, третий такт ц. 8: остинатный повтор темы фугато-канона у скрипок, некое замкнутое колесо в контрапункте с виолончелями. Здесь же у виолончелей вариантно-имитационная переключка в свободном обращении с темой фугато-канона у скрипок. За два такта перед ц. 9: Тема фугато-канона у альтов. Ц. 9: тема-прерванный монолог у виолончелей. Четвёртый такт цифры 9: Тема фугато-канона у контрабасов. Далее следует что-то вроде интермедии струнных с имитационными вкраплениями. Ц. 10: «просыпается» тематизированный ритм. Второй такт ц. 10: Тема фугато-канона у виолончели. Шестой такт ц. 10: Тема фугато-канона у флейт и гобоев. Ц. 11: тема-прерванный монолог у бас-кларнета и контрафагота начинается с инициального хода темы фугато-канона (линейное схождение). С. 160-161, за три такта перед ц. 12: Тема фугато-канона у виолончелей и контрабасов. Повторность этой темы у одних и тех же инструментов доказывает её канонность. Четвёртый такт цифры 12: фактура истончается. Интермедия в одноголосии у вторых скрипок на сегмент темы фугато-канона в контрапункте с шаговым басом низких струнных. За пять тактов перед ц. 13 «встрепенувшись», просыпается всего лишь в двух звуках у вторых скрипок, альтов и виолончелей тематизированный ритм. Вздрагивание, ставшее здесь одним из самых важных приёмов-аффектов, граничащих по значению с темой в её значимости. Ц. 13: полифункциональная полифония (Симакова), полифонический эллипсис, обещание имитационности и получение взамен неё полифункциональности. У альтов имитируется фрагмент, распетый до этого скрипками (на канонно-фугатную тему), у низких струнных отыгрываются танцевально-попечные басы, у кларнета пикколо – бахопопечный мотив, вариантно имитирующий басы как бы в обращении. Явственно ощущается поливременность, течение голосов с разной скоростью... С. 162 – 163, ц. 14: трёхголосная инвенция (поиграть, проверить) со свистяще-кричащим верхним пластом скрипок-альтов-высоких духовых (при необходимости конкретно выписать, каких), грубого попечного приплясывания альтов (потом и низких струнных в дублировке с низким деревом)со вторыми кларнетами – и резкими выкриками тромбон-туб с литаврами, потом валторн... Ц. 37: контрапункт арфы, монолога гобоя и глумливых пританцовываний флейты пикколо. Полифункциональная полифония с воображаемыми аккомпанементом к каждому пласти. С. 190-191, ц. 44: какая-то мучительная кристаллизация главной темы. Контрапункт шагов с паузами у низких струнных, дерева и валторн с остинатно-застравшим группетто флейт, кларнетов пикколо, скрипок. Ц. 45: трёхдольный марш-монолог труб на сигнализирующих секундах валторн и тремоло струнных. С. 192-193, ц. 46: кульминационное тутти с тремоло струнных и деревянных (большинства) и ревущей поступью марша меди. Полифония пластов. С. 196-198, ц. 48-49: возможно, с этой цифры начинается разработка. Вторая побочная тема у тубы, контрафагот(ов) и контрабасов с короткими двузвучными шестнадцатыми имитациями-антифонами струнных с медью и деревянных (в свою очередь, тоже в некотором антифоне). С. 198-199, за три такта перед ц. 50 и далее: на продолжающихся вскрикиваниях оркестровых групп – контрапункт – почти канон (полифонический эллипсис) тубы в удвоении с контрафаготом и контрабасами с тромбонами (продолжающееся с прошлых цифр почти «поослиному») упрямое квазиостинато, полифонический эллипсис). Получается трёхлинейность (но, по-видимому, не пластовость). С. 202-203, ц. 53: полифонически-кинематографическое наложение на попечный наигрыш гобоя, продолжающий попечку, наглого гопака фаготов и контрафагота. Пятый такт ц. 53 и далее: вскриком у флейты пикколо, а</p>
--	---

	<p>затем у гобоя – тема будущей прелюдии <i>fis-moll</i> op. 87.</p> <p>С. 204-205, ц. 57: контрапункт полочки флейт, гобоев, первых кларнетов с темой-монологом, пробегающей у вторых кларнетов и бас-кларнет(а) и неожиданно напомнившей главную тему (схождение двух разножанровых тем в одной, признак и симфонического мышления и линейной формы). Эпизод выразителен для нас тем, что контрапунктом придаётся как бы второе измерение для текущей темы. Воображаемый голос – «свято место пусто не бывает!» – реализуется. В этой реализованности, возможно, проглядывает ещё один признак изменений полифонической формы Шостаковича периода 4-й симфонии. Ц. 58: народный наигрыш тутти, рифмуемый с предыдущей полочкой. Рифма как элемент античности в индивидуальной поэтике Шостаковича.</p> <p>С. 209-210, ц. 61: кульминация второго раздела разработки. Контрапункт главной темы у духовых с маршевой темой труб и тромбонов под мерный ритм струнных и низкой меди. Ц. 62: впечатывающие туттийные аккорды. С. 211-212, ц. 63-71: третий раздел разработки. Сонорное (Шнитке) фугато-вихрь, семантически перечёркивающее дикость и укас предыдущего. Тема-вариант главной темы, как бы уничтожающей себя и рождающей почву для иного. Ц. 63: Тема фугато у первых скрипок, Ц. 64: Тема фугато у альта, Тема фугато у вторых скрипок, Ц. 65: Тема фугато у вторых скрипок с выключением альта Ц. 66: включается ритмизация у <i>p-tti</i>, на один такт появляется виолончель, передающая альту эстафету повторного проведения у него Темы фугато, Ц. 69: Тема фугато у виолончелей, Ц. 71: вступает крупными длительностями контрапунктирующая тема у низких струнных.</p> <p>С. 213, ц. 72: восхождение тёмной темы низких (обыгрывание значения, этос), что достигается включением деревянных духовых в ткань, дублировку низкой темы фаготами и контрафаготом. С третьего такта ц. 72: включение темы у валторн и труб, далее полифония тем и контрапункта валторн-труб, реляций у высоких струнных и дублирующих антифоном деревянных и допевания низкой темы.</p> <p>С. 213-217, ц. 72-73: нарастание мощности оркестра, кульминирование. Ц. 74-75: контрапункт двухголосия труб и зловещей темы тромбонов и тубы. Полифония тем и контрапункта как явление, пожалуй, тоже в чистом виде ранее замечена не была. Вроде бы в 4-й симфонии она впервые явственно проступает в языке мастера.</p> <p>С. 218-221, со второго такта ц. 75-ц. 77 вкл.: 4-й раздел (!. – мистическое четыре) разработки. На скаковом четвте ударных (мистической бой, сравнить со вторым разделом разработки 1-й части 5-й симфонии) – канон на спрямлённую свободно мензурированную увеличенную главную тему у валторн. Ц. 76: риспоста у труб. Пятый такт цифры: риспоста у тромбонов. За три такта перед ц. 77: риспоста у третьих тромбонов и туб (проверять везде количественный указатель тромбонов). Ц. 77: вихревое вступление подобия риспосты у скрипок, альтов и высокого и среднего дерева.</p> <p>С. 220-221 с третьего такта ц. 77: риспоста у низких струнных, тромбонов и туб.</p> <p>С. 222-225, с восьмого такта ц. 78-79: кульминация тутти на три форте. Вариант – намёк на самое вступительное начало симфонии. С. 93: контрапункт частей формы. Пульсация струнных, как в экспозиции главной партии. Триольность, как в последующих разделах. В мелодике же вторая побочная тема у труб и тромбонов. Ц. 95: контрапункт второй побочной темы и темы (какой? -выяснить) высоких и средних деревянных духовых. С. 96: контрапункт тем английского рожка и бас-кларнета. Возможно, тема английского рожка – какой-то дальний вариант одновременно главной и побочной тем (линейное схождение как невербальное слово). Контрапункт темы бас-кларнета придаёт этому невербальному слову ещё одно контрапунктическое измерение. Выход за пределы техники буквального контрапункта, шире – за пределы звуковой реальности. С. 238-239, третий такт ц. 99: на иссякающем контрапункте виолончели и альта – малеровская кукушечка первой скрипки</p>
2-я часть	<p>Ц. 111: контрапункт продолжающегося монолога альта, цитаты темы-монолога из экспозиции 1-й части и некоей темы с предполагаемым, но не осуществлённым здесь противосложением. Полифонический эллипсис, обман ожидания. С пятого такта цифры скрипки с альтами начинают «твердить» метроритмику. В шестом такте цифры особенно</p>

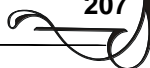


	<p>заметна тематизация фигур низких струнных. В целом музыка 2-й части производит своеобразное впечатление танца. За четыре такта перед ц. 112 и далее: первая тема менуэта у вторых скрипок на той же высоте, что была у альты. В это время скрипки выпевают мотив «собственно менуэта», дают понять, каков жанр; у низких струнных продолжается довольно выразительное движение шестнадцатыми. Это почти Малер, но с гораздо большей жёсткостью имитационной метроритмики Контрапункт жанра менуэта и имитационной формы. В ц. 112 с четвёртого такта выпевание менуэта переходит и к низким струнным, что они делают с нулевым сдвигом и интервалом в тритон (!) Только у Шостаковича этот кошмар может интересно прозвучать... В четвёртом такте ц. 112 на четыре такта возникает подобие канона на выпевание менуэта между низкими струнными и первыми скрипками (играют пока только струнные).</p> <p>В ц. 114 второй сегмент темы (и далее) проводится «в имитации» с первым у кларнета пикколо. Отчасти этот приём безусловно «отступает» от «традиционной» работы с темой в фугато и относится к приёму симфоническому. С. 254-255, ц. 125-126: контрапункт средней темы валторн опятя с арфового аккорда, гротескового танчика у флейты пикколо, последних звуков темы первых скрипок и ритмовки струнных. За три такта перед ц. 126 гротесковый монолог флейты пикколо пускает побег – подголосок-монолог флейты соло. Ц. 127: как отыгрывание состояния нагромождения абсурда и нелепиц перед сознанием – канон на среднюю тему с гетерофоническим раздвоением голосов при аккомпанементе октавными трелями кларнетов и (два такта) длинных басов низких струнных. Пропоста – у нижних (по партитурной строке) флейт, которые с пятого такта цифры передают эстафету флейтам пикколо. С третьего такта цифры – риспоста фаготов.</p> <p>С. 258-259, ц. 130: реприза части, внушительная стретная fuga-канон. Тема у вторых скрипок. Виолончели, поотбивав ритм с третьего такта перед ц. 130 и до девятого такта ц. 130 включительно, замолкают. Ц. 131: ответ в доминанте у первых скрипок. В тональном ответе есть нечто обречённо-заданное: буду писать, как положено, вроде ежедневных упражнений тромбонистов. За два такта перед ц. 132: у первых скрипок уже третий сегмент мелодии темы - «конец», а в ц. 132: тема в тонической тональности у виолончелей. Поливременность своего рода в линейно-имитационном образе. Миф о Сизифе. Образ античной мифологии. Невозможность вырваться из круга. Ц. 133: тема у альтов. Ц. 134: развивающая часть, судя по тону начала темы опять у первых скрипок: ре бемоль третьей октавы. Пятый такт ц. 134: вторые скрипки обречённо бросают свой голос, а в седьмом такте цифры вступают с имитационно-подголосочным материалом, который в свободной имитационной секвенции передаётся первым скрипкам, потом – альтам.</p> <p>С. 260-261, ц. 135: тема у виолончелей. Ц. 136: тема у вторых скрипок. Ц. 137: тема у виолончелей. Ц. 138: остиная остановка-связка. Низкие струнные твердят первый сегмент темы (у контрабасов тема в полном виде так и не появилась, видимо, в силу недостаточной характеристики тембра); альты повторяют третий сегмент формы; скрипки – свою формулу. Здесь почти словесно декларируется линейность формы, это напоминает отчаянные демонстративные выкрики. Технологическая рефлексия.</p> <p>С. 261-264, ц. 139: струнные, оборвавшись на фортиссимо, внезапно выключаются. Начинается реприза фуги. Вступает совершенно жуткая ансамблевая стретта деревянных духовых, апофеоз полифонического морока: флейта пикколо, флейта, кларнет, бас-кларнет. Третий такт ц. 140: нижние кларнеты заводят субканон на второй сегмент верхних. Субканон как производное от интермедии. Такого раньше у Шостаковича вроде бы не было. Признак гиперногогопосия. С четвёртого такта цифры в интермедийных, субканонических отношениях частично находятся кларнеты, флейты и флейты пикколо. За счёт этого ощущение от этого фрагмента – странно. Ни на что не похоже... Ц. 141-142: каденция-связка с постепенной остинатной деполифонизацией фактуры. С. 270-271, ц. 147: небольшой печальный квази –из одной метрической точки – канон <i>ad minimam</i> (проверить точность приёма). Пропоста у флейт, флейт пикколо, гобоев, кларнетов пикколо, кларнетов – крик. Риспоста у контрафагота, тубы и контрабасов</p>
--	---

