

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 2

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. 2 / С.В. Надлер; под общ. ред. Ф.М. Софронова. – Ростов н/Д.: изд-во РО ИПК и ПРО, 2009. – 180 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

ГЛАВА 2. РАЗРАБОТКА.	
Видоизменения стиля 2-й половины 30-х годов	4
Версии причин изменений стиля	4
<i>Драматургическая, театрально-культурологическая, гармоническая и социологическая трактовки.</i>	
Видоизменения собственно полифонического техностиля музыки Шостаковича в 30-е годы	9
<i>Баланс между четырьмя полифоническими «гранями». 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>	
Изменение вектора полифонического воздействия в 30-е годы	16
<i>Экстравертизация полифонии путём «деполифонизации». Истачивание полифонической техники как отыгрывание 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>	
Театр полифонической техники в средний период	48
<i>Инструментальный театр. Поливременность. Концертантность как осколок ранней полипроекционности. Замедление времени в полипроекционных полифонических формах.</i>	
«Прибавления» в семантике приёма индивидуальной поэтики Шостаковича среднего периода	57
<i>«Ходжа-настрединовская» интонация. Спрявленное темы. Речитативный монолог. «Спасительность» переменного размера.</i>	
Тональные «виражи»	61
<i>Ш. - аккордика. Тональные двоения. Политональность.</i>	
На грани техники и душевной терапии: этос музыки Шостаковича среднего периода	64
<i>Церковная аккордика, хоральность. Метаморфозы. Невербальное слово. Виды повтора материала в сочинениях среднего периода. Катарсис.</i>	
ГЛАВА 2 а.	
На пути среднего стиля	68
<i>Опера «Игроки». Черты «усталости стиля» среднего периода. На грани перехода к позднему стилю.</i>	
Приложения ко 2-й главе	76

ГЛАВА II



РАЗРАБОТКА



ВИДОИЗМЕНЕНИЯ СТИЛЯ ВТОРОЙ ПОЛ. 1930-Х ГОДОВ



Версии причин изменений стиля

Одна из важнейших тем преобразования художественной манеры Шостаковича в средний период – это видоизменения стиля его сочинений во 2-й половине **30-х годов**.

Исследователи не единожды давали самые разные и очень точные толкования этой метаморфозы стиля, продиктованной многочисленными внешними событиями. Обратимся к самым известным версиям.



1. «ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ» ТРАКТОВКА. Это одна из самых важных и актуально звучащих на сегодняшний момент версий. Её смысл заключается в драматургическом переосмыслении Шостаковичем пресловутых образов «мещанства». Будучи в 20-е годы объектом злой насмешки для молодого автора, в 30-е годы этот образ жизни явственно виктимизируется, начинает мало-помалу приобретать всё более яркие оттенки обречённости. Венгерский исследователь Янош Мароти пишет об этом так «тривиальное превращается из осмеянного прошлого в угрожающее настоящее. ... Сам композитор в качестве страдающего субъекта подвергается тем самым жизненным ситуациям, над которыми он до сих пор лишь посмеивался ... «То же самое» становится чем-то иным. Скерцо демонизируется. Стравинский сменяется Малером» [82, с. 65].

2. «ТЕАТРАЛЬНО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ» ТРАКТОВКА.

Это одна из интереснейших версий, которая напрямую касается мастерства Шостаковича. Версия принадлежит Д. Гойовы, известному кёльнскому исследователю. В ранее цитированной статье из Кёльнского сборника 1985 года «Шостакович и театральный Октябрь. Структуры театра в гармонии Шостаковича» Д. Гойовы рисует в высшей степени любопытную картину видоизменения стиля молодого мастера: по этой версии Шостакович из жёсткого линейриста становится чем-то вроде тонально-гармонического циркового мастера, жонглёра-трюкача, для которого путь к цели, как бы близка она ни была, всегда сложен и намеренно изощрён: например, в 1-й части 9-й симфонии тональный план главной партии выстроен такими забавными окольными путями от тоники к доминанте, как будто «Шостакович достигает доминантовой тональности не через дверь, поднявшись по лестнице, а через окно, вскарабкавшись по водосточной трубе» [39, с. 562]. Превращение стиля объясняется тем, что Шостакович, как пишет Д. Гойовы, с юности пребывал в тесном общении с театральными режиссёрами (работа с Мейерхольдом, общение с Акимовым и Михозлсом). Элементы театра представления становятся необычайно близки душе юного Шостаковича и переплавляются им в звуковые картинки. Добавим, что с наступлением 30-х годов эта театрализованность стиля становится спасительной игрой, наподобие мнимых нелепостей и внешней абсурдности хармсовских миниатюр. Гойовы говорит об «эристической модуляции» в музыке Шостаковича начала 30-х годов (об этом мы упоминали во введении) и прослеживает элементы такого мышления на материале двух прелюдий ор. 34. Приведём его наблюдение по поводу прелюдии h-moll: «Если... (здесь) басовый ключ заменить скрипичным, образуется монотональный звукоряд G- dur. Но так как ноты сопровождения стоят в басовом ключе, битональное (сопровождение)..., и благодаря такого рода напряжением, применяемым широко, с удовольствием и наслаждением, музыка Шостаковича приобретает подчас драматические, конфликтные

черты: она выдерживает подобные “искривления” и выстаивает против их последствий. Это драматические конфликты, разыгрываемые между звуковыми рядами тональностей» [там же, с. 561].

3. СУГУБО ГАРМОНИЧЕСКАЯ ТРАКТОВКА, с взглядом на “место” Шостаковича в эволюционной лестнице усложняющегося гармонического языка XX века, представлена была всё на симпозиуме в Кёльне 1985 года в выступлении Ю.Холопова: “Система компонентов...языка Шостаковича вполне традиционна, в отличие ...от Стравинского..., Мессиана..., Веберна, не говоря уже... о более поздних” 128, с. 490); “Шостакович, перепробовав в ранний период сонорику, “свободную атональность”..., в 30-е годы пришёл к неоклассическому самоограничению” [там же, с. 495]; “Шостакович отказался от субъективно-бесконтрольных прорывов к неслыханным и неклассическим формам (сонорика, атональность, графическая полифония автономных линий, элементы двенадцатитоновости, элементы пуантилизма) в пользу духа стабилизирующей конструктивности “добрых старых” сонатно-циклических монументов. В гармонико-техническом отношении это означало отказ от неоглядывающейся назад смелости и вызывающе-дерзкой яркости новых приёмов и пересмотр гармонических средств под углом зрения их пригодности к построению интонационно обновлённых классических форм, градации гармонических средств согласно категориям основного тона, тонального тяготения, тонального родства, кон- и диссонантности. Эти установки и привели к установлению системы гармонии Шостаковича зрелого периода творчества” [там же, с. 495].

Болевая точка проблемы действительно в неоднократных и многочисленных “ретро” стиля, обусловленных не только политической конъюнктурой, но и глубинными психологическими чертами, присущими Шостаковичу. Но, с другой стороны, в том-то и дело, что эмоциональная составляющая музыки Шостаковича вовсе не является чем-то внешним по отношению к его языку. Внутренние резервы, не позволившие Шостаковичу остаться в арьергарде художественного пути XX века, нельзя обнаружить лишь в вертикали его созвучий. Стоит «включить» эмоции в язык – и не будет противоречий между жёсткостью “объективного” взгляда и иступлённостью и отчаянием стонущей и срывающейся на крик музыки.

Великой музыки, хотя и не всегда равноценной. Разве мы не понимаем, откуда эта боль в звуках, откуда “регресс стиля” (П. Кан [см. 62, с. 407]), “усталость стиля” (М. Сабина [см. 108, с. 368]), откуда желанье “спрятаться” в неоклассицизме, как в раковине. “Он быстро миновал крайности и опасные повороты, вступая в новую... фазу, начатую виолончельной сонатой и циклом фортепианных прелюдий. ...Может показаться, что эти страницы уведут композитора в сторону” (И. Мартынов [см. 83, с. 475]).



Это действительно некоторый “увод в сторону” – и кажущееся “ретро” – может обмануть даже самый тонкий слух. Хотя на самом деле Шостакович всего лишь переплавляет свои поливременные структуры в пространственные. Полубессознательно “прячет” технику, маскируя под “примитив”.

4. СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ СООБРАЖЕНИЯ о том, что претерпел Шостакович как личность в 30-е годы, известны. И. Барсова посвящает этой теме статью “Между социальным заказом и музыкой больших страстей” [9, с. 121-140]. Здесь среди других свидетельств времени приведены строки из дневника Г. Попова, которому, как немногим другим знакомым, Шостакович успел в 1936 году проиграть 4-ю симфонию на фортепиано: “31 октября, Детское село. 4-я симфония Шостаковича (слышал на рояле первую часть до репризы и читал партитуру половины первой части), очень терпка, сильна и благородна” [там же, с. 126]. Как пишет И. Барсова, 1-ю симфонию Попова постигла та же участь, что и 4-ю Шостаковича: обе симфонии были уже на грани премьеры (дирижировать ими должен был Ф. Штидри), обе были запрещены к исполнению: Попова – в 1935 г., Шостаковича – в 1936 г.

Известное устное высказывание Соллертинского о том, что 5-я симфония «сделана из обрезков 4-й, напоминает нам, чего в действительности стоило мастеру, в силу своей феноменальной памяти помнившему каждый звук своей опальной симфонии, год спустя сочинять следующую «из её обрезков».

В статье Р. Лаула “Музыка Шостаковича в контексте большевистской идеологии и практики. Опыт слушания”, можно найти *социологическое описание* стиливого видоизменения музыки 30-х годов молодого Шостаковича “В экспозиции финала в её горделивых и помпезных мелодиях, словно поигрывающих стальными мускулами, во всей красе, во всём своём холодном блеске звучит ... эпоха” [71, с. 153].

В публикации говорится и о том, что в 5-й симфонии “Возможности неожиданных сопоставлений разностильных истоков, что во многом составляет особое обаяние предшествующих сочинений Шостаковича, в том числе и 4-й симфонии, заметно сужается, но заметно выигрывают цели” [там же, с. 151].

Все перечисленные версии важны и заслуживают внимания, хотя в отдельных деталях побуждают к полемике.

Однако здесь возможна и ещё одна версия – *полифоническая*, которую мы хотим представить вниманию читателя.

Это будет продолжение исследования *предполифонических структур* музыки Шостаковича. На протяжении всей творческой жизни мастера эти структуры дают о себе знать абсолютно по-разному, с большей или меньшей степенью удачности авторского высказывания – но всегда проявляют его внутренний стиль.

Видоизменения собственно полифонического техностиля музыки Шостаковича в 30-е годы

Итак, в чём же, на наш взгляд, в дополнение к предыдущим версиям, [5] видоизменения собственно полифонического техностиля музыки Шостаковича в 30-е годы?

Шедевры Шостаковича, его потрясающие, непревзойдённые страницы невероятно драматичной музыки, всегда содержат в себе несколько граней того, что он чувствовал по отношению к миру и как передавал свои ощущения. Это:

- 1) реальность как многослойный контрапунктический мир;
- 2) общение с реальностью также *по слоям*;
- 3) индивидуальная полифоническая поэтика, свобода и импровизационность полифонической конструкции;
- 4) драматизация классического полифонического приёма, подчинение его патетической функционально-релятивно-временной вертикали.

Если **БАЛАНС МЕЖДУ ЭТИМИ ЧЕТЫРЬМА ПОЛИФОНИЧЕСКИМИ ГРАНЯМИ** был нарушен, это означало для Шостаковича усталость стиля; когда этот баланс восстанавливался с теми или иными изменениями, возникал новый стиль, вернее, новое наклонение стиля Шостаковича.

МЕЛОДРАМАТИЗАЦИЯ НЕВЕРБАЛЬНОЙ РЕЧИ в средней период жизни музыки Шостаковича порождает существенное изменение стиля музыки среднего периода. Оно заключается в том, что полипроекционные построения в музыке Шостаковича с 30-х годов начинают «жить в темпе адажио». Это является не просто изменением темпа музыки, а именно изменением стиля, поскольку рождает полифонизированный монолог, в терминологии В. Задерацкого, полифонический период [58].