3-я часть	<p>С. 275, ц. 152: абсолютно малеровская, почти цитатная – из 3-й части 1-й симфонии Малера – музыка марша в до миноре на мерном аккомпанементе контрабасов и литавр.. За два такта перед ц. 153: контрапункт темы фагота и бас-кларнета, который начинается фразой-подголоском, а затем меняет функцию на аккомпанемент (Шнитке). По-видимому, у Малера Шостакович перенимает настроение и манеру делать подголоски к мелодии тематически значимыми.</p> <p>Второй такт ц. 156: образ «пташки-макабр». Контрапункт первой темы у низких струнных и вариации-монолога флейты. Контрапункт темы и вариации. Ц. 157: третья тема финала. Третий такт цифры: баховская тема у фаготов в контрапункте с кларнетовой фразой. С ц. 158: контрапункт некоей темы-варианта (неизвестно какой темы – сравнить при необходимости) у низких струнных и комментирующей шестнадцатыми фактурой струнных. С. 278-279, ц. 159: кульминационный марш труб и валторн в контрапункте с аккомпанементом низкой меди и литавр; этот аккомпанемент как бы задержался с начал финала и в определённом смысле составляет пласт с ведущей мелодией, а не просто подыгрывает ей. С четвёртого такта: гетерофонический поток мерных (шестнадцатыми) фанфар у высоких и средних деревянных духовых, а также у скрипок и альтов. Контрапункт фанфар с фразой труб. Ц. 163: реприза второй темы у английского рожка в сопровождении бас-кларнета, фаготов и контрафаготов. С пятого такта цифры: канон на вторую тему кларнета, вступившего риспостой английскому рожку. Ц. 165: реприза первой темы с соло виолончелей и тимпанообразным аккомпанементом контрабасов и литавр. Аллюзия 3-й части 1-й симфонии Малера («Братец Мартин...») С. 284-285: контрапункт-сигнал бедствия в манере Мусоргского у гобоев в виде «штиммтаушканона». Ц. 166: поливременной острок. Врезка в мерный «причитающий» ход репризы судорожной заполненной темы из следующего огромного раздела, который начинается с... С. 286-287, с ц. 167: жуткое скерцо с какой-то усечённой, как фамилия незаконнорождённого отпрыска, темой-точкой. С. 288-289, с третьего такта ц. 169 проведение инициального двузвучия темы-скерцо проводится в судорожном двухголосии-имитации внахлёт (здесь сначала – фаготы со струнными...). С. 292, с пятого такта ц. 172 и далее: верхнеголосное кричащее остинато флейт и флейт пикколо на фоне непрекращения скерцозности. Со с. 301: контрапункт сменившейся метрической пульсации (теперь тремя четвертями) у скрипок и альтов с темой своего рода жуткого на два форте вальса у гобоев, кларнетов пикколо и кларнетов и вариантом более редкого бичующего остинато у флейт и флейт пикколо. Со с. 302-303, с ц. 181: контрапункт бега на месте низких струнных, мелодии скрипок и долбящих сигналов валторн, переходящих потом в долбящую мелодию (смена функций голосов, Шнитке). В ц. 183 из долбления рождается ликующая долбящая тема всё на том же аккомпанементе бега на месте. С. 340-341, с ц. 227 и далее: начало предыкта к коде финала. Контрапункт, поливременная структура. Монолог гобоя, его тайная мысль. Застревание гобоя на длинных нотах. В сопровождении – долгие созвучия кларнетов, бас-кларнетов, валторн(ы). Струнные отбивают на два пиано короткими аккордами ритм. С ц. 230: фактура струнных с элементами подголосочности, даже есть что-то инвенционное. С. 372-373, ц. 257: контрапункт второй темы марша у трубы и темы челюсты. Ц. 258: контрапункт второй темы марша у трубы (выше на полтона) и темы челюсты(с той же высоты). Ц. 259: одна лишь тема челюсты, проведённая дважды на фоне арфы и струнных. То есть последнее, что есть в этой симфонии – тихое остинато челюсты... С. 370-371, ц. 254: рассредоточение истаивающей второй темы марша по первым и вторым скрипкам. Диагональная фактура, киноэффект. Ц. 255, четвёртый такт: челюста в мелодии восхождения с земли на фоне тянущихся аккордов струнных и прекращающегося ритма литавр</p>
-----------	---

\* О более раннем, 5-м разделе – см. в описании полипроекционных полифонических фрагментов музыки раннего Шостаковича.

\*\*Ц. 451: постлюдия струнных с ведущей темой засурдиненных скрипок и комплементарно-гетерофонической «стонущей» фактурой остальных струнных. Примечательно в этом хоре то, что он напрямую воплощает полифонический мир, не будучи написан в строго полифонической технике. Здесь два существенных признака: разнообразие и тонкость сопровождения, смена состава инструментов в зависимости от временного момента хора (при всей социологичности сюжета хора он сделан слишком тонко для «агитки»; такая тонкость в общем-то от него социумом «не требова-



лась», и социальным заказом хор диктовался лишь до определённого предела). И ещё одна деталь. В припеве-монологе Старого каторжника метроритм сочетается с мелодичкой контрапунктически. Он воспринимается чуть-чуть отдельно от мелодии (шостаковичское чуть-чуть!), формульно, говорящее без слов, прячась за словесным текстом. Невербальное слово бессловесной истины, скрывающейся за фасадом слов. Метроритм говорит больше слов. Этот эпизод очень примечателен и соотношением различных средств выразительности высокого порядка. Информацию, заложенную в этом соотношении, можно расшифровать таким образом, что гармонический язык эпизода, довольно-таки простой для Шостаковича и для двадцатых годов XX века в целом,ступает в непростые, контрапунктические соотношения с выделяемой метроритмикой вокала. Это последнее делает эпизод совсем нетривиальным, проникающим, сильным по сложному душевному раскрытию во внешней простоте.

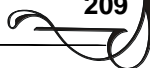
Таблица 2

**ИНТЕРТЕКСТ ВЫБОРОЧНЫЙ ФУТУРОЦИТАТЫ. ЗАИМСТВОВАНИЯ, САМОЗАИМСТВОВАНИЯ, ПОДРАЖАНИЯ И СЛЕДОВАНИЯ ОБРАЗЦАМ СТИЛЯ, ЖАНРА, ФОРМЫ**

<b>Трио для скрипки, виолончели и фортепиано № 1, ор. 8</b>	С т. 3-4 - Ш. -цитата из 1-й симфонии. С. 22-23, с т. 9-10 ц. 13-у струнных фигурации из будущей 4-й симфонии и фа дизь минорного миницикла будущего ор. 87. Футуроцитата. С. 24-25, ц. 15-реприза оперетты из ц. 7. Наверное, здесь какой-то конкретный подтекст коллизии влюблённых. С т. 11-откровенная цитата из «Царской невесты» с открытыми римско-корсаковизмами
<b>Две пьесы для струнного октета ор. 11. 2. Скерцо</b>	С. 54-55, с ц. 10 - контрапункт Т1 и Т3 – цитатный марш, как будто, откуда-либо. Ц. 11 – Т2. Ц. 12-Т4, зеркальный вариант Т1, как будто цитата из Вебера. Симфонический «кафешантан»
<b>Соната для фортепиано № 1, ор. 12</b>	Т. 109-цитата из 3-й части 1-й симфонии. Т. 188-Dies Irae в сопрано, диссонанс
<b>Симфония № 1, ор. 10, 1-я часть</b>	С. 3, главная партия. Черты инвенции: свободная имитация у труб и фаготов с неточным каноническим секвенцированием. Прерывается аккордами у струнных, гобоя и фагота. «Тиль Уленшпигель», см. симфоническую поэму Рихарда Штрауса. С. 8-9, ц. 9 – инициативная фигура перед ц. 9 у скрипок имитируется затем на фоне Т. 3 у фаготов и низких струнных. Гармония «скрябинизируется». В «скрябинских секвенциях» - имитации мотива по регистрам. С. 15, ц. 17, разработка: вторжение «Скрябинского» соло скрипки. С. 19, ц. 22: контрапункт Т2 у скрипок и мелизмы. Скрябинская разнотемность. С. 21, ц. 24: разнотемный контрапункт. Интонационные прокофьевские «размашистости»
3-я часть	С. 60, ц. 1: перевёрнутая Т 2. «Малеризмы» у скрипки соло (ср. с репризой 1-й части 4-й симфонии). С. 67, ц. 7: Т 3; «Малер». С. 68, ц. 9: мистический средний раздел. Т 4 со включением и остинатной ритмоконструкцией. С. 68, ц. 10: Цитата Т 2 из 1-й части. С. 69, т. 1: цитата Т 3 из 1-й части; т. 2 – Т 3. С. 76, ц. 20: Т 4 в ракоходном зеркале; цитата из Т 1 из 1-й части
4-я часть	С. 82, ц. 6: оркестровые реминисценции тем из ли 1-й, 2-й части (схождение тем). С. 94, за 1 такт до ц. 21: цитата темы судьбы из Вагнера. С. 94, ц. 21: тема судьбы в увеличении. Невербальное слово ПРИБЛИЖЕНИЯ. С. 108, ц. 35: тема литавр соло. Она пройдёт и у тупты в коде финала. Это тема в обращении из третьей части. Ш. – монолог. Перед ц. 36 – тема Кольца. Ц. 36 – тема в обращении из третьей часть у флейт и гобоев. С. 110, ц. 40: цитата темы из третьей части труб
<b>Симфония № 2, ор. 14, 2-й раздел</b>	Маншир Якубов в одном из интервью (Интернет) говорил об эскизах этой симфонии, датированных ещё 1925 годом, то есть, даже до 1-й симфонии
3-й раздел	С. 137, ц. 13 и далее. Тема у низких струнных с контрапунктом: жанра, лада и ещё чего-то неуловимого. Контрапункт этой темы с пластом в валторнах. С. 140, ц. 17: неожиданный контрапункт-цитата из первых двух тем...первой симфонии (гобой, кларнет, виолончели)
4-й раздел	Начиная со с. 147, ц. 25. В третьем такте цифры – квази – «Dies irae» у солирующей тубы
7-й раздел	С. 177-182, с ц. 56-до первых двух тактов ц. 69: мозаичная интермедия из неких шостаковичских звуковых idée fixe, а также из повторов-реминисценций вариантного типа тем предыдущих разделов. С. 177-179, с ц. 56 до ц. 60: своего рода тематико-контрапунктический парафраз на тематические фрагменты 4-го раздела. Этот фрагмент живо напоминает более позднее сочинение Шостаковича – 4-ю сим-

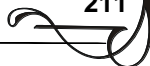
	<p>фонию, её первую часть. У виолончелей и контрабасов – остinato на двузвучной возвратной пунктирной фигуре. У валторн – повтор-пульсация на звуке соль (высотно воплощённая метрика). У труб – тема-восхождение с возвратами («судорожное» восхождение) из 4-го раздела. У альтов – балетного типа кантилена с внутренней «раздвоенностью» жанровых целей: пение – но в танце, длящийся плавный жест – но с «подскоком».</p> <p>С. 179-180, ц. 60-до третьего такта ц. 63: тема-восхождение из 4-го раздела у гобоев с фаготами в дублировку на фоне высотно воплощённой метрики у валторн, а потом и у альтов с виолончелями: эта метрика уходит в середину фактуры, скрываясь там и сообщая фрагменту тайную энергию движения. Во втором такте ц. 61 – на фоне той же темы восхождения монолог у кларнета, переходящий в цитирование расширяемой интервально репетиционной фигуры из 4-го раздела (ц. 63, третий такт и далее).</p> <p>С. 181-182, ц. 64-69: тающее завершение 7-го раздела. На фоне тремолирующих струнных – тема восхождения из 4-го раздела у флейты (ц. 66), у первых скрипок (ц. 67)</p>
8-й раздел, начало хора	<p>С. 182, начиная со второго такта ц. 69. Хоровая полифония стиля РАПМ, наложенная на оркестровый пласт. Тематически-вариантная реприза первого раздела симфонии. Басы подхватывают последний звук низкой меди – фа дизез – и начинают хор. И партии певцов, и фразы инструментов (кларнет, фагот) строятся всё на той же теме восхождения из 4-го раздела в вариантном изложении. Собственно, и начало симфонии построено на полифоническом движении восходящих ходов; так что здесь смело можно говорить о репризе.</p> <p>С. 183, последний такт перед ц. 73 и далее: вторая строфа хора. Фактура хора имитационна: имитации построены на теме восхождения из 4-го раздела; в басу она проводится в увеличении. У виолончелей и контрабасов – триольное остinato восьмыми, также напоминающее начальный раздел симфонии. У трубы – тема, цитируемая Шостаковичем несколькими годами позже в первом разделе 3-й симфонии</p>
9-й раздел	<p>Со с. 193-199, с ц. 81 – расширяемая интервально- репетиционная фигура из 4-го раздела у валторн. Разнотемный контрапункт. Начинается имитация на новую тему 9-го раздела (имитационные голоса)</p>
11-й раздел	<p>Со с. 205, с ц. 87. У колоколов ликующая расширяемая интервально-репетиционная фигура из 4-го раздела. С. 207, ц. 88: триумфальное каноническое восхождение оркестровых голосовых линий</p>
12-й раздел	<p>Со с. 210, из-за такта к ц. 90. 6-я строфа у хора – гомофонное проведение расширяемой интервально-репетиционной фигуры из 4-го раздела. У струнной группы – имитация на новую тему 9-го раздела</p>
<b>Опера «Нос», оп. 15</b> Действие первое. Картина вторая. № 3. Набережная	<p>С. 47-54, ц. 61-65: финал второй картины, речитативный фарсово-гротесковый диалог Ивана Яковлевича и Квартального и Квартального (аллюзии персонажей Воцкека, Капитана из оперы Берга)</p>
Картина четвёртая. № 7. Казанский собор	<p>С. 126, ц. 156: сравнить звучание группы духовых и ударных с кодой финала 4-й симфонии. С. 129, второй такт ц. 157: сравнить звучание мелодии ксилофона с темой первой части 4-й симфонии</p>
Действие второе. Картина пятая № 9. В газетной экспедиции	<p>С. 146, ц. 180, т. 2: так же как и предыдущий упомянутый эпизод, эта небольшая инвенция музыкально превосходит № 10 оперы. Можно провести сравнение концентрации полифонических форм оперы «Нос» – и аналогичного явления в опере Берга «Воцкек»</p>
Действие третье. Картина седьмая. № 12. Окраина Петербурга	<p>С. 245, ц. 309: «шаг» у кларнета. 5-й такт цифры: «Бах» у скрипок, тема из 2-й картины у низких струнных (см. с. 35, ц. 46, четвёртый такт). С. 265, ц. 329, т. 13-14: обречённость в словах барыни («...умру»). С. 266, ц. 330: низкая кантилена у контрфагота. Предвосхищение – «футурочитата» позднего стиля</p>
Картина восьмая. № 13. Квартира Ковалёва и квартиры Подточиной	<p>С. 333-335, ц. 402-406 (появление Доктора, аллюзия доктора из «Воцкека», напоминает стиль Бриттена): на фоне полилога Ивана, Доктора и Ковалёва – фугато струнных с последовательным проведением темы у альты, контрабаса, вторых скрипок, виолончели, первых скрипок. С. 336, ц. 408, четвёртый такт: имитация гобоем мотива из партии Доктора. С. 369, ц. 440: томные вздохи в партии Дочери («Ах! Как ошутительно приближение весны. «). Некоторая аналогия с окетом бессмыслицы дворников из № 9. С. 380, за 3-4 такта перед ц. 449: много-</p>





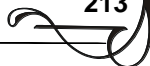
	функциональная полифония пластов. Мелодическое сопряжение – наподобие октета дворников. Так техникой два номера уподоблены один другому, при избегании буквальных цитат
<b>Симфония № 3, ор. 20, 1-й раздел, 1-й эпизод</b>	С. 3, за шесть тактов до ц. 1: монолог двух кларнетов in B, исполняемый в моторике <i>allegretto</i> ; в tempo <i>rubato</i> этот монолог звучал бы как лирический. Начиная с ц. 1 кларнетам в контрапунктическом диалоге отвечают низкие струнные. Этот инструментальный диалог-контрапункт можно воспринять как своеобразный парафраз начала 1-й части 1-й симфонии, где сразу же используется весьма похожая переключка. С. 4, ц. 2-4: у кларнетов – раповская гетерофония. У низких струнных в ц. 3 – нечто, напоминающее знаменитый распев
2-й эпизод, напоминающий симфоническую разработку	С. 5, ц. 5, со второго такта цифры: соло трубы, напоминающее эпизод из 1-й части 3-й симфонии Малера. С. 14, ц. 13: аллюзия финала 9-й симфонии Бетховена
3-й эпизод	С. 16, ц. 14: вариант темы марша из второго эпизода у труб и тромбонов (сравнить с темой на с. 5)
4-й эпизод (после каденции на с. 22)	С. 23-28, ц. 17-21: остинато скрипок и виолончелей, их разнообразная полимелодика с неоднократно проводимой темой флейт пикколо и кларнетов, паразитально напоминающую тему с повтором звуков из четвёртого раздела 2-й симфонии
1-й раздел, 5-й эпизод	С. 41, за шесть тактов до ц. 33: полиимензуральный сонорный канон духовых и струнных, вызывающий прямые ассоциации с 1-м разделом 2-й симфонии. Реминисценция приёма или контрапунктическая мифология? С. 42–49, ц. 33-36: кульминация эпизода, и в ней – Т6 у трубы, победно-истошно кричащей и всё же утвердившей себя в этом эпизоде как «центр мироздания». Последние три такта перед ц. 37 отмечены «скрябинским аккордом», что напоминает 2-й раздел 2-й симфонии. 6-й эпизод Ц. 40: музыка для кларнета (мелодия) и фагота (аккомпанемент) наподобие будущей прелюдии <i>fis-moll</i> ор. 87. За четыре такта до ц. 42: «народная гетерофония» у труб. Ц. 42: тема у кларнета как аллюзия 1-й темы 1-го эпизода (см. начало симфонии). С. 54, за пять тактов до ц. 44: имитация литавр кларнетной темы из ц. 42
2-й раздел, 7-й эпизод	С. 56-57, ц. 46-46 а, т. 6: трелеггиссандирующая тема тромбона (наподобие одной из тем оперы «Нос»). К ней контрапунктирующим подголоском (полифонический подголосок – «эллипсис» вместо имитации) вступает тема флейты пикколо («Будущий Шнитке»). В свою очередь к флейтовой теме вступает подголоском (значительным, но не имитационным – «эллипсис») скрипки. Ц. 47: на высотно воплощённой метроритмике валторн – «балетное адажио»: тема флейты. С. 59-60, окончание 2-го раздела симфонии: ярко малеровские балетно танцующие напевы первых скрипок
<b>Опера «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»), ор. 29/114 (ред. 1963 г.) Действие первое. Картина первая</b>	Ц. 3: «Малер»-фраза у скрипок
Антракт между второй и третьей картинами	За три такта до конца цифры: у фаготов и валторн тема-цитата, напоминающая начало 4-й симфонии Чайковского
Картина третья	Сцена соблазнения (аналогия с «Вощеком»)
Действие второе. Картина четвёртая	С. 305-307, ц. 257: малеровская ироническая мелодийка у первых скрипок на реплике Свёкра «Кто-нибудь один, за попом сбегайте». С. 318-322, ц. 268-269 без речитативных тактов: интермедия перед антрактом, знаменитая песенка Священника «Ох уж эти мне грибки да ботвиньи...», из опереточного арсенала
Картина пятая	С. 368, примерно на границе четвёртого и третьего такта перед ц. 297: Ш. -ф. Ц. 297, со второго такта: контрапункт «мотивов греха», коротких триольных пробежек у низких струнных, ритмизации высоких струнных и вокала Катерины с аллюзией всё той же темы арии её из 3-й картины. С. 370-371, ц. 299: балетно-малеровское звучание виолончели соло под струнные и арфу. Ц. 300: ещё невидимое, без

	<p>присутствия на сцене, призрачное появление Свёкра под ритмизацию сасса, тромбона и тубы со зловещими триольными фигурами остinato у бас-кларнета. Явное сходство с Дон Жуаном. Всё это сопровождает вокал Катерины и создаёт психологический контрапункт («...разве можно спать, когда любящее сердце так близко!») С. 374-375, за три такта перед ц. 303: героика вокала Катерины. Третий такт ц. 303: в вокале Катерины цитата – вариант темы арии из 3-й картины. Ц. 304: после кульминационного пассажа деревянных тутти наверх – Свёкор в виде хора басов, как глинкавский хор Головы. Похоже так же на моцартовские шаги Командора. Призрак пребывает на сцене до с. 383 включительно, до начала ц. 307. Т. 21</p>
<p>Действие третье. Картина шестая</p>	<p>Ц. 344, второй такт: цитата в вокале Катерины из арии 3-й картины</p>
<p>Картина седьмая</p>	<p>С. 69, ц. 386, с пятого по седьмой такты: отыгрыш у группы деревянных духовых, что-то вроде аллюзии образа Задрипанного мужичонки</p>
<p>Картина восьмая</p>	<p>С. 114-115, за два такта перед ц. 420: меняется размер на трёхчетвертной. Священник (призрак Свёкра?) командует «Горько», хор раздражается возгласами и хохотом. Примечательно, что и в этой цифре мы можем обнаружить мотивы Баха у высоких духовых. Эти кричаще-священные бахизмы, у Шостаковича никогда ничего хорошего не предвещающие, появляются сразу в первых тактах 4-й симфонии. mC. 118-129, ц. 422-428: уныло-праздничная здравица Священника и пьяных гостей отчасти в честь Катерины, отчасти с «соцартовскими намёками» и аллюзиями, вероятно, рапмовских хоров-здравец (проверить Запев Священника «Кто краше солнца в небе?» в ц. 422 носит черты фольклорной повторной переритмизации словесного текста. Затакт к ц. 423 и далее: ответный радостный соцартовский вой хора «Никого нет краше солнца в небе», напоминающий радиохоры на демонстрациях 70-х годов...Последние полторы картины оперы наиболее созвучны внутреннему обертону повести Лескова по соотношению сочувствия, детективной фабулы и свидетельской комментирующей авторской роли. С. 137-153, ц. 435-443: финал восьмой картины. Ц. 435-436: на метризации литавр, фюгата, контрафагата и низких струнных – марш из антракта между седьмой и восьмой картинами, мелодия у труб с басами, сопровождающая диалог Катерины и Сергея, недоуменный вопрос Священника и хоровой «Полиция!» Ц. 437, ремарка «Ворота открываются. Входят Исправник, Задрипаный мужичок и полицейские». И на появлении «всей братии» – марш фортиссимо у тугги. За три такта перед ц. 440: Бах-фигура у фюгата, лейттембра Свёкра по некоторым предположениям. За два такта перед ц. 442: вопли хора «Так его, так его...» заставляют вспомнить о 12-й картине оперы «Нос» (проверить номер картины). Ц. 443: кодовый хор картины на перегармонизованной теме антракта между шестой и седьмой картинами, приобретающей из-за минора черты первоначальной этой темы. Появившейся в третьей картине. Реплики Катерины «Ах, Сергей! Прости меня!» накладываются на хор полицейских «Скоро, скоро, скоро, скоро, чтобы не было укора...». Таким образом возникает своеобразный контрапункт-коллаж из материала третьей картины и двух разных антрактов из третьего действия</p>
<p>Действие четвёртое Картина девятая</p>	<p>С. 169-171, ц. 454-456: знаменитое ариозо Катерины («Серёжа, хороший мой»), десятилетия спустя процитированное в квартете памяти Сергея Ширинского. Призрачная, как бы в себе, любовь, потому что любить, как оказалось, некого. Пульсирующая метроритмизация альта подолгу на одном звуке продолжается с предыдущих цифр. Контрапунктирование альта с вокалом Катерины абсолютно марфовского («Царская невеста» Римского-Корсакова) звучания... Гетерофония кларнетов обостряет римскокорсаковость звучащего. С. 171, за три такта перед ц. 456: колыбельное успокоение-упокоение в аккомпанементе струнных и арфы (Малер). Ц. 457, вступление вокала Сергея «А грех тоже забыла?»: контрапункт баховско-галопирующей мелодии басов низких струнных. Психологический контрапункт. Сергей обвиняет Катерину в грехе и этим ещё больше напоминает Свёкра. Ц. 462: малеровская арфа. Аллюзия – отдалённый вариант ариозо Катерины из 1-й и 3-й картин оперы. С. 172-173, ц. 458, третий такт, реплика Сергея «Уйди! Ты жизнь мою губила.»: контрапункт вокала с басами низких струнных и фюгата (лейттебр Свёкра). С пятого такта цифры: монолог-вокал Катерины «Ах,</p>



<p><b>Симфония № 4, ор. 43, 1-я часть</b></p>	<p>прости меня, прости меня, Серёжа!»</p> <p>Симфонию принято воспринимать как малеровскую, именно в силу этой ясно читаемой проповеднической ноты в каждом такте, а также из-за схождения тем третьей части с малеровскими темами. Однако игра-контрапункт форм не была свойственна великому венцу. У Шостаковича же она становится основным смыслом.</p> <p>С. 156-157, второй такт ц. 5: вставленная каденция в виде шутовского «собачьего вальса».</p> <p>... Второй такт ц. 15: цитата из каденции главной партии (см. ц. 5). За пять тактов перед ц. 28: штраусообразный вальс-«клочок разорванных нот» (что неоднократно мы встретим в нотностраничном дневнике Шостаковича) у низких струнных. С. 180-181, ц. 31: вторая фаза «побочной» партии. С третьего такта цифры: монолог фагота надобие монолога фагота из репризы 1-й части будущей 7-й симфонии. Смысл, скорее всего, тот же, разница лишь в концентрации формы. Это также тип, близкий к балетному адажио. За три такта перед ц. 32: британские арфы в контрапункте с последней нотой фразы фагота. Малер, Берг, Вена, мистика. Длинные фразы Шостаковича. В контрапункте с арфами – монолог альтов-виолончелей. Ц. 33 этот монолог контрапунктирует с монологом скрипок. Ц. 34: Ш. -монолог нежности у скрипок балетного типа. Девятый такт цифры: эффект нежности обострѐн до ощущения «поцелуя души» ... Христианство Шостаковича – в таких деталях сострадания и нежности к душе.</p> <p>С. 182-183, ц. 35: душа в танце, прообраз адажио Шостаковича среднего периода. Ц. 36: контрапункт монолога бас-кларнета и двузвучий арфы. С. 225-226: игра в «ложную» репризу. На бытошейе как пульс трёхдольности самого материала – вариант главной темы с присоединѐнными в начало триолями, пророчески намекающими на следующую, вторую часть симфонии (линейное схождение тем).</p> <p>С. 227-230, ц. 84-89: вальсовая микросюита. «Модуляция» из трёхдольного марша в вальс. Ц. 84:застывший тон бас-кларнета на фоне вальсовой темы скрипок. С пятого такта ц. 85 мелодия вальса только у первых скрипок, вторые уходят в аккомпанемент (переменность функций. Шнитке). С восьмого такта ц. 86: изящные вальсовые подголоски альты со слегка глумливым шостаковическим глоссандо, словно бы дразнящим танцующую корову.. За четыре такта перед ц. 87 подголосок в каком-то смысле перехватывается виолончелями. За три такта перед ц. 88 скрипочка допевает вальсок. Ц. 88: контрапункт штраусовского вальска низких струнных и тихих фруллато-вскрикиваний(проверить эффект) флейт и флейт пикколо. Затаѐнность перед взрывом. С. 238-239, третий такт ц. 99: на иссякающем контрапункте виолончели и альты –малеровская кукушечка первой скрипки. Ц. 100: танцевальный монолог, самое чудесное в симфонии малеровское хрупкое камерное балетное «для эльфов» печальное адажио для скрипки соло на вальсовой метризации остальных струнных</p>
<p>2-я часть</p>	<p>Ц. 111: контрапункт продолжающегося монолога альты, цитаты темы-монолога из экспозиции 1-й части и некоей темы с предполагаемым, но не осуществлѐнным здесь противосложением. Полифонический эллипсис, обман ожидания Сказочные подголоски у скрипок (сравнить их с очень похожим пробогом из 1-го раздела 5-й симфонии, второй части «симфонической дилогии» тридцатых годов. Любопытно, что эти симфонии находятся между собой в отношениях темы и вариации, где вариация проще темы. Соллертинский: 5-я симфония сделана из «ошметков» 4-й...) Восьмой-девятый такты ц. 117: у флейты фразка, напоминающая подход к побочной партии 1-й части 10-й симфонии. Будущая ностальгическая память...</p> <p>С. 252-253, за такт перед ц. 122 и далее: аккордище тутти на три форте обрывает наигрыш. Связка между первым и вторым разделами части. Литавры истощно лупят метроритм в первых-вторых долях. Со второго такта цифры – малеровские побрякивания кларнетов-бас-кларнета. С пятого такта цифры 122 кларнетная группа отключается, альт ведѐт с литаврами небольшой мечтательно-водно-канальный контрапунктический диалог, приходя к сигнальной трубной метроритмике, цитируя трубы с их ритмизацией. Тембровый театр. Ц. 123: тема среднего раздела с глоссандирующим восходящим ходом на нону у вторых скрипок под ритмовку – контрапункт альты. Ц. 124:</p>