ПРЕОБРАЗОВАНИЯ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО НАРРАТИВА В РАЗНЫЕ МОМЕНТЫ ЖИЗНИ КОМПОЗИТОРА. Ранний Шостакович (1-е три симфонии) по-особому кинематографичен в своём нарративе. Но некий момент, наступающий в начале 30-х годов, рождает у него нарратив прямо противоположный раннему, и в чём-то (в некоей декламационной неравномерности, царству его знаменитых монологов в смешанном метре) – это уже не кинематографичность, а околословесная хроникальность с большей размеренностью повествования. Таков Шостакович среднего периода.



Структура, по которой мы безошибочно узнаём **среднего** Шостаковича, мало-помалу дистиллировалась у него в музыку и породила качество «публичной проповеди». У нарратива в музыке Шостаковича среднего периода свой синтаксис высокого порядка, свои кульминации театрального характера... Нам важно то, что в средний период существенно меняется связь явлений в «полифоническом мире» Шостаковича, что отражается как в общем «устройении» его музыки так, и в деталях.

Что же до **позднего** Шостаковича, то его нарратив в позднее время преобразуется. Теперь это и не «кино» ранних симфоний, и не «театр» среднего периода. Это какая-то трансформация... этого самого «монолога», который в средний период у Шостаковича представлен аккомпанированной мелодией, а в поздний период становится родом каденции, как бы расширяется, становится иной единицей драматургии, чем раньше и вбирает в себя, в свой нарратив все прежние драматургические и композиционные средства.

Весьма существенные изменения в области **СООТНОШЕНИЯ ИМПРОВИЗАЦИОННОСТИ, КОНСТРУКЦИИ, ЗАДАННОСТИ И РЕЗУЛЬТАТА** претерпевает в средний период собственно соотношение горизонтали и вертикали в музыке Шостаковича.

Музыка Шостаковича словно говорит внимательному слушателю: «имеются линии голосов, и эти линии несут на себе печать такой своеобразности, какая только возможна в данной ситуации. Но есть ещё и аккорды, в которые сплетаются эти голосовые линии, и вот уж эти-то аккорды заданы более восприятием слушателя, чем ухом мастера: он лишь выбирает, каков должен быть аккорд в данный действенный момент; но аффект данного аккорда выбран и задан не автором и не сейчас».

Нота обречённости в звучании шостаковической музыки среднего периода во многом объясняется этой координацией своеобразной мелодики и, в определённом смысле, «заданной» аккордики. Отсюда та *акустическая консонантность и ладовая диссонантность*, о которой пишет Т. Левая (73).

Наши представления о полифонии Шостаковича **среднего периода** мы могли бы сформулировать так: **импровизация на обиходную** (в сознании более или менее образованного слушателя) **аккордику** с аффектами романтического плана, и при этом линейные темы рождаются из этой аккордики. Ведь очевидно, например, то, что любая тема фуги ор. 87 не просто «заряжена» определённой гармонией: она просто-напросто этой гармонией и порождена, хотя и проводится первоначально одnogлосно, как и положено теме фуги. В этом случае главные черты импровизации – спонтанность, непредсказуемость - проявляются как раз не в гармонии, которая неотвязно крутится в сознании и как бы требует вырваться наружу, чтобы её выслушали, и не в мелодике тем, которые уже продиктованы гармонией. Скорее импровизационность про-

является в выборе настроений, аккордовых последований в рамках полифонической фактуры.

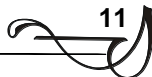
Отсюда общая картина полифонической композиции Шостаковича среднего периода может быть уподоблена некоей постройке, зданию на песке реальности, воздвигнутому из глины, вырытой из глубины самой реальности, но сформированной уже на её поверхности.

Но полифонический стиль Шостаковича изначально не был таковым, хотя бы уже по соотношению горизонтали и вертикали. Разве возможно сказать, что аккордика 4-й, 3-й или 2-й симфонии в основе своей задана? Напротив, аккордика раннего Шостаковича редко имеет право решающего голоса в общем импровизационном процессе полифонической конструкции. Пожалуй, ранний полифонический Шостакович – это прежде всего импровизация на голосовую линию. Запланированным результатом этой импровизации, заранее услышанным внутренним слухом мастера, становится впечатление, производимое сию минуту на слушателя. Музыка раннего Шостаковича часто «поддразживает» слушателя, шутит с его восприятием, причём не всегда беззлобно – вплоть до откровенного шока.

Что же касается спонтанного, незапланированного результата этой звуковой игры, то им становится ... аккорд, созвучие! Он может соответствовать романтической схеме аффектов, что часто бывает либо в ранних лирических эпизодах, вроде побочной партии 1-й части 4-й симфонии, либо абсолютно не соответствовать никакому заранее настроенному восприятию.

Таким образом, полифония раннего Шостаковича – это ни в коем случае не здание на поверхности реальности. Скорее, это «кротовая нора» в реальности с добытыми на основательной глубине земляными сокровищами: хаотическими фугато, ошеломляющими звуковыми сгустками.

Что же касается полифонии *позднего* Шостаковича, то здесь мы, пожалуй, ощутим скорее **импровизацию на полифоническую конструкцию**. В этом прослеживается сходство с ранним периодом. Но в отличие от юношеских полифонических «кунштштюков», настроение музыки позднего периода в основном отягощено обречённостью. В определённом смысле музыка окрашена этим настроением как мрачным аккордом. В этой «мрачной аккордике настроения» уже нет ни юношеского желания задразнить слушателя, ни более позднего стремления этому же слушателю что-либо внушить; есть чувство, напоминающее усталое безразличие к тому, кто и как воспримет данный звуковой момент. Что же касается аккордики, то у позднего Шостаковича она страстно стремится к временному отображению момента музыки; она ярко каденционна (в барочном и классицистском смысле) и тоже говорящая, но теперь она уже не поясняет слушателю, с каким настроением стоит воспринять тот или иной фрагмент музыки. Она просто говорит о том, что



придёт конец времени. Наконец, можно встретить (как в 15-м квартете) **импровизацию на настроение**, где запланированным эффектом будет ... само настроение, а незапланированным эффектом – вся техника.

Итак, с нашей точки зрения, свобода, предсказуемость, заданность и результат в разные периоды творчества Шостаковича предстают как **ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ РОЛИ ПОЛИФОНИИ, МЕЛОДИИ И ГАРМОНИИ В ХРОНОЛОГИЧЕСКОМ «ОБМЕНЕ»** этими ролями.

В **ранний период** ярче всего проявилась свобода полифонической конструкции, заданность мелодики, предсказуемость, хотя бы частичная, приёма индивидуальной полифонической поэтики. Гармония, -и сама аккордика (часто, хотя и далеко не всегда) как остаточный результат.

В **средний период**, идущий от гротескового стиля 30-х годов, ясна становится свобода мелодики монолога, заданность полифонической конструкции, предсказуемость гармонии, которая становится всё более и более авторски-формульной и линейная форма как остаточный результат или та целостность, которая ощущается неким «следствием» повествования.

В **«дневниковой полифонии»**, то есть в камерных сочинениях среднего периода, на первый план выходит **свобода линейной формы** и **произвольность выбора жанра мелодики**. Многие страницы квартетов – это импровизации на яркую, изначально несложную жанровую тему... В свою очередь **полифоническая конструкция часто бывает предсказуема, а гармония – «задана» тем же жанром**. Остаточным же **результатом** становится **темпоритмическая свобода мелодики** той или иной части в целом...

В **поздний период** в музыке Шостаковича роли ещё раз меняются, придавая стилю совершенно новый ракурс. Главная свобода музыки позднего Шостаковича проявляется уже не в импровизационности полифонической формы, как в ранний период; не в импровизационном монологе среднего периода или жанрово-фактурной мозаичности камерных сочинений; **свобода** позднего Шостаковича **в смене аффектов**, а в категориях линейрики непредсказуемость мелодики аффектов. **Линейная форма и жанр мелодики может быть задан, а полифоническая конструкция предсказуема. Остаточным результатом**, как и в ранний период, становится **гармония**, хотя и с несколько другими, чем в ранний период, основаниями.

Это связано с тем, что в поздний период сочинения Шостакович приходит к принципиально иному виду контрапунктирования реальностей. Реальность действия оказывается в поздний период в ином соотношении его **полифонического мира**: она **словно сливается** с реальностью композиции, оставляя лишь едва различимый **зazor** с ней: в этом укор миру действия, который слишком агрессивен и построен по

извращённым правилам, демонстративно противоположным душевной жизни.

Яркий пример изменений стиля в средний период -5-я симфония. В 1-й части (за два такта перед цифрой 1) вторая главная тема у скрипок, которая появится в начале цифры, предваряется имитацией-антифоном у низких струнных с альтами. Проявляется иное отношение к поливременности в разнотемном контрапункте:

Пример 47

Тянущиеся звуки мелодии темы измеряются теперь не воображаемым контрапунктом, а реальным, демонстративно метризованным.

В этом есть даже нечто упрощённо-детское. Мастер словно «расплачивается» упрощением полифонии за временную свободу линейного монолога.

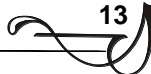
У раннего Шостаковича единицей полифонической конструкции становится сплошь и рядом сгусток, конгломерат тем. С пятой симфонии такой единицей становится один голос в контрапункте, происходит **СМЕНА ЕДИНИЦЫ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ КОНСТРУКЦИИ В СРЕДНИЙ ПЕРИОД.**

Реализуется энергия «приплюсовывания» голосов из его пассакалий.

Свобода как философия будет теперь заключаться уже не в импровизационности полифонической формы-конструкции. Напротив, конструкция становится нарочито определённой и даже заданной.

Свобода, как это хорошо слышно в 5-й симфонии, начинает жить в линейном монологе.

Сравним пятую симфонию с ранними сочинениями и обнаружим, что меняется скорее не тот или иной элемент музыкальной речи, а **его соотношение** с другими элементами:

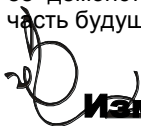


а) если четвёртая симфония сочинена in **present continues**, в настоящем неопределённом, то пятая in **present perfect**, в настоящем свершившемся;

б) **полифонические конструкции** в пятой симфонии перестают следовать друг за другом в импровизационном порядке, как в ранних сочинениях, и приобретают некоторую демонстративную **предсказуемость** в следовании;

в) эти же полифонические конструкции лишаются своей внутренней полипроекционности.

г) с пятой симфонии начинается **объективация жанра симфонии у Шостаковича**. Нельзя сказать, чтобы в первой и четвёртой симфониях, в «Леди Макбет...» и 1-м фортепианном концерте объективации жанра не было вообще. Но начиная с **пятой** симфонии у Шостаковича – это не раннее **я** с причудливым выплыванием тем из подсознания наружу, а **другой**, alter ego, собственный **стилевой двойник**. **Монолог** из исповеди становится проповедью, а **линеарика монолога** готова породить уже не **полифонический эллипсис с разницей обещаний и воплощений**, а **прямую героику** генделевской полифонии с её демонстративно правильным строением фугато. Не случайно 1-я часть будущей 6-й симфонии и первые 2 части Квинтета **генделевские**.



Изменение вектора полифонического воздействия в 30-е годы

Особого внимания заслуживает вектор полифонического воздействия в его изменении.

В музыке Шостаковича среднего периода этот вектор становится сознательно активнее, чем в раннем периоде, когда цель полифонии была скорее *извлечь что-то из глубины сознания, чем воздействовать на окружающих*.

Для Шостаковича среднего периода единицей полифонического приёма становится приём **классический**, с пикантными вольностями; тогда как для раннего Шостаковича единица полифонического приёма **импровизация на приём**.

Так, 5-я часть 8-й симфонии даёт ряд фрагментов этой виртуозной и эмоциональной «игры с полифонией».

В ц. 140 звучат чудесные тонкие секвенции скрипок потрясающей шостаковической красоты, которую он выработал в камерных сочинениях, в контрапункте с ворчащей линией виолончелей, фаготов и бас-кларнета, а также в сопровождении двузвучий валторн. В

конце ц. 140 все линии, за исключением умолкнувших валторн, приходят к интонациям т1, подготавливая ц. 141-фугато на т1:

Пример 48

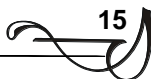
Это – **полифоническая воронка** Шостаковича среднего периода, с постепенным подведением к полифонической конструкции.