	<p>звонким малеровским аккордом-всплеском арф начинается повтор темы среднего раздела первыми скрипками под ритмовку альты и низких струнных. Возможно, эта тема по художественности уступает остальной музыке симфонии, но это не мешает: драматургически здесь всё на месте. Эта тема стала источником второй главной темы 5-й симфонии. С. 268-269, за шесть тактов перед ц. 146 и вся ц. 146: явственный стилевой намёк на кадансирование Чайковского чуть ли не с буквальным употреблением классико-романтического кадансового квартсекстаккорда. С. 272-274, с девятого такта ц. 149: испанско-«лошадачная» облегчённая кода второй части с перестуком кастаньет, треугольника, кастаньет, треугольника, <i>legno</i>, мерцанием (тремоло) засурдиненных скрипок в тридцать вторых и «испанским» аккомпанементом низких струнных. Таинственность. Что-то будет?</p>
3-я часть	<p>В первой части 5-й симфонии в течение главной партии есть неожиданные и не очень-то логичные мажорные просветления. Как будто лицо, дрожащее от подступающих слёз, внезапно озаряется улыбкой. Однако, вероятно, источник этих просветлений – цитаты из одной маршевой темы финала 4-й, где лицо не озаряется улыбкой, а искажается болезненной grimасой... Жутко, зато более психологически достоверно. С. 275, ц. 152: абсолютно малеровская, почти цитатная из 3-й части 1-й симфонии Малера – музыка марша в до миноре на мерном аккомпанементе контрабасов и литавр. Соло фагота. С шестого такта ц. 152 контрабас выключается из аккомпанемента (искусственные рукотворные метаморфозы). «Немонолог». В нём почти нет ничьяя шостаковического. Это – внешняя застылая картинка. За два такта перед ц. 153: контрапункт темы фагота и бас-кларнета, который начинает фразой-подголоском, а затем меняет функцию на аккомпанемент (Шнитке). По-видимому, у Малера Шостакович перенимает настроение и манеру делать подголоски к мелодии тематически значимыми. Третий такт цифры: Малер-мелодия. С ц. 158: контрапункт некоей темы-варианта у низких струнных и комментирующей шестнадцатыми фактурой струнных. Ц. 163: реприза второй темы у английского рожка в сопровождении бас-кларнета, фаготов и контрафаготов. С пятого такта цифры: канон на вторую тему кларнета, вступившего респостой английскому рожку. Ц. 165: реприза первой темы с соло виолончелей и тимпанообразным аккомпанементом контрабасов и литавр. Аллюзия 3-й части 1-й симфонии Малера («Братец Мартин...») Со с. 302-303, с ц. 181: контрапункт бега на месте низких струнных, мелодии скрипок и долбящих сигналов валторн, переходящих потом в долбящую мелодию (смена функций голосов, Шнитке). В ц. 183 из долбления рождается ликующая долбящая тема всё на том же аккомпанементе бега на месте. С. 307, после восьмого такта ц. 184 на ликовании тутти следует некая цитата, напоминающая «Яблочко». С. 308, в цифре 185 – также «Яблочко». С. 320-321, со второго такта ц. 198: аккордовые удары пиццикато струнных, валторн и низкого дерева на фоне дрящегося вскрика деревянных. С пятого такта цифры: петрушечная тема флейт и флейт пикколо. За шесть тактов перед ц. 199: тема скерцо кукушечно-вальсово звучит у валторн, сопровождаемая чириканьем флейт пикколо. В это время контрафагот «мычит» длинное до диез большой октавы (проверить высоту октавы по ключу инструмента). Пастораль навыворот, тревожная введённая сюда темой скерцо. За внешней безмятежностью скрывается некая жуткая суть. Это и есть психологическая основа шостаковической линейной формы... Ц. 199: кукушечная тема скерцо у арф, потом – в анифоне – у валторны. Флейта антифоном распекает вальсок. Кларнетики с арфой ей гетерофонизируют. Затем и у арфочек вальсок... С. 322-323, ц. 201: аллюзия второй части 1-й симфонии Малера, во всяком случае – Вена с забеганием вперёд второй доли в вальсе. Со второго такта цифры: весёлый ритмизованный монолог-бормотание-лопотание фагота. Ц. 202: весёлый как бы финал хорошей венской симфонии. Бодрый марш на стыке малеровского и пионерского. С. 330-331, с ц. 212: следующий, пятый по счёту крупный эпизод (возможно. Это действительно какие-то темы из ненаписанной музыки, пошедшие сюда, как и предполагает О. Дигонская). Второй венский вальсок с мелодией у кларнетов, подголоском-контрапунктом фагота (продолжением прежнего марша) и подчёркиванием флейт. Это как бы некий вариант-свободный парафраз –</p>



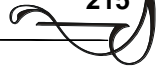
	<p>пародия на предыдущий вальсик и маршик. Парафразность подтверждается и тем, что, например, за два такта перед ц. 213 флейты чирикают шестнадцатыми примерно в той манере, как это было в предыдущем эпизоде скерцо (проверить, в каком).</p> <p>С. 334-335, ц. 216: вальсочек продолжается петрушечным вариантом ранее звучавшего петрушечного мотива, но теперь к флейтам и флейтам пикколо добавляются кларнеты. В это время метроритмика модулирует из вальсовости в жёсткую трёхдольность</p>
--	--

Таблица 3

## МАГИЧЕСКИЙ ЧЕТЫРЁХТАКТ ШОСТАКОВИЧА

Трио для скрипки, виолончели и фортепиано № 1, ор. 8	С. 7, за четыре такта перед ц. 4- Ш. -ми бемоль мажор (опять магическая четвёрка...) С. 18-19, за четыре такта перед ц. 11-нарочито комические кабаретные имитации
Две пьесы для струнного октета. 1. Прелюдия	С. 38-39, в ц. 4, в т. 4-мистический контрапункт
Опера «Нос», ор. 15. Действие второе. Картина шестая. № 11. Квартира Ковалёва	С четвёртого такта цифры: «баховский» «вскрик» флейты пикколо. С. 220-221, ц. 275: инвенция струнных и кларнета. Ц. 276: аккорды прозрения у струнных, сопровождающие вокал. Четвёртый такт цифры: аккорд-символ (прозрения). С. 222, ц. 277, т. 4: гетерофоническая кантилена струнных (сопровождающая слово «грезится»). С. 224-225, ц. 280-282: кантиленная кода картины. Ц. 282: мелодия «таяния» сначала у флейты, далее – у скрипок. Четвёртый такт цифры: «аккорд прозрения» у струнных. Ц. 281, четвёртый такт: «кантилена блуждания» у английского рожка. Ц. 282: «кантилена блуждания» у альты. Последний такт цифры: «навязчивый удар» тамтама, продиктованный театральными обстоятельствами
Действие третье. Картина седьмая. № 12. Окраина Петербурга	Четвёртый такт ц. 286: один из мотивов насилия у флейты пикколо. С. 259, ц. 320, четвёртый такт: активный аккомпанемент у струнных. 327, четвёртый такт: «истощный подголосок» флейты пикколо С. 278, ц. 345, с четвёртого такта: сцена изнасилования на фоне суетящейся толпы. Оstinato, «тупо» вертящееся время. С. 283, ц. 348, третий- четвёртый такт: сценическое появление Носа. Начало сцены поимки Носа. С. 296, ц. 356: сцена избиения Носа. С. 301, ц. 358: ремарка «Нос от битья превращается в свой вид»
Картина восьмая. № 13. Квартира Ковалёва и квартира Подточиной	С. 308, ц. 367, четвёртый такт: инвенция у фагота и альты. С. 313, ц. 374, с четвёртого такта цифры до четвертого такта ц. 375: «истощный подголосок» у кларнета. За четыре такта до ц. 388: шостаковичский струнный ход у альты. С. 322, ц. 388, т. 3: инвенция у фагота, (валторны?), альты и вокала (Ковалёв: «Он, точно! Он!»). Посмотреть, долго ли продолжается инвенция. С. 332, за четыре такта до ц. 400: хороший вокал у Ковалёва. С четвёртого такта ц. 406: фугато совершает метаморфозу в инвенцию у скрипок (один из видов полифонического эллипсиса, обмана ожидания). С. 336, ц. 408, четвёртый такт: имитация гобоем мотива из партии Доктора. С. 337, ц. 409, четвёртый такт: истощный подголосок у гобоя. С. 347, ц. 420, четвёртый такт: полимелодика вокала доктора и трубы. За четыре такта до ц. 421: шостаковизмы мелодии скрипок и гармонии. С. 348, за четыре такта до ц. 422: шостаковические аккорды медных духовых и контрабаса. С. 363, с ц. 435, четвёртый такт: сценическая полифония; диалог дуэтов Ковалёв-Ярыжкин и мать и дочь Подточины; вступление на отдалённый манер условного «двойного канона». Пародирование стиля Чайковского в женском дуэте
№ 14. Интермедия	С. 448, за один такт перед ц. 495: шостаковизмы
Эпilog. Картина девятая. № 15. Квартира Ковалёва	С. 475, за четыре такта до ц. 514: инвенция струнных на фоне диалога майора Ковалёва и цирюльника Ивана Яковлевича. С. 478, за четыре такта до ц. 518: полимелодика валторны и струнных на фоне хохота майора и цирюльника
Симфония № 3,	С. 10-11, ц. 9. Четвёртый такт цифры 10: возглас трубы соло

ор. 20, 2-й эпизод 1-го раздела	
3-й эпизод	С. 19, четвёртый такт ц. 15: полимелодика темы трубы и распева деревянных духовых – и высотно воплощённый метроритм у тромбонов, тубы, альтов и низких струнных
6-й эпизод	За четыре такта до ц. 42: «народная гетерофония» у труб. Ц. 42: тема у кларнета как аллюзия 1-й темы 1-го эпизода (смотри начало симфонии)
2-й раздел, 7-й эпизод (музыка «каналов и шпилей в отражении»)	С. 54, ц. 44: монолог скрипок в высоком, вплоть до ре бемоль четвёртой октавы, регистре
<b>Опера «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»), ор. 29/114 (ред. 1963 г.)</b> Действие первое. Картина первая	С. 5, за четыре такта до ц. 1: Ш.-аккорд и Ш.-микромоналог. Ц. 5, граница четвёртого и пятого тактов: в монологе виолончели – смещение по ладу. С. 12, за четыре такта до ц. 11: аккорды прозрения у струнных. С. 16, ц. 15, четвёртый такт: «Бах» у фагота в сопровождении вокала Свёкра. С. 37, четвёртый такт ц. 33: фрейдистское изменение характера вокала мужа (подчёркнуто «гаденькими» скрипичными фигурами сопровождения). С. 67-69, ц. 55-57: поливременной психологический монолог с вокалом (Аксинья, молчаливая Катерина, со второго такта – Свёкра) сначала фагота, а затем (с ц. 57) – у виолончели и контрабаса с включением в последних четырёх тактах цифры 57 аккорда тромбонов и тубы. Также отторжение образа
Картина вторая	Ц. 104, четвёртый такт: «Больно! Пуст!» Катерины в контрапункте с монологом виолончели; образ, перерастающий собственный момент по времени; он словно длится и во времени действия, и во времени судьбы; поливременность
Картина третья	Четвёртый такт ц. 137: контрапункт низких струнных с верхним слоем струнной фактуры Четвёртый-пятый такты цифры: монолог. С. 182-183, ц. 165, четвёртый-пятый такты: тема-Бах у первых скрипок
Действие второе. Картина четвёртая	С. 222-223, ц. 200, четвёртый такт: истошный подголосок кларнета. С. 225, четвёртый такт ц. 201: контрапунктирование вокала, мелодики скрипок и альтов и басового подыгрывания короткими восьмыми у низких струнных. Здесь не цитируется музыка шестого такта ц. 199. Цитируется именно приём. С. 230, ц. 204, четвёртый такт цифры: модуляция в мазурку окончательно произошла. С. 246, за четыре такта перед ц. 216, а также первый такт ц. 216: Ш.-ф. С. 249, ц. 218: контрапункт скрипичной темы из предыдущей цифры с диалогом Сергея и Свёкра и выразительной линией баса у низких струнных. Тень полипроекционной полифонии (и разнотемность, и какой-то слабый намёк на имитационность). В четвёртом же такте цифры эта полифоничность ещё более м усугубляется. С. 312, ц. 263, четвёртый такт: Ш.-ф. С. 317, с четвёртого такта ц. 267: знаменитое «Грибок, значит, на ночь поел» Катерины
Антракт между четвёртой и пятой картинами (вновь мистическое «Четыре»)	С. 323-324, ц. 270: устрашающие аккорды тутти, подводящие непосредственно к пассакалье. Они все имеют фундаментом низкий соль дизь, который является не первым звуком остинатного баса, а, судя по расщеповке, последним. Первый и четвёртый такты цифры, первые доли: Ш.-ф
Картина пятая	За четыре такта перед ц. 285: Ш.-ф. С. 348-349, за четыре такта перед ц. 286: Ш.-ф. С. 350-351, за четыре такта перед ц. 287: монолог, переданный фаготу в знак того, что Катерина как бы частично пробуждается от грёз. С. 417, ц. 332, четвёртый такт: в момент убийства – зловещий монолог бас-кларнета
Действие третье. Картина шестая	С. 3, ц. 341: монолог низких струнных, с которым с четвёртого такта цифры контрапунктирует неторопливый подголосок вторых скрипок и игровой с подскоками – у первых скрипок. Шостаковичская индивидуализированная фактура микст, «полифонический эллипсис». С. 4, четвёртый такт и шестой такт ц. 342, вторые доли, ц. 343, второй такт: Ш.-ф. С. 5, четвёртый такт ц. 343: монолог первой скрипки в контрапункте со струнными. Ц. 344, второй такт: цитата в вокале Катерины из арии 3-й картины. Четвёртый такт цифры: Ш.-ф.
Картина седьмая	С. 48-49, ц. 370: неначавшаяся fuga у фагота и контрафагота (лейт-темы Свёкра, Сергея и т. д.). Четвёртый такт цифры: режущая ухо гетерофония гобая, кларнета и арфы. Возникает ощущение, что эта