А за два такта перед ц. 149 и в самой цифре, когда низкие струнные неожиданно меняют порядок линейного схождения: они вступают с т5 (!), полагая её более достойной имитации (полифонический ролевой театр), а далее продолжают оstinato сегмента т1. Скрипки и альты подхватывают эту игру, также вступая респостой с т5. В это же самое время фаготы и низкое дерево твердят оstinato на сегмент т1, перетянув таким образом на свою сторону низкие струнные, которые начали с т5, а продолжили полифоническую игру сегментом т1. Ощутима сложная полифоническая игра, где линия низких струнных становится результатом полилога, а сама полифония-бифункциональна и капризна. Но на сознание действие этой полифонии оказывается интеллектуально медитативным, проникающим вглубь.

Характерным признаком сочинений среднего периода становится **ЭКСТРАВЕРТИЗАЦИЯ ПОЛИФОНИИ ПУТЁМ «ДЕПОЛИФОНИЗАЦИИ»**.

Наиболее яркие примеры «самоотрицания полифонии» мы, как это ни удивительно, встречаем в 5-й симфонии!..

Например, в 1-й её части (за пять тактов перед цифрой 1) первый элемент первой главной темы изложен в квазиканоне в разнорегистровый унисон, по сути же – в антифон низких струнных со скрипками. Так полифоническая техника экстравертируется опрощением в деполифонизацию, а не в полипроекционность, как раньше.



Нередким становится **ИСТАИВАНИЕ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ ТЕХНИКИ КАК ОТЫГРЫВАНИЯ ВНУТРЕННЕГО СОСТОЯНИЯ СТИЛЯ.**

В 1-й части 7-й симфонии (ц. 4) реприза главной партии отмечена темой скрипок и альтов с подголоском низких струнных и низких деревянных (нижний ярус партитуры):

Пример 49

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses. The first measure of the second staff (Violins II) is marked with a circled number '4'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'div.' and 'p'.

На границе ц. 5 возникает антифонная переключка низких струнных и альтов с флейтами и гобоями. Со второго по пятый такт цифры чувствуется слабый намёк на мензурированную каноническую секвенцию между бас-кларнетом с низкими струнными и флейтами. С ц. 5 флейтовая линия монологизируется. В этой монологизации как раз и ощущается своего рода истаивание полифонической техники:

Пример 49а

The image shows a musical score for a flute. It consists of two staves: Flute (Fl.) and First Flute (Fl. I). The first measure of the Fl. I staff is marked with a circled number '5'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'a2' and 'ff'.

Тем большее впечатление производит явление, которое мы называем **«ФЕНИКС-ПОЛИФОНΙΑ»** Шостаковича, словно бы «возрождающаяся из пепла» и являющаяся собой одновременно «укрепление» техники и рефлексию сопротивления техники – реальности.

Мы «датируем» начало «феникс-полифонии» в оркестровых сочинениях Шостаковича 7-й симфонией (заметим, что в камерных произведениях своя логика и своя хронология этого явления).

По словам Галины Уствольской, переданных Ольгой Гладковой в монографии о ней [38], симфония существовала в эскизах приблизительно с 1939 года. Следовательно, это сочинение является в определённом смысле *довоенным*.

Свидетельство о предвоенности замысла симфонии представляется небезынтересным. Здесь налицо известная «регрессия» полифонической поэтики, вернее, принесение её в жертву поэтике говорящей гармонии, что в высшей степени свойственно Шостаковичу среднего периода; он **выбирает**, как сказать, давно определившись с тем, что именно сказать..

В 1-й части симфонии (с третьего такта ц. 2) обращает на себя внимание то, как именно переменный размер пять четвёртей весьма характерно освежает несколько помпезную тираду.

Метод сочинения начала седьмой симфонии красноречиво свидетельствует о знакомом упрямом шостаковическом «хочу, чтобы все это слушали». Впрочем, этот метод очень быстро выправляется. И происходит это за счёт весьма интересного и необычного качества линейной техники. Оно ощутимо на слух как специфическая особенность именно данной музыки.

В ц. 2 переключка струнных с низкими деревянными выписана на грани свободной имитационности и гетерофонии подголосочного типа. Но при этом и линия струнных, и линия низких деревянных духовых инструментов живут каждая собственной жизнью, меняя мотивы в линейном схождении. Роль сдержанных в интервалике фанфар играют здесь валторны, гобои, английский рожок, кларнет пикколо и кларнет.

С третьего такта ц. 1 обыгрывается «парадная» оркестровая антифонная имитационность между группой деревянных духовых и группой струнных. А за два такта перед ц. 2 проходит столь же «парадно-представительная» свободная каноническая секвенция в инверсии первого разряда между группой деревянных и валторнами. Если вспомнить филигранную полифонию Квинтета, который сочинялся немногим ранее, то в сравнении с этими нарочито грубыми приёмами в сочетании с откровенно «топорным» ритмом, музыка этой симфонии в полифоническом отношении в высшей степени демонстративна.

В ц. 4 реприза главной партии с темой скрипок и альтов с подголоском низких струнных и низких деревянных. На границе ц. 5- антифонная переключка анабазиса низких струнных и альтов с флейтами и гобоями. Со второго по пятый такт цифры слабый намёк на мензуриро-

ванную каноническую секвенцию между бас-кларнетом с низкими струнными-и флейтами. С ц. 5 флейтовая линия монологизируется.

Таким образом, полифония в главной партии «истаивает на глазах», с тем, чтобы «возродиться из пепла» в 4-й части....

Интересно, что в коде 1-й части симфонии, в ц. 66-71, рождается вариация-конспект на главную партию в экспозиции с мажорным про-светлением. Здесь Шостаковичу удаётся то, что не вполне осуществилось в пятой симфонии: добиться органичности действенного времени музыкальной истории. Он находит новое время действия: **будущее возможно и допустимо!**

Сюжет возрождения продолжен в 4-й части. С ц. 179 симфонии начинается второй, медленный раздел финала, сарабанда на русском материале. По форме – это некая вариантная импровизация на жанр сарабанды как таковой. Намёк на вариационность мы видим в том, что каждая цифра не только в большинстве случаев характеризуется своим приёмом, но и открывается инициальной фигурой сарабанды. Форма этого раздела части если не является *полифонической*, то внутренне крайне близка полифонии, линейарике:

Пример 50

В подходе к ц. 198 у низкого дерева и фоготов проходит с прерывом паузами вариант т1, с четвёртого такта цифры у альтов и виолончелей инициальным ходом т1 начинается фразовая волна, а с ц. 198 т1 угадывается в диссонантном хорале флейт, гобоев, английского рожка и кларнета пикколо и кларнетов очень явственно.

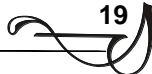
Здесь проявлен потрясающий сюжет двойного значения: семантически – утешение слушателям в страшное время; семиотически – рождение в муках, в мычании», в скованности полифонического горящего языка – **фугато** в большой симфонии, полифоническая форма не с имитированием приёма, а с эзотерическим смыслом: полифония возрождена в её глубинном, истинном, несимулирующем виде. Дверь в полифонический мир оказывается вновь приоткрытой! Подтверждение этой эмоции предоставляет ц. 199, в седьмом такте которой **Шладовость с низкими ступенями недостижения**

Именно с финала седьмой симфонии и именно с этого раздела **полифония среднего Шостаковича начинает своё потрясающее возрождение из пепла**, результатом чего становятся два гениальных, полифонически уникальных сочинения: восьмая и девятая симфонии...

Следующая, 8-я симфония истинный шедевр среднего периода Шостаковича. Точка равновесия стиля здесь потрясающая: обилие и совершенство полифонических форм ярко шостаковического свойства, горящая гармония, логика настоящего нарратива, воспринимаемая на едином дыхании, аффект сострадания, пронизывающий каждый звук. Полифоническая техника симфонии так же совершенна, *поминутно применяема, ораганична в Полифоническом Мире* и наполнена внутренней энергией, какова она была в четвёртой симфонии.

Технорефлексия среднего периода обостряется таким образом, что через приём ещё более явственно проступает **КОНТРАПУНКТИЧЕСКАЯ ШКАЛА ДЕЙСТВИЯ**.

Показателем состояния этой воображаемой контрапунктической шкалы служит для нас 5-я симфония. Например, в её 1-й части, в ц 26, ярко проявлена деполифонизирующе-симфонизирующая модуляция фактуры, переход к будущему маршу. Противопоставление симфонической и полифонической энергий здесь налицо. Трагедия заключается в



том, что в 4-й симфонии этого противопоставления уже (после «Леди Макбет») не было. С ц. 27 до начала ц. 29 включительно, проходит знаменитый марш с солирующими трубами под дробь *timpani*, *t-ro*, *p-tti*. Уязвимость зла подана в антиполифоническом ключе, в нарочито «оторванном» от прежнего кабарежного стиле.

В ц.30 к этому канону присоединяется в контрапункте *t2* в увеличении у валторн и труб.

В ц. 32 двойной канон с отдельным изложением канонических конструкций: на *t1* у струнных и деревянных духовых, а с четвёртого такта ц. 32 конструкция на побочную *t* [7]. Повторяется идея метаморфозы *t1* в *t7* из более раннего раздела разработки.. Постепенно линии канона сходятся в несколько звуков.

Вспоминаются слова Н. Лосского об оторванности - уязвимости «всемирного зла» от благого существования. Именно такое впечатление «отделённости» производит знаменитый маршевый эпизод из разработки, описанный здесь.

Примечательна и 2-я часть 5-й симфонии. С точки зрения индивидуальной полифонической поэтики Шостаковича она представляет собой реализацию в демонстративном виде одного единственного приёма: **прерванной фуги**. Кроме того, эта часть есть лишнее доказательство тому, что Шостакович ощущал линейную форму (форму-микст между симфонической и полифонической) и явственно воплощал её в откровенно театрализованном виде.

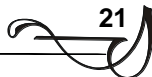
В затакте к ц. 61 и далее проходит пародийная секвенционная тема у струнных, «грубо намекающая» на возможность полифонизации:

Пример 51

The image shows a page of a musical score for Example 51. It features five systems of staves. The first system includes Flute (Fl.) and Bassoon (Fag.) parts. The second system includes String parts (Archi) with markings for 'arco' and 'f marc.'. The third system includes Horn parts (Cor.) with markings for 'senza sord.'. The fourth and fifth systems include more String parts (Archi) with markings for 'div. b.' and 'unis'. The score is marked 'a tempo' at the beginning and 'ff' at the end. Measure numbers 114 and 120 are indicated at the start of their respective systems.

Нечто вроде кабарежного «бесстыдного» показа полифонического приёма как такового, в «обнажённом до скелета» виде. Возникает этакий кабарежный полифонический сюрреализм как пародия на требуемый социальный заказ: «Хотите упрощения? Сейчас оно произойдёт...» Примечательно, что этот грубоватый текст прослеживается именно в полифоническом языке Шостаковича...

7-й такт ц. 61 рождает примечательный, неожиданно разнотемный эпизод с фанфарами валторн (вариант фанфар валторн из начального раздела части, но уже в ситуации, предрасполагающей к полифонии). В ц. 65 реприза 2-й части с театрализованным обыгрыванием прерванной фуги, усугублённой пиццикатным, «на цыпочках», проведением т2, псевдоответа-антифона. С шестого такта ц. 89 и далее мелодраматическое продолжение этого же унисонного диалога, дающего парадоксально полифонический эффект взгляда в пропасть, контрапункта унисона и тремоло. В ц. 121 начинается реприза формы, где Т1 разворачивается в разгоне у кларнетов, фаготов.



Здесь частота проведения темы слишком велика и вызывает ассоциации с «неосуществлённой, но возможной в потенциале» имитацией. Возможно, здесь ненамеренно скрыта философия: это могло быть полифонией, но в застывших тембрах, как в вечной мерзлоте, смёрзлось до гомофонной фактуры...

Следующая, 6-я, симфония примечательна с точки зрения полифонии тем, что сам полифонический стиль приобретает здесь ту отточенность и жёсткость, которая свойственна «среднему» Шостаковичу.

За эту отточенность «заплачено» неким если не отказом от индивидуального полифонического стиля, то по крайней мере его спрятанностью...

В этой шостаковической симфонии ясно проступает линия уменьшения роли индивидуальной полифонической поэтики и увеличения удельного веса Ш.-аккордики.

Примечательно то, что и с самой формой 6-й симфонии происходит примерно то же, что и с полифонической поэтикой: единство композиции скорее порождено яркостью симфонической энергетики, чем логикой чередования частей. Эта симфония ещё один шаг к симфонической сюите.