	музыка нарочито, с драматургическим умыслом, плоха
Антракт между седьмой и восьмой картинами	С. 91, с шестого такта ц. 399 (четвёртый такт цифры) тема насилия, сквозная фигура из произведения в произведении. Музыка здесь сочинена также с нарочитой демонстративной топорностью, однако с нагнетанием напряжения
Действие четвёртое. Картина девятая	С. 154-155, ц. 444 (магические четвёрки!); шекспировские литавры. С. 175, за четыре такта перед ц. 460: реплика Сергея «...убийца!» Здесь не очень удачная подтекстовка («Тоже купчиха. Ты...») С. 206-207, за четыре такта перед ц. 479: вокал Сергея «Вот если бы где-нибудь шерстяные чулки достать...». С. 188-189, с четвёртого такта ц. 468 и далее: набавление цены за любовь с героизацией интонаций – «Докажи, что любишь» Четвёртый такт ц. 466: взмывающие пассажики скрипочек. Уменьшение мензурсы используется как метафора схемы речи, морфологии слова. Тапёрская закваска подражательных приёмов
<b>Симфония № 4, ор. 43, 1-я часть</b>	Четвёртый такт ц. 3: вступление «второй главной темы» на постоянном контрапункте с темой валторн-рога. С четвёртого такта ц. 4 (!): перегармонизация темы-Бах. Четвёртый такт цифры 12: фактура истончается С. 164-165, за четыре такта перед ц. 16: страшные триольные сигналы труб, вонзающиеся в оркестровую ткань и иницилирующие наступление метроритма три восьмых (с ц. 16) и вторую кульминацию с начала всей части (она наступает с ц. 17). За четыре такта перед ц. 44: у этого монолога фигура-Бах. . За четыре такта перед ц. 112 и далее: первая тема менуэта у вторых скрипок на той же высоте, что была у альты. В это время скрипки выпевают мотив «собственно менуэта», дают понять, каков жанр; у низких струнных продолжается довольно выразительное движение шестнадцатыми. Это как бы почти Малер, но с гораздо большей жёсткостью имитационной метроритмики Контрапункт жанра менуэта и имитационной формы. В ц. 112 с четвёртого такта выпевание менуэта переходит и к низким струнным, что они делают с нулевым сдвигом и интервалом в тритон (!) Только у Шостаковича этот кошмар может интересно прозвучать... В четвёртом такте ц. 112 на четыре такта возникает подобие канона на выпевание менуэта между низкими струнными и первыми скрипками (играют пока только струнные)
3-я часть	Четвёртый такт цифры 154: Ш. -аккорд. Четвёртый такт цифры: Бах-мотив. Четвёртая доля четвёртого такта цифры: Ш. -аккорд. Четвёртая доля четвёртого такта цифры и далее: Ш. -комментарий у флейт. За четыре такта перед ц. 218: мотив насилия у тромбона соло

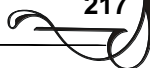
Таблица 4

## ТАБЛИЦА МОНОЛОГОВ И РЕЧИТАТИВОВ РАННЕГО ПЕРИОДА

<b>Две пьесы для струнного оркестра ор. 11.</b> 1. Прелюдия	С. т. 5 ц. 11-речитатив 1-й скрипки.
<b>Симфония № 1, ор. 10. 3-я часть</b>	С. 60, т. 5-6: «заблудшая» мелодия. С. 65, ц. 5, т. 1: «заблудшая» мелодия
<b>Опера «Нос», ор. 15</b> Действие первое. Картина третья. № 5. Спальня Ковалёва	С. 73-74, ц. 95-97: речитатив майора Ковалёва в гетерофонии с инструментальным сопровождением. С. 75, ц. 99: Шостаковический речитатив-монолог у гобоя
Действие второе. Картина шестая. № 11. Квартира Ковалёва	Ц. 282: «кантилена блуждания» у альты
Действие третье. Картина седьмая. № 12. Краина Петербурга	С. 250, ц. 313, т. 3: «улетающий подголосок» у флейты пикколо

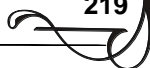
Картина восьмая. № 13. Квартира Ковалёва и кварти- ра Подточиной	С. 350-351, ц. 423: повтор монолога фагота (см. ц. 395-399). Ц. 424 (при входе Ярыжкина), т. 3: имитация в вокальной партии Ковалёва монолога фагота
<b>Симфония № 3, ор. 20, 1-й раздел. 1-й эпизод</b>	С. 3, за шесть тактов до ц. 1: монолог двух кларнетов in B, исполняемый в моторике <i>allegretto</i> ; в <i>tempo rubato</i> этот монолог звучал бы как лирический. Начиная с ц. 1 кларнетам в контрапунктическом диалоге отвечают низкие струнные. Этот инструментальный диалог-контрапункт можно воспринять как своеобразный парафраз начала 1-й части 1-й симфонии, где сразу же используется весьма похожая переключка
2-й раздел, 7-й эпизод	МУЗЫКА «КАНАЛОВ И ШПИЛЕЙ В ОТРАЖЕНИИ». С. 55, ц. 45: антискрябинский аккорд – «гудок» у медных духовых. Третий такт цифры: речитатив – «блуждание по ладу» низких струнных. С. 54, ц. 44: монолог скрипок в высоком, вплоть до ре бемоль четвёртой октавы, регистре
Подход к 9-му эпизоду	С. 97-100, ц. 78-79: третья, мощнейшая шостаковическая туттийная кульминация. С. 101, ц. 80, с третьего такта и далее: «аккорды-удары» оркестра. С. 102-109, ц. 81-87: оркестровый туттийный «монолог» наподобие «хорового речитатива» под «расстрельную дробь» <i>Timr.</i> , <i>T-go</i> и <i>Cassa.</i> . В ц. 87 даже чувствуется некоторая затянутасть этого грандиозного звукового действия
4-й раздел, 9-й эпизод	Это эпизод, наиболее своеобразный в этой симфонии. С. 109-113, ц. 88-97: тромбонно-тубовый «монолог», когда один гигант подхватывает и продолжает басовую партию другого. Инструментальный театр. Глиссандирующие реплики низких струнных подражают вою толпы, сопровождающему реву оратора. Антитефон тромбона с тубой и низких струнных. С. 92: гетерофония тромбона и тубы. С. 112, ц. 96: «удары оркестра». С. 113, ц. 97: ритм «грубой силы» у оркестра
<b>Опера «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»), ор. 29/114 (ред. 1963 г.)</b> Действие первое. Картина первая	С. 5, за четыре такта до ц. 1: Ш. -аккорд и Ш. -микромоналог. Ц. 1: монолог кларнета. С. 6-7, ц. 2: монолог фагота. Ц. 3: «Малер»-фраза у скрипок. Монолог у виолончели. С. 9, за два такта до ц. 6: русская гетерофония у флейт, смещение по ладу в монологе виолончели. За два такта до ц. 11: монолог у скрипок. 3-й такт ц. 11: монолог виолончели. С. 13, т. 7 цифры 11: монолог кларнета в ладовом смещении. Пятый такт цифры: ладовое смещение в аккордах. С. 29, за шесть тактов до ц. 27: ладовый монолог у гобоя. С. 35, ц. 32: сцена Катерины, мужа и Свёкра. «Балетный монолог» у альтовой флейты
Картина вторая	С. 121-127, с. ц. 97 до середины ц. 103: ария Катерины «Много вы, мужики...», наполненная инструментальными монологами. С. 122, за шесть тактов до ц. 98: тональное смещение у струнных. Ц. 98: монолог английского рожка в контрапункте с вокалом Катерины. Ц. 99-100: продолжение: монолога английского рожка в контрапункте с вокалом Катерины. Ц. 101: Ш. -созвучия и откровенно пошлые полечные мотивы у струнных. С. 127-130, ц. 104-106: диалог действия Катерины и Сергея (предлюдия к борьбе). Диалог монологов виолончели (Катерина) и кларнета (Сергей). Интересно, что Шостакович при вступлении вокала Сергея меняет английский рожок (так сказать, он сам в глазах Катерины) Ц. 104, четвёртый такт: «Больно! Пусты!» Катерины в контрапункте с монологом виолончели; образ, перерастающий собственный момент по времени; он как бы длится и во времени действия, и во времени судьбы: поливременность. С. 130-131, за два такта до ц. 108 и далее: Ш. -монолог у скрипок, Ш. - гармонии у струнных в контрапункте-квазимимитации с улетающим монологом бас-кларнета. Ц. 109, третий такт: Ш. -прозрение у валторновых созвучий, контрапункта скрипок и виолончели в горестной «колыбельнообразной» трёхдольной секвенции. Всё это сопровождает вокал Сергея. С. 132, ц. 110: Ш. -прозрение, замедление времени на монологе скрипок на аккорде струнной. Всё это сопровождает вокал Сергея
Картина третья	Ц. 143, с шестого такта до конца цифры: лад блуждания у бас-кларнета. Ц. 152: подголосочная гетерофония у кларнета in A и кларнета in B. Последние два такта этой цифры: монологический контрапункт монолог виолончел(и) в контрапункте с вокалом с характерной гармонией.





<p>Действие второе. Картина четвёртая</p>	<p>Ц. 155. со второго такта: ладотональная модуляция в монологе С. 218. Пятый такт цифры 193: монолог-призрак бас-кларнета. Шестой такт цифры: вступление монолога альтовой флейты. Ц. 194, с третьего такта: продолжение монолога альтовой флейты. За четыре такта перед цифрой 196 и далее: монолог бас-кларнета. С. 293-294, ц. 244-245: монолог скрипки соло на басу четвертями контрабаса. «Неизбежность убийства». Ц. 246: возобновление прерванного монолога скрипки соло. Третий такт цифры: ладовое смещение в монологе. С. 309, ц. 259, третий такт: Ш. -ф. на реплике Свёбра «(ключи) отнимите...». С. 311, ц. 262: монолог английского рожка в Largo. С. 314, за два такта перед ц. 265: монолог англо-ирландского рожка. С. 315-316, ц. 266.: монолог флейты с глумливым аккомпанементом фаготов как сопровождение лицемерного плача Катерины</p>
<p>Антракт между четвёртой и пятой картинами</p>	<p>С. 324-325, ц. 271: первая вариация. У контрабаса тема баса проводится выше на октаву, у бас-кларнета и контрафагота – на той же высоте, у виолончелей – фигурированный подголосок. Альт дублирует затакт виолончелей к цифре, как бы со вздохом провозглашая начало первой вариации. Первые скрипки перехватывают конец монологической линии виолончелей. Здесь возникает ощущение гетерофоничности. Такты третий, девятый цифры 271: Ш. -ф. Ц. 272: Ш. -ф. вторая вариация. Бас у контрабаса в удвоении. Бас у бас-кларнета и контрафагота на той же высоте. Монолог виолончели передаётся альту Ц. 273: третья вариация. Бас в том же составе предыдущей вариации; монолог виолончели в свободном параканонически-гетерофоническом движении с монологом альты, продолженным с предыдущей вариации. С. 325-326, ц. 274: четвёртая вариация. Бас в том же составе предыдущей вариации, но с прибавлением арфы. Последний такт перед ц. 275: Ш.-ф. на первой доле. Здесь и далее – ладовое смещение в метризованном монологе первых скрипок. С. 329-333, ц. 276: шестая вариация, кульминирующая, накапливающая энергию для нового симфонического «спуска в ад». Тема в октавном удвоении так же у контрабасов, и у арфы и низкого дерева всё так же. Вихреобразные имитирующие друг друга пассажные ямбические фигуры пластов струнных и деревянных духовых. С третьего такта цифры добавляются валторнами; с пятого такта цифры с валторнами в тяжёлых додах, постепенно нагнетаясь и приращиваясь по силе, гетерофонно-имитационно прибавляется низкая медь. С. 342-343, ц. 280: десятая вариация, где измелъчённый вариант темы, перехваченный у только что отзвучавших тромбонов, излагаясь у виолончели соло, гобоя и кларнета, который продолжая непрерывно звучать после обречённо замолчавшего гобоя, вместе с виолончелью переходит монологом в последнюю вариацию. Налицо линейное схождение монолога в обратном процессе рассредоточения по оркестровым тембрам. Тема у низких струнных, арфы (конечность, мифологическая обречённость), низкого дерева. С. 343-344, ц. 281: одиннадцатая, последняя вариация пассакалья. Кларнет уходит из монолога уже во втором такте цифры, и остаётся виолончель соло в инкнущем безцеурном монологе на теме, проводимой у низких струнных и арфы. Ощутимо балансирование между внутренними импульсами линейного схождения-расхождения темы по голосам</p>
<p>Картина пятая</p>	<p>С ц. 282: монолог альты с микроцекурами, а за два такта перед ц. 283- Ш. -ф. Ц. 284: контрапункт вокала Катерины на варианте темы арии из 3-й картины и длящегося монолога альты. За четыре такта перед ц. 285: Ш. -ф. Ц. 285: монолог скрипки, сменяющий, а позже дублирующий монолог альты. Дублирование монолога высокими струнными. Далее, во втором такте ц. 286 это дублирование сменяется валторновым. С. 350-351, за четыре такта перед ц. 287: монолог, переданный теперь фаготу в знак того, что Катерина как бы частично пробуждается от грёз. С. 366-367. За три такта перед ц. 296: монолог флейты. С. 372-373, ц. 301: на вокале Катерины и продолжающейся ритмизации cassa, тромбонов и тубы –гетерофония- монолог призрачной любви флейт, который с пятого такта раздваивается в разном темный контрапункт вплоть до появления у вторых флейт за два такта перед ц. 302 темы «Бах». Ц. 302 из затакта: героика вокала Катерины («Хотел Борис Тимофеич помешать...»). С пятого такта цифры: лейтмотивный монолог «умысла» скрипки соло. С. 388-389, ц. 310, со второго такта: контрапункт монолога виолончели соло и вокала. Ц. 311: монолог из пассакалья у скрипки соло. Такты пятый, десятый, одиннадцатый цифры: тональное смещение в монологе скрипки.</p>

	<p>Ц. 312: монолог виолончели соло, неаполитанская гармония в монологе. Такты пятнадцатый и далее цифры: контрапункт скрипки соло и виолончели соло. С. 418-419, за шесть тактов перед ц. 333: аккордовая каденция у тютти. С ц. 333 театрализованый монолог кларнета. С. 417, ц. 332, четвёртый такт: в момент убийства – зловещий монолог бас-кларнета. С. 420-421, за такт перед ц. 336 и далее: маршевый монолог фагота, местами раздвоенный по голосам. С. 421-425, в ц. 337: маршевая тема опять у кларнета, также местами гетерофонизированная. Ц. 338, со второго такта: монолог низких струнных условно-народного звучания. Ц. 339, с четвёртого такта: замедленный «тающий» монолог бас-кларнета. Ц. 340: монолог-марш тромбонов</p>
<p>Действие третье. Картина шестая</p>	<p>С. 3, ц. 341: монолог низких струнных, с которым с четвёртого такта цифры контрапунктирует неторопливый подголосок вторых скрипок и игровой с подскоками – у первых скрипок. Шостаковическая индивидуализированная фактура микст вида «полифонический эллипсис», когда заданной мелодии вместо ожидаемой имитации отвечают «несерьёзные» подголоски; в целом ощущение от такой фактуры – тревожная мистика, затаённость. Полифонический триллер. С. 5, четвёртый такт ц. 34: монолог первой скрипки в контрапункте со струнными</p>
<p>Картина восьмая</p>	<p>С. 117, шестой такт цифры 421: вокал Катерины («Гости дорогие, кушайте, прошу вас!») контрапунктирован баховским мерным монологом виолончелей</p>
<p>Действие четвёртое. Картина девятая</p>	<p>С. 156-157, за пять тактов перед ц. 446: каторжник, перевозчик, «Харон», сопровождающий в ад; Дантовские мотивы здесь очевидны. Звучит его вокальный монолог «Вёрсты одна за другой длинной ползут вереницей», сопровождаемый низкими деревянными духовыми, низкими струнными, литаврами. С. 446: сольный припев-более ритмизованный, чем в куплете, монолог Старого каторжника «Эх ты, путь, цепями вскопанный, путь в Сибирь, костями засыпанный!», сопровождаемый струнными. С пятого такта цифры 446: монологизация баса у низких струнных. С. 161-164, ц. 448-449: второй запев Старого каторжника «Ночь отдохнём и опять с первыми солнца лучами будем мы вёрсты считать». Сопровождается монологизированным антифоном (несостоявшаяся имитация, один из видов полифонического эллипсиса) низких струнных в контрапункте с траурномаршевым топиком кларнета, бас-кларнета. С третьего такта цифры: монолог фагота, лейттеметра Свёкра. Ц. 449, первый и третий такты, второй сольный припев Старого каторжника «Эх вы, степи необъятные, дни и ночи бесконечные»: Ш. -ф. Сопровождается это монологизированным баса низких струнных**. С. 164-168, ц. 451: второй припев-подпев каторжников, сопровождаемый низкими (за два такта перед ц. 450) и средними деревянными духовыми, валторнами (и во вступлении к подпеву, и в самом подпеве), арфой, струнными с монологизацией низких басов, с пятого такта ц. 450 монологом засурдиненных скрипок. Ц. 451***. В припеве-монологе Старого каторжника метроритм сочетается с мелодикой контрапунктически. **** Ц. 453****, ответ часового (Степаныча) «Ой, бабы, ой, бабы, блудливый народ»: контрапункт монолога альта, фаготовых октав (лейттеметр) и вокала часового. С. 175-179, ц. 460-463: ариозо Катерины «Нелепо после почёта да поклонов...», выстроенное если не как полифоническая форма, то уж во всяком случае как монолог с полимелодическим сопровождением. Катерина задумывается – звуковая ткань становится многослойной. Ц. 460: монолог малеровского типа у английского рожка в контрапункте с вокалом Катерины. Ц. 461: монолог гобоя в контрапункте с вокалом Катерины с небольшим включением басов низких струнных. За один такт перед ц. 465: гротесковый пронывающий моноложек флейты. Оценка происходящего по этической шкале («низменное»). Со второго такта ц. 465: гротесковый пронывающий моноложек кларнета. С. 188-189, с четвёртого такта ц. 468 и далее: набавление цены за любовь с героизацией интонаций – «Докажи, что любишь». Психологический контрапункт: героизация вокала и развратный моноложек кларнета пикколо. Ц. 479: на аккомпанементе фагота – антифон-галопчик гобоя, далее – кларнета, кларнета пикколо, флейты (распевчик). Распевчик флейты становится модуляционным в смысле настроения моноложком. Он предвещает лицезерную реплику Сергея «Ах, Катя! Спасибо, радость ты моя!» С. 208-209, со второго такта ц. 480: монолог виолончели на тремоло кларнетов и коротких терциях тромбонов. Это инструментальная интерлюдия без вокала. Оперная патетика и монолог прозрения одновременно. В ц. 481: ответный монолог предательства фагота на</p>



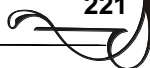
	<p>уходе Сергея с добытыми чулками и обескураженной Катериной. Андрогинность позиции автора (сочувствует женщине, проклинает мужчин). С. 227-228, ц. 492: зловещее тутти на три форте; оркестровая аллюзия призрака возмездия – Свёбра. Одновременно это прелюдия к последнему монологу оперы –вокальному уходу Катерины в свою беду.</p> <p>С. 229-237, ц. 493-499: монолог Катерины «В лесу, в самой чаще есть озеро. Совсем круглое. Очень глубокое. И вода в нём чёрная, как моя совесть, чёрная!» За три такта перед ц. 494: аллюзия в вокале темы арии из 3-й картины. Метроритмика вокала Катерины здесь асимметричная, превосходящая все скорбные монологи последующего Шостаковича. Ц. 495: монолог альта с арфой в ритме скорбного марша в контрапункте с вокалом Катерины. За три такта перед ц. 498: реплика Катерины «И там, в чёрном озере, мне чудится, будто муж и свёкор мне шлют проклятья». То есть Шостакович подтверждает роль Свёбра как зловещего призрака в судьбе Катерины. Шестой такт ц. 498: крик гобая. Ц. 499, реплика Катерины «...страшные свои проклятья!» отыгрывается появившимся следом трёхтактовым монологом бас-кларнета и антифоном отвечающим ему флейтовым монологом, перешедшим в ц. 500.</p> <p>С. 238-243, ц. 500-503: опереточный эпизод из водевилно непристойной реплики Сергея «Знаешь ли, Сонетка, на кого с тобой мы похожи?», сопровождаем флейтовым монологом-связкой, меняющим в связуемых частях характер с задумчивого на бесстыдный. С. 253-259, ц. 510-512, примечательная антично-дантовская ремарка «Каторжники входят на паром, который медленно отплывает»: окончательный эпизод оперы. Ассоциации с дантовским «Чистилищем». За семь тактов перед ц. 512: мерный монолог засурдиненной скрипки. Ц. 512: красивый хор-вокализ на стонущих басах струнных. Гетерофония низких деревянных духовых. Тревожные тираты низких струнных. Высокотто воплощённая восьмьюшечная метроритмика литавр</p>
<p><b>Симфония № 4, ор. 43, 1-я часть</b></p>	<p>Ц. 11: тема прерванный монолог у бас-кларнета и контрафагота начинается с инициального хода темы фугато-канона (линейное сходжение). Ц. 29: наплывшая «побочная» тема – монолог-плач, на манер балетного адажио малеровского типа. Плач перерастает, разрастаясь в тутти и по динамике. В душераздирающее предсказание – см. с. 179, ц. 30. С. 180-181, ц. 31: вторая фаза «побочной» партии. С третьего такта цифры: монолог фагота наподобие монолога фагота из репризы 1-й части будущей 7-й симфонии. Смысл, скорее всего, тот же, разница лишь в концентрации формы. То же, в общем-то, тип, близкий к балетному адажио. За три такта перед ц. 32: британовские арфы в контрапункте с последней нотой фразы фагота. Малер, Берг, Вена, мистика. Длинные фразы Шостаковича. В контрапункте с арфами – монолог альтов-виолончелей. В ц. 33 этот монолог контрапунктирует с монологом скрипок. Ц. 34: Ш. -монолог нежности у скрипок балетного типа. Девятый такт цифры: аффект поцелуя... Христианство Шостаковича – в таких деталях сострадания и нежности к душе.</p> <p>С. 182-183, ц. 35: душа в танце, прообраз адажио Шостаковича среднего периода. Ц. 36: контрапункт монолога бас-кларнета и двузвучий арфы. Ц. 37: контрапункт арфы, монолога гобая и глумливых пританцовываний флейт(ы) пикколо. Создается полифункциональная полифония с воображаемыми аккомпанементами к каждому пласту.</p> <p>За два такта перед ц. 40 и далее: краткий монолог арфы соло, вторая побочная тема у сог., родившаяся из монолога фагота в ц. 31. На её фоне «кукукание» кларнета пикколо, арфы. Ц. 41: у струнных включается вальсовый ритм. На нём – контрапункт монолога валторны и глумливо-лирической секвенции-монолога кларнета пикколо. С. 188-189, ц. 43: монолог засурдиненных виолончелей. За четыре такта перед ц. 44: у этого монолога фигура-Бах. С. 190-191, ц. 44: какая-то мучительная кристаллизация главной темы. Контрапункт шагов с паузами у низких струнных, дерева и валторн - с остинатно задержавшимся группетто флейт, кларнетов пикколо, скрипок. Ц. 45: трёх-дольный марш-монолог труб на сигнализирующих секундах валторн и тремоло струнных. Ц. 91: монолог-распев; плач-медитация на начальные звуки вступления как семантической темы у высоких и средних деревянных духовых. Прообраз монологов-плачей, молитв Шостаковича среднего периода. Ранее такой тип монолога встречался крайне мало. Зёрна центральных симфоний в 4-й. С. 97: мерный</p>

	<p>монолог английского рожка, органически перетекающий в заключительную перехарактеризованную тему-раскачивание уже утешающего характера. Медитация по всем глубинным правилам, когда с темы не начинается, а к ней приводит сама медитативная нерассудочная логика. Ц. 100: танцевальный монолог. Ц. 101: трёхдольность сменяется четырёхдольностью, метризация приобретает противоположный мелодии характер. Контрапункт аффектов мелодии и сопровождения. Беззащитность. Ц. 102: метризация отключается, и монолог скрипки соло модулирует из танцевальности в медитативность</p>
2-я часть	<p>С. 244-245, ц. 110: первая тема менуэта у альты на полувальсовой ритмовке низких струнных. Её последний звук слишком сильно застревает. Возникает ощущение, что тема «не такова, какою может показаться». Линейно-тематический театр. Метризованный монолог с метром, противостоящим свободе медитации. Внутренняя амбивалентность, контрапунктичность отношений мелодии с метроритмом. Тональность ре минор. С двенадцатого такта цифры: Ш-мелодия спокойствия, прообраз многих спокойных монологов среднего периода. Пожалуй, монолог спокойствия встречается чуть ли не впервые. Второй сегмент монолога обрисовывает начальную тему. Признак линейной формы. Ц. 111: контрапункт продолжающегося монолога альты, цитаты темы-монолога из экспозиции 1-й части и некоей темы с предпологаемым, но не осуществлённым здесь противосложением. Полифонический эллипсис, обман ожидания. С пятого такта цифры скрипки с альтами начинают «твердить» метроритмику. В шестом такте цифры особенно заметна тематизация фигур низких струнных. С. 254-255, за три такта перед ц. 126 гротесковый монолог флейты пикколо пускает побег подголосок-монолог флейты соло</p>
3-я часть	<p>Ц. 155: ритмизованный монолог флейты. Второй такт ц. 156: образ «пташки-макабр». Контрапункт первой темы у низких струнных и вариации-монолога флейты. Контрапункт темы и вариации. С. 322-323, ц. 201: аллюзия второй части 1-й симфонии Малера, во всяком случае – Вена с забеганием вперёд второй доли в вальсе. Со второго такта цифры: весёлый, ритмизованный монолог-бормотание-лопотание фагота. Ц. 202: весёлый как бы финал хорошей венской симфонии. Бодрый марш на стыке малеровского и пионерского. С. 340-341, с ц. 227 и далее: начало предыкта к коде финала. Контрапункт, поливременная структура. Монолог гобоя, его тайная мысль. Застревание гобоя на длинных нотах. В сопровождении – долгие созвучия кларнетов, бас-кларнетов, валторн(ы). Струнные отбивают на два пиано короткими аккордами ритм. С. 345-347, с ц. 235: остигнато-бег на месте низких струнных, прямо предвосхищающее бег коды, и монолог с зависающими нотами у вторых скрипок. С. 368-369, ц. 250: ритм аккомпанемента замедляется заливочными нотами (систолы). Вторая тема марша в монологе засурдиненной скрипки соло. Ц. 252: контрапункт монологов с зависающими нотами первой и вторых засурдиненных скрипок</p>

\* Инструментальный речитатив-монолог Шостаковича – это, напомним, своеобразное линейное соло, сотворяющее в музыке сразу несколько вещей, первое из которых временное растягивание, замедление хода действительных событий в единицу времени.