Характерно то, что первая её часть производит весьма своеобразное впечатление: она как будто бы не столько первая часть данной симфонии, сколько финал некоей воображаемой неосуществлённой предыдущей.

Любопытны особенности полифонического мира 1-й части 6-й симфонии.

Третий такт цифры 8 и далее – это третья строфа первого раздела первой части. Кларнетовая (пикколо) тема-каденция проводится с начальным инициальным ходом из t_1 (наподобие t_2 первой части 8-й симфонии). То есть, налицо линейное схождение тем 1 и 2. Эта тема проведена в контрапункте с триолями вторых скрипок и выразительным контрголосом контрафагота. Вообще полифония в средний шостаковический период часто императивно управляется наиболее выразительным голосом: авторитарный контрапункт.

В ц. 11 звучит тема-каденция у английского рожка в дублировке с виолончелями в контрапункте с выразительной гетерофонией гобоев и кларнетов. Причём у двух последних намёк на тему рожка в увеличении:

The image shows a musical score for Example 52, consisting of two systems of staves. The first system includes staves for Oboe (Ob.), English Horn (C. ingl.), Clarinet in C (C1. ploc.), Clarinet in C (C1.), and Clarinet in B-flat (C1. b.). The second system includes staves for the string section (Archi). The score features various musical notations, including dynamics such as *f* and *f arca.*, and articulation marks like *tenuto*. A box with the number 11 is present in the first measure of the Oboe staff.

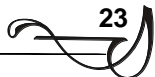
С третьего такта цифры рождается скорбный монолог первых скрипок с подголосками-крошечными имитациями вторых скрипок. Здесь, в свою очередь, содержится намёк на свободный канон, поскольку тема скрипок производна от темы-каденции с инициальным ходом, как это происходит в Восьмой симфонии. Получается, что здесь некая тень трёхголосного свободного канона. Свобода индивидуального полифонического высказывания оказывается «заглушённой» пронзительной функционально-временной аккордикой.

2-я часть симфонии также представляет интерес с точки зрения контрапунктической шкалы, уже на уровне формы.

В ц. 79 повторяется мысль из ц. 72. Флейта пикколо проводит свою мысль на бурдоне бас-кларнета (Ш.-аккордика в первых двух тактах подчёркивает «авторское отношение» к происходящему). Добавим, что эта мысль мелькала уже в виде темы у низких струнных в ц. 53, а ещё ранее в виде кристаллов мысли в обращении, начиная за два такта перед ц. 44. Образуется своего рода контрапункт формы, когда тема кристаллизуется там и тогда, где и когда форма развивается полным ходом, да ещё появляясь в инверсии ранее натурального вида: «форма, бегущая вспять». В пятом такте ц. 80 эта же тема в угасании формы проводится у низких струнных, подобно тому, как это было в ц. 53.

Пароксизм формы?..

В ц. 81 сигналы литавр, как перед репризой в ц. 67. Взрывающиеся пассажи деревянных духовых (флейты, флейты пикколо, кларнеты, бас-



кларнет) знаменуют коду. И в этом примета контрапункта формы: тематические сигналы предыдущего к репризе и коды идут в одновременности.

Подробности контрапунктической работы 3-й части 6-й симфонии помещены в рубрику «**концертантность как осколок ранней полипроеctionности**».

В средний период творчества Шостаковича более явственной и «структурирующей нарратив» становится **линейная форма**, шостаковическая модификация сонатной формы, которая отличается большим количеством тем и очень активной полифонической работой в рамках той или иной части.

Приведём некоторые примеры линейной формы, разместив более мелкие подробности в таблице «**ЛИНЕАРНАЯ ФОРМА В СОЧИНЕНИЯХ СРЕДНЕГО ПЕРИОДА**», которую читатель найдёт в приложении ко второй главе (см. таблицу).

В частности, 3-я часть 5-й симфонии примечательна тем, что начинается она построением, которое может быть названо **вариантно-имитационным** контрапунктом.

Тема в её варианте у низких струнных в финале станет основой главной партии, уже в быстром движении. Таким образом Шостакович создаёт определённый тип **ВЫХОДА ЗА ПРЕДЕЛЫ ЗВУКОВОЙ РЕАЛЬНОСТИ** в виде выхода за пределы одной части. Вертикаль начала 3-й части относительно проста, вызывает ассоциации то с хоральными прелюдиями Баха, то с российской протяжной песней. Самое пронзительное здесь - интонация. Шостакович-полифонист словно *ищет*, где именно Бах и барокко соприкасается с российским стилем - и находит искомое в протяжной песне.

Форма части – строфическая.

За два такта перед ц. 77 у вторых виолончелей и контрабасов появляется тема, которая будет главным узнаваемым (вторым после повтора звука) фрагментом у первых солирующих скрипок в ц. 78. В ц. 77 вторые и третьи скрипки, вторые альты и первые виолончели играют хроматический нисходящий «мотив». А первые альты играют мелодию, несколько напоминающую будущую тему скрипок из ц. 78 в увеличении. С пятого такта ц. 78 первые виолончели слегка имитационно вторят скрипкам, а вторые виолончели и контрабасы со второго такта ц. 78 тянут нечто напоминающее первую тему.

В ц. 79 звучит флейтовая тема соло (третья) на арфовых точечных переборах; это вариант т2 из первой части. В ц. 80 у первой флейты проходит своего рода *подголосок* на третью тему, а вторая флейта(а) ведёт тему в обращении, напоминающую проведение т2 в обращении у **флейты же** (второй такт ц. 44). Это безусловно является признаком **линейной формы**. В ц. 82 осуществляется кульминационное добавление группы деревянных духовых (литавры включились ещё с ц. 81). В ц. 83 т2 проходит как бы в обращении у низких струнных. В ц. 84 т4 (в школьных разборах её называют *побочной*) звучит в фа миноре у гобоя соло. Примечательна ц. 85: у низких струнных проведена т2, у кларнета соло в имитационном антифоне т4. Это так же свидетельствует о деталях **линейной формы** в этой музыки.

Мысль сама описывает себя, как бы «говоря»: появившаяся побочная тема вовсе не отменяет того, что следом наступит более ранняя, ранее появившаяся.