\*\* Опера «Леди Макбет Мценского уезда». Ц. 451: постлюдия струнных с ведущей темой засурдиненных скрипок и комплементарно-гетерофонической «стонущей» фактурой остальных струнных. Примечательно в этом хоре то, что он напрямую воплощает полифонический мир, не будучи написан в строго полифонической технике. Здесь два существенных признака: разнообразие и тонкость сопровождения, смена состава инструментов в зависимости от временного момента хора (при всей социологичности сюжета хора он сделан слишком тонко для «агитки»; такая тонкость в общем-то от него социумом «не требовалась», и социальным заказом хор диктовался лишь до определённого предела)...

\*\*\* В припеве-монологе Старого каторжника метроритм сочетается с мелодикой контрапунктически. Он воспринимается чуть-чуть отдельно от мелодии (шостаковичское чуть-чуть!), формульно, говорящее без слов, прясаясь за словесным текстом. Рождается невербальное слово бессловесной истины, скрывающейся за фасадом слов. Метроритм говорит больше слов. Этот эпизод очень примечателен и соотношением различных средств выразительности высокого порядка. Информацию, заложенную в этом соотношении, можно расшифровать таким образом, что гармонический язык эпизода, довольно-таки простой для Шостаковича и для двадцатых годов XX века в целом, вступает в непростые, контрапунктические соотношения с выделяемой метроритмикой вокала. Это последнее делает эпизод



совсем нетривиальным, проникающим, сильным по сложному душевному раскрытию во внешней простоте.

\*\*\*\* С. 168-169, за девять тактов перед ц. 452: метроритмизация ткани сначала литаврами, а за два такта перед ц. 452 альтом. Пульсирующая фигура альты со вспомогательными звуками живо напоминает о мире Мусоргского, Юродивого, страдания, обиженности.

\*\*\*\*\* Ц. 452, со второго такта и далее: контрапунктирование этой метроритмизации альты вокалу Катерины («Степаныч, пропусти меня...»)

Ц. 453, ответ часового (Степаныча) «Ой, бабы, ой, бабы, блудливый народ»: контрапункт монолога альты, фаготовых октав (лейттемер) и вокала часового. Сочувственный аффект контрапункта: Степаныч, значит, всей силой мужской интуиции чувствует, что Катерина – не просто блудливая бабенка (таковою окажется Сонетка), а воплощение горькой женской доле на чужбине в разлуке с покинувшим её возлюбленным. Подобно Раскольникову, только на каторге Катерина чувствует наиболее возможную для себя свободу любить. Ужас ассоциации с классической литературой. Тени Достоевского, Толстого (Катя Маслова), Алексея Толстого («Гадюка»); а вот Чехова – в минимальной степени, на уровне кошмара бытовых подробностей и обыденных взаимоотношений. Чеховское ощущение убивающего быта.

Таблица 5

#### НА ГРАНИ ЦИТИРОВАНИЯ И МОРАЛИТЕ ТЕХНИКИ

«Хиндемитизмы»	Соната для фортепиано № 1, ор. 12 С. 4. Т. 19-20 Ш. -ход, хиндемитизмы
«Прокофьевизмы»	1-я соната. Соната для фортепиано № 1, ор. 12 Форма сонаты ощутимо напоминает форму 1-го фортепианного концерта Прокофьева. С т. 83-как бы 2-я часть. Зловещая сказка. Две пьесы для струнного октета ор. 11. 2. Скерцо. Первый образец злого марша... Ц. 27-Т насилия из ц. 14
«Мягкая» септаккордика	Две пьесы для струнного октета ор. 11. 1. Прелюдия. за 3 т. перед ц. 4-ясные 7-аккорды
«Римско-Корсаковизмы», аккорды превращения	Симфония № 1, ор. 10, 1-я часть. С. 20, ц. 23: у низких струнных – Т 2, у деревянных духовых – увеличенное трезвучие, «аккорд превращения». Невербальное слово о «превращении» темы. Аккорд, превращающий-переключающий фактуру. Контрапунктический диалог средств выразительности
«Бриттенизмы», футуросозвучия	Опера «Нос», ор. 15. Действие первое. Картина первая. № 2. Цирюльня Ивана Яковлевича.. Ц. 24, т. 2-4: политональный канон в увеличенную октаву (намёк на обращение септими). Шостаковическо-бриттеновское звучание: опера «Нос». Действие второе. Картина шестая. № 11. Квартира Ковалева. Ц. 273: «бриттеновское» звучание скрипок в полимелодике с виолончелями



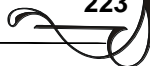
## НЕВЕРБАЛЬНОЕ СЛОВО

<p><b>Симфония № 1, ор. 10, 1-я часть</b></p>	<p>С. 20, ц. 23: у низких струнных – Т 2, у деревянных духовых – увеличенное трезвучие, «аккорд превращения». Невербальное слово о «превращении» темы. Аккорд, превращающий-переключающий фактуру. Контрапунктический диалог средств выразительности. С. 25, ц. 29: квазиканоническая секвенция. Переключкиа верхов с трубой. Невербальное слово о том, что «наступила» во всех смыслах Т1. С. 25-26, ц. ц. 30-31: в бешено-сжатом виде («стреттно» во всех отношениях) мелькают Т 3 у струнных, Т 1 у деревянных духовых, Т 2 в уменьшении. Образ – сжатие тем во времени-линии; схождение линии уже в ТОЧКУ! Невербальное Слово о том, что Время-это линия, подобная музыкальному линейному ГОЛОСУ. С. 32, ц. ц. 39-40: имитация в увеличении на Т 4 (у валторн). Невербальное слово том, что Т4 «наступила», «приблизилась», «насталa». С. 35, ц. 43: разрежение фактуры при появлении Т 1 в инвенции. Имитации в линию у виолончели. Невербальное слово об «исчезновении» ТЕМЫ. Зафиксирован линейный нарратив, возникающий на грани одноголосия и многоголосия. Балансировка между фактурой. В полифонической технике, а точнее – в полифонической игре проявляется сильное желание запечатлеть моменты времени; время почти впрямую сравнивается в музыкальном процессе с голосовой линией. Кроме того, форма сонатного аллегро, сама по себе, не является ли в данном случае аналогом невербального слова?</p>
<p>4-я часть</p>	<p>С. 82, ц. 6: оркестровые реминисценции тем из то ли 1-й, то ли 2-й части (схождение тем). С. 83, ц. 9: трёхголосный канон на эту же тему. С. 85-86, ц. 12: невербальное слово о схождении этой темы из имитационной фактуры в один голос. С. 94, за 1 такт до ц. 21: цитата темы судьбы из Вагнера. С. 94, ц. 21: тема судьбы в увеличении. Невербальное слово ПРИБЛИЖЕНИЯ. С. 113, ц. 43: <i>rit toso</i> темы финала. Контрастное наложение тем 1, 2 из финала. Невербальное слово о схождении</p>
<p><b>Симфония № 2, ор. 14, 4-й раздел</b></p>	<p>Начиная со С. 147, ц. 25 резкое переключение настроения. Полифония гласов с имитационным типом восхождения. Невербальное слово: подражание без подобия. Имитационно-разнотемный контрапункт. Тема-идея « восхождения по пропасти» у низких струнных. В третьем такте цифры – квази – Dies-irae у солирующей тубы. С. 147-148, ц. 26, т. 3: фигурой крика у валторн. С. 148-149, ц. 27, начиная с т 4: библейского звучания тема «Армагеддон» (позднее эта фигура широко применится в 4-й симфонии). Невербальное слово о препятствии</p>
<p><b>Опера «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»), ор. 29/114 (ред. 1963 г.)</b> Антракт между второй и третьей картинами</p>	<p>Такты 4-5 цифры 119: у деревянных духовых тема секвенции из ц.118 в линейном схождении движения вверх-вниз; у валторн – скандирующий вариант темы-Бах (Бах вообще, как ТЕМА, невербальное слово); у контрабасов – попытка инициирования в имитации без продолжения, поскольку инициирование происходит в уже сложившейся фактуре</p>
<p><b>Симфония № 4, ор. 43, 1-я часть</b></p>	<p>С. 96: контрапункт тем английского рожка и бас-кларнета. Возможно, тема английского рожка – какой-то дальний вариант одновременно главной и побочной тем (линейное схождение как невербальное слово). Контрапункт темы бас-кларнета придаёт этому невербальному слову ещё одно контрапунктическое измерение. Выход за пределы техники буквального контрапункта, шире – за пределы звуковой реальности</p>

Таблица 7

## ТЕМЫ-РЯДЫ, ШИФРЫ, ВНЕТОНАЛЬНЫЕ ПЯТНА В РАННИЙ ПЕРИОД

<p>Две пьесы для струнно-октета ор. 11. 2. Скерцо</p>	<p>В ц. 2 – тема-ряд 1-й виолончели</p>
---	---



Симфония № 1, ор. 10, 4-я часть	С. 94, с. 21, с. 2: мелодический шифр C-D-H-Dis-E.
Симфония № 2, ор. 14, 2-й раздел	С. 129, начиная с ц. 6. Полифония пластов. Скрябинизмы у медных духовых на семиголосном остинато у струнных. Соло трубы (начинается со второго такта 6-й цифры). Скрытый ряд
Опера «Леди Макбет Мценского уезда» («Ка- терина Измайлова»), ор. 29/114 (ред. 1963 г.) Действие первое. Карти- на первая	С. 27, ц. 24, с пятого такта цифры: атональные аккорды меди. С. 28, с третьего такта до ц. 25 и далее: ряд звуков у валторн (преамбула к вокальному стенанию Свёкра «Нет у нас наследника»)
Картина вторая	С. 134, за несколько тактов перед ц. 114: сонор оркестра. С. 136-137, ц. 115, третий такт: сонор труб, тромбона и тубы. С девятого такта ц. 115и до конца картины: стравинское звучание фугатов, сопровождающих вокал Свёкра

Таблица 8

**ШОСТАКОВИЗМЫ ВЕРТИКАЛИ  
В КОНТЕКСТЕ ЛАДОВЫХ КРАСОК,  
ДРУГИЕ РАННИЕ АВТОГРАФЫ**

Трио для скрипки, виолончели и фортепиано № 1, ор. 8	Т. 2, 4, 6, 9 Ш.-аккордика. С ц. 11 эстрадированный стиль (кажется, «презираемый» Шостаковичем) резко отбрасывается. Образуется реприза смешанной формы-сонатной и одновременно двойной двух-частной, судя по дальнейшим событиям. Престигисимо возвращается материал ц. 0, 1 то есть, вступления. Игра времени и его разных измерений. Юноша оказывается не так прост, он не российский Вертер постражданской войны, а пересчётчик времени. Здесь темы бьются как пульс. С.20-21, граница ц.12-очень интересно звучит, «игра в сеновал» отброшена. Ш.-повтор аккорда из ц. 2. Ц. 12 Ш.-контрапункт струнных с настоящей шостаковической энергией. Фортепиано-пульсирует. С т. 5 и далее-потрясающее Ш.-звучание, С. 20-21, с т. 11 диссонантная полифония и Т-эллипсис у фортепиано – фатальность приёма. В нём будущий Шостакович. ... С. 26-31, ц. 16 Ш.-кода. Т. 1. За 2 т. перед ц. 18 увеличенное трезвучие «превращение»
Две пьесы для струнного октета ор.11. 1. Прелюдия	С. 39, за 7 т. перед ц. 6 яркое Ш.-звучание. С. 40-43, граница ц. 7 и далее Ш.-звучание. Ц. 8 Ш.-си мажор, имитации Т1 по голосам, в т.ч в увеличении (линейная форма), яркое Ш.-звучание
Соната для форте- пиано № 1, ор. 12	С.3, т. 1 Т1, Ш.-ход в басу. Т.6 Ш.-ход в сопрано. С.4.Т.19-20 Ш.-ход, хиндемитизмы. Разработка. Т. 41- Т2. Т. 44-45, 46, 49-50 Ш.-звучание в динамическом разделе формы. Т. 68, 76 Ш.-аккордика. С. 8. Т. 80 Ш. – аккордика. Т. 111-112, 114, 117 Ш.аккордика. Т. 137 Ш.-аккордика. Т. 153 Ш.- диссонанс. Т. 160 Ш.-аккордика Т. 173 Ш.-ход в басу, политональность. Т. 178-179 Ш.-ход в басу. Т. 181 Ш.-ламенто в басу. С. 17, т. 220-225 яркие Ш.-эмблемы. Т. 254 Ш.-аккордика. Т. 258 мягкие слабо уловимые Ш.-созвучия. Мистицизм. Т. 266 Ш.ход. С.21. Т. 270 Ш.-катарсис
Симфония № 1, ор.10, 1-я часть	С.14, ц. 15 Ш.-аккорд. С. 23-24, ц. 27-28: Ш.-аккорд. Аккорды в кульминации разработки. С. 28, т. 3. Ш.-аккорд
3-я часть	Ш.-аккорды на с.60, т. 5-6; на с. 60, т.11-12, 14. На с. 61, ц. 2. С. 64, последний такт перед цифрой 5; на с. 65, ц. 5, т. 2; на с. 68, ц. 9; на с. 69, ц. 114 на с. 71, начальный такт; на с. 77, ц. 21
4-я часть	Ш.-аккорды на с. 94, за 4 такта до ц. 214 на с. 96, последний такт
Опера «Нос», ор. 15 Действие первое. Картина первая. № 2. Цирюльня Ивана Яковлевича	С. 14, ц. 23, т. 2. Ц. 24, т. 2-4: политональный канон в увеличенную октаву (намёк на обращение септими). Шостаковическо-бриттенновское звучание. Шостакович-аккорд. Ц. 24, т. 2-4: политональный канон в увеличенную октаву (намёк на обращение септими)
Действие второе, картина пятая. № 9. В газетной	Ц. 188: ламенто Ковалёва на аккорде бездны (малый уменьшённый от соль бемоль; в следующем такте – нонаккорд до)

экспедиции	
Картина шестая. № 11. Квартира Ковалёва	Ц. 276: аккорды прозрения у струнных, сопровождающие вокал. Четвёртый такт цифры: аккорд-символ (прозрения). В такте 2 ц. 174 – шостаковичский распев. С. 143-144, ц. 178: двухголосная инвенция контрабаса соло и гобоя на репликах Ковалёва. У гобоя – «лирическая мелодия»
Действие третье, картина седьмая. № 12. Окраина Петербурга: кульминация гармонического «серьёза»	С. 226, ц. 283. т. 2: «аккорды прозрения» у струнных. С. 267, ц. 3316 вокально-инструментальная полимелодика контрфагота и Старой барыни. Ц332, третий такт: аккорды прозрения, цитата. С. 271, ц. 337, с т. 8: звучание «всерьёз», аккорды прозрения
Картина восьмая. № 13. Квартира Ковалёва и квартира Подточиной: продолжение гармонического «серьёза»	С. 314, ц. 376, т. 5: аккорды прозрения у струнных на реплике Квартального. С. 326, ц. 294: «аккорды прозрения» у струнных. За четыре такта до ц. 421: шостаковизмы мелодии скрипок и гармоники. С. 348, за четыре такта до ц. 422: шостаковические аккорды медных духовых и контрабаса. Ц. 422, т. 2: шостаковическая фактура. С. 349, за два такта перед ц. 423: шостаковический подголосок к вокалу Доктора у скрипок. С. 355, ц. 426: шостаковическое квартное тремоло у кларнета
№ 14. Интермедия	С. 448, за один такт перед ц. 495 (или четвёртый и пятый т. ц. 495) – шостаковизмы
Эпilog. Картина десятая. № 16. Невский проспект	Ц. 522: шостаковические повторы струнных
<b>Симфония № 3, ор. 20.</b> 1-й раздел, 2-й эпизод	С. 12, ц. 11: мотив смятенного восхождения у флейт и фаготов
<b>Опера «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»), ор. 29/114 (ред. 1963 г.)</b> Действие первое. Картина первая	С. 5, за четыре такта до ц. 1: Ш.-аккорд и Ш.-микромоналог. С. 8. шестой такт ц. 4: Ш.-лад у фагота. С. 12, за четыре такта до ц. 11: аккорды прозрения у струнных. Ц. 26, второй такт: Ш.- аккорд
Картина вторая	За такт до ц. 102: Ш.-аккорд у струнных С. 128, за два такта до ц. 105: «Обручальное колечко давит!» Сергея; контрапункт прозрения и Ш.-секвенции- автографы в монологе виолончели («Катерина – это я сам...») Флоберовское «Эмма – это я...». С. 129, за три такта до ц. 106: Ш.-аккорды у кларнета с низкими струнными. Ц. 106: «Ишь ты, как толкнула» Задрипанного мужичонки – контрапункт комического, мелодраматико-эротического и авторски-трагического, «свидетельского». Поливременность. За два такта до ц. 107: Ш.-линейная гармония в одностолье у виолончели. С. 130-131, за два такта до ц. 108 и далее: Ш.-монолог у скрипок, Ш.-гармонии у струнных в контрапункте-квазиимитации с улетающим монологом бас-кларнета. Ц. 109, третий такт: Ш.-прозрение у валторновых созвучий, контрапункта скрипок и виолончели в горестной колыбелеобразной трёхдольной секвенции. Всё это сопровождает вокал Сергея. С. 132, ц. 110: Ш.-прозрение, замедление времени на монологе скрипок на аккорде струнной. Всё это сопровождает вокал Сергея. С. 166-178, ц. 144-160: ария Катерины, страдательная, в фольклорном стиле, с примечательной гармонией с продольным срезом судьбы. В моменты гармонизации некоторых нот вокала гармония одновременно и проста, и насыщена неким следом застывшего времени. Назовём её Шостакович-функция, сокращённо Ш.-ф.. С. 166, ц. 144, шестой такт: Ш.-ф. С. 167, ц. 145, за три такта до ц. 146: аккорды прозрения у бас-кларнета и валторн С. 169, ц. 148, первый и второй такты: Ш.-ф. Это начало среднего раздела арии. С. 170-171, ц. 149, третий такт, первая доля: Ш.-ф. Пятый такт этой цифры: тональное смещение в вокале. Седьмой такт цифры: Ш.-ф. Ц. 150, третья доля второго такта и первая доля четвёртого такта: Ш.-ф. С. 172-173, третий и четвёртый такты ц. 151: Ш.-ф. За три такта и за один такт (вторая доля) перед ц. 155: Ш.-ф.





	Начиная с ц. 156: кодовый раздел арии, построенный на материале музыки начала сцены. С. 157: Ш.-ф. на первой доле такта. С. 176-177; за два такта до ц. 158, второй такт ц. 158, за три такта перед ц. 159 (с половины первой доли): Ш.-ф. С. 190-191, ц. 174, первый такт: Ш.-ф. Напряжение звучания. С. 196-197, шестой такт ц. 179: Ш.-ф. С. 210, ц. 187, пятый такт: Ш.-ф.
Действие второе. Картина четвёртая	Ц. 196, третья-четвёртая доли: Ш.-ф. С. 220-221, ц. 197, третий такт, первая доля; четвёртый такт, третья доля; пятый такт, первая и третья доли; шестой такт, первая доля; седьмой такт, первая доля; восьмой такт с переходом на девятый: Ш.-ф. Ш.-ф. мы встречаем и в тактах пятом и седьмом ц. 198. С. 238, за два такта перед ц. 211: Ш.-ф. С. 240-248, от затакта к ц. 212 до ц. 216 включительно: прощание Сергея с Катериной. Ансамблевая полифония-трио. Второй такт цифры: Ш.-ф. С. 242, второй такт ц. 213: Ш.-ф. С. 246, за четыре такта перед ц. 216, а также первый такт ц. 216: Ш.-ф. С. 290-291, ц. 240-241, ремарка «Сергея уносят»: на вокале Свёбра скорбное сопровождение пунктирными ходами идущих мотивов альтового кларнета на фоне аккордов фагота и контрафагота. Ц. 240, первый такт, ц. 241, такты третий, шестой, восьмой, десятый, одиннадцатый: Ш.-ф. С. 293-294, Ц. 244-245: монолог скрипки соло на басу четвертями контрабаса. «Неизбежность убийства». Десятый такт и третья доля одиннадцатого такта ц. 244: Ш.-ф. Ц. 247, начало первого и второго тактов: Ш.-ф. С. 297, ц. 251, третья доля первого такта: Ш.-ф. С. 309, ц. 259, третий такт: Ш.-ф. на реплике Свёбра «(ключи) отнимите...» С. 312, ц. 263, четвёртый такт: Ш.-ф. С. 313, ц. 264: Ш.-ф. Второй такт ц. 264: Ш.-ф. С. 317, с четвёртого такта ц. 267: знаменитое «Грибков, значит, на ночь поел» С. 317, после чего в пятом такте цифры: Ш.-ф.
Антракт между четвёртой и пятой картинами	С. 324-325, ц. 271: Такты третий, девятый цифры 271: Ш.-ф. Ц. 272: Ш.-ф. С. 325-326, ц. 274: четвёртая вариация. Последний такт перед ц. 275: Ш.-ф. на первой доле. 5-я вариация. Такты второй, четвёртый, шестой и восьмой цифры: Ш.-ф. Такты первый и второй цифры: ладовое смещение у первых скрипок. В конце фактура становится кульминирующе-кричащей на верхах, как это бывает у Ш. в кульминациях.
Картина пятая	С. 282: За два такта перед ц. 283: Ш.-ф. Ц. 346-347, за три такта перед ц. 284: Ш.-ф. За четыре такта перед ц. 285: Ш.-ф. С. 348-349, за четыре такта перед ц. 286: Ш.-ф. С. 352, за такт перед ц. 288: Ш.-ф. 5-я картина С. 366-367, за такт перед этой же цифрой: Ш.-ф., ладовое смещение в вокале Катерины. С. 368, примерно на границе четвёртого и третьего такта перед ц. 297: Ш.-ф. С. 388-389, ц. 310, со второго такта: контрапункт монолога виолончели соло и вокала. Ц. 311: монолог из пассакальи у скрипки соло. Пятый такт цифры: Ш.-ф.
Действие третье. Картина шестая	С. 4, четвёртый такт и шестой такт ц. 342, вторые доли, ц. 343, второй такт: Ш.-ф. Четвёртый такт цифры: Ш.-ф. С. 6, седьмой, восьмой и тринадцатый такты ц. 344: Ш.-ф. Ц. 351: ритмизация баса низких струнных. За два такта перед ц. 352: Ш.-ф. За один такт перед ц. 353: Ш.-ф.
Картина седьмая	С. 59, за пять тактов перед ц. 381, третий куплет исправника, «... для того поводит грозными очами...»: Ш.-ф. С. 78, за такт перед ц. 393 (ремарка «Робко входит задрипанный мужичок»): Ш.-ф.
Картина восьмая	С. 116-117, ц. 421 Третий такт цифры: Ш.-ф. Шестой такт цифры: вокал Катерины («Гости дорогие, кушайте, прошу вас!») контрапунктирован баховским мерным монологом виолончелей. На границе четвёртого и третьего тактов перед ц. 422: Ш.-ф. С. 137-153, ц. 435-443: финал восьмой картины. Ц. 437, ремарка «Ворота открываются. Входят Исправник, Задрипанный мужичок и полицейские». И на появлении «всей братии» - марш фортиссимо у тютти. Третий-пятый такты цифры: Ш.-ф. Второй такт ц. 438 и далее: Ш.-ф.
Действие четвёртое. Картина девятая	С. 161-164, ц. 448-449: второй завет Старого каторжника «Ночь отдохнём и опять с первыми солнца лучами будем мы вёрсты считать». Ц. 449, первый и третий такты, второй сольный припев Старого каторжника «Эх вы, степи необъятные, дни и ночи бесконечные»: Ш.-ф. Сопровождается монологами баса низких струнных. Во втором и первом тактах (соответственно третья и первая доли) перед ц. 462: Ш.-ф.

Симфония № 4, ор. 43, 1-я часть	С. 230, ц. 90, девятый такт: Ш.-аккорд у меди
2-я часть	С. 244-245, ц. 110 -Тональность ре минор. С двенадцатого такта цифры: Ш.-мелодия спокойствия, прообраз многих спокойных монологов среднего периода
3-я часть	За такт перед ц. 153: Ш.-созвучие Четвёртый такт цифры 154: Ш.-аккорд. С. 276-277, за два такта перед ц. 155: Ш.-аккорд. Четвёртая доля четвёртого такта цифры 156: Ш.-аккорд. Четвёртая доля четвёртого такта цифры и далее: Ш.-комментарий у флейт. С. 280-281, ц. 160: остинато на фрагменте первой теме у низкой меди, струнных и деревянных духовых. Третий такт цифры: Ш.-каданс. С. 347, с ц. 238: начало коды. С. 353, семнадцатый такт ц. 240: «Ш.- созвучие» с блюзовой низкой нотой

Таблица 9

## ЭТНОСОЦИОПРИЁМЫ

Трио для скрипки, виолончели и фортепиано № 1, ор. 8	Т. 9 и далее коктейль стилей – Ш.-еврейский лад плюс элегичность плюс балет. Таков источник трёх стилей, которые позднее реализовались отдельно. С. 10-11, ц. 5 еврейский лад у скрипки, романтизм в гармонии
Две пьесы для струнного октета ор. 11. 1. Прелюдия.	С. 35, за 3 т. перед ц. 1 испанизм. С. 36, т. 5 ц. 2 испанизм. С. 38-39, в ц. 4 элегические хроматизмы
Соната для фортепиано № 1, ор. 12	Т. 98 Ш.-народное созвучие. Т. 119 яркотональная революционность
Опера «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»), ор. 29/114 (ред. 1963 г.) 1-е действие, 1-я картина	Ц. 11: русский раслев у гобоя. С. 13-15, с ц. 12: ариозо Катерины «Муравей таскает соломинку» в русском стиле
3-я картина	С. 166, ц. 142: русский фольклорный колорит
2-е действие, 4-я картина	С. 230, ц. 204: модуляция из вальса в мазурку, а Свёкра – в амплуа польский пан. Четвёртый такт цифры: модуляция в мазурку окончательно произошла
Симфония № 4, ор. 43, 2-я часть	В коде испанские нотки
3-я часть	С. 353, семнадцатый такт ц. 240: Ш.-созвучие с «блюзовой» низкой нотой

## Научное издание

Надлер Светлана Владимировна

Полифонический мир  
Дмитрия Шостаковича

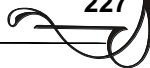
Дополнительное учебное пособие для студентов специализированных музыкальных учебных заведений

В 4-х книгах

Книга 1

Под общей редакцией Ф.М. Софронова

Редакторы А.Б. Ковалева, А.В. Ляхович



Обложка, виньетки и дизайн А.В. Ляховича

В оформлении книги использованы картины:

П. Пикассо «Скрипка и виноград», «Скрипка и газета»;  
А. Ляховича «Ветер. Казанский собор», «Миры летят, года летят...», «Снежный город», «Черная громада Исаакия», «Январь»,  
«Ночь, улица, фонарь...».

Подписано в печать 22.09.2009. Бумага типографская № 1.

Формат 60x84 1/16. Гарнитура School. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 17,75. Уч.-изд. л. 17,5 п.л. Тираж 500 экз. (1-й завод 100 экз.).

Заказ № 82.

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