Тут же у кларнета соло в линейном схождении с четвёртого такта ц. 85 проводится т2 в контрапункте с гетерофонией флейт. В ц. 87-начало репризы части. Т1 дана в гетерофонии кларнетов с нижним подголоском фагота и контрафагота. В ц. 90 слышна рыдающая т4 у низких струнных на тремоло кларнетов. Чуть позже т3 у вторых скрипок проходит на переборах арфы (далее присоединяются третьи скрипки, альты). В такте перед ц. 95 вторые альты перехватывают арфовый перебор. У низких струнных монологическое нисхождение. В ц. 96 звучит т4 у арфы и челесты. Безусловно, в связях между всеми четырьмя темами третьей части устанавливаются отношения, близкие к сонатным, если не по тональной логике, то по риторически-«фазовой». В целом же это двойная строфическая форма с риторической логикой и синтаксически кульминациями невербально-словесного монолога.

Если и можно говорить здесь о следовании моменту, о «таперстве», то «тапёрство» это высшего порядка, сверхчувствительность, мистическое ощущение реальности. Не следование внемusыкальной логике проявляется в такой манере мышления, а, напротив, включение внемusыкальной логики в звуковой процесс. Осмысление (оплакивание) произошедшего происходит за занавесом, за кулисами, за кадром, за фасадом.

Конкретное описание линейной формы 4-й части 5-й симфонии мы помещаем в таблицу. Добавим лишь, что частота проведения главной темы финала (т1) слишком велика и вызывает ассоциации с *неосуществлённой, но возможной в потенциале имитацией*.

Важной чертой формообразования Шостаковича становится появление темы после её варианта. Отчётливо проступает смысл приёма: признак времени, повёрнутого вспять.

Первый раздел 1-й части шестой симфонии некие вариации с темой-итогом в конце раздела. А после ярко семантических аккордов превращения с ц. 13 начинается второй раздел части. За два такта перед цифрой второй тромбон проводит тему-каденцию. Второй раздел начинается со скорбно-кодовой фразы валторн, отдалённо напоминающей тему-каденцию с инициальным ходом. Следовательно, вариации-импровизации продолжают. По-малеровски инициальный ход по-шостаковически расходится по голосам.

У Шостаковича завершение вариаций ТЕМОЙ встречается нередко (например, ближе по времени во втором квартете); и это одно из проявлений линейной формы.

Интересны тематические подробности 1-й части 7-й симфонии. Микротемы т1 настолько разнородны (известно её сходство с т1 1-й части 4-й симфонии Танеева), а смена одной микротемы другой происходит в настолько помпезном маршевом темпоритме, слишком регулярном и антиимпровизационном для столь мозаичного линейного схождения микротем, - что трудно не заметить в этой музыке иронического метода.



Множество признаков линейной формы содержит восьмая симфония (в таблице эти признаки даны выборочно).

Отметим, например, фрагмент из 2-й части (ц. 60), остро паузированный Ш.-хорал с лёгким стравинизмом, когда т4 мелькает у оркестровых басов без тубы, начиная меняться «под влиянием общих событий».

О подробностях тематической работы в 1-й части 9-й симфонии мы расскажем в рубрике «**Театр полифонической техники**» (см. также таблицу).

В соответствующей таблице в приложении ко второй главе читатель также сможет увидеть некоторые детали линейной формы 10-й симфонии.

Среднему периоду сочинений Шостаковича свойственны и **видоизменения конкретных приёмов**, так или иначе связанных с «полифоническим миром». Поскольку эти приёмы берут своё начало в сочинениях раннего периода, мы, избегая подробных описаний в самом тексте, вынесем их в отдельные таблицы, так как полагаем, что для «семинарского» ознакомления с тем или иным приёмом такие таблицы могут оказаться небесполезными.

Например, в 30-е годы происходит **трансформация полифонического эллипсиса раннего периода в имитационный антифон 30-х годов**; в ряде случаев происходит именно психологическое замещение одного другим; также и сам эллипсис претерпевает изменения.

Разница ощущается нами в фатальной метрической сходимости голосов. Причины этого изменения, на наш взгляд, психологические – рефлексия страшной реальности; следствие же – та мощная энергия выживания, которая генерируется в музыке Шостаковича среднего периода.

В таблице «Средний период: полифонический эллипсис, антифон, фигура крика» мы приводим перечисленные приёмы (см. приложение ко 2-й главе).

Обостряется в средний период и свойство, которое в первой главе определено нами как «контрапункт тем», то есть полифонические, драматургически активные, соединения важных по своему «повествовательному» значению мелодических фрагментов (см. таблицу «Контрапункт тем как приём среднего периода, в т.ч. одновременно существующих в разных точках линейного времени (выборочные примеры)»).

Важным признаком среднего периода становится **НИЖНЕЕ ПРОТИВОСТОЯНИЕ ТЕМЫ** в фактуре.

По-видимому, так проявляется полуосознанное стремление выразить в звуке что-то вроде «дохождения до сути», «до глубины» – той самой глубины, из которой некогда появлялись импровизационные полифонические формы-конструкции раннего периода.

Роль баса как нижнего голоса осознаётся не только в связи с другими голосами. Одно из характернейших и драматургически выразительных проявлений такого «нижнего противостояния темы» мы назовём так: басовые партии среднего периода как «контрполифоническая»

структура. Суть явления заключена в том, что монололизация такого баса подчёркивает прежде всего его высотность, выделяя его из фактуры.

Другие конкретные константы приёма сочинений Шостаковича, обнаруживающиеся из периода в период, мы уводим в таблицы, чтобы при желании читатель мог познакомиться с этими приёмами в сочинениях среднего периода. В приложении ко второй главе это таблицы:

- «Линеарика»;
- «Линейное схождение тем»;
- «Прерванная fuga, прерванная пассакалья»;
- «Полифоническая фигура крика»;
- «Гротесковый подголосок» (выборочно); «Бахизмы»;
- «Высотно воплощённая метрика»;
- «Акомпанирующе-контрапунктический пласт»;
- «Гетерофония, включая сюда же и переменность фактуры»*;
- «Единичные и сквозные полифонические приёмы среднего периода (сводная таблица)».

* При этом обращаем особое внимание на роль гетерофонии в симфониях Шостаковича среднего периода – именно с гетерофонией, пронзительным раздвоением, шире, «размножением» голосов, связаны многие изумительные, полные света и боли, фрагменты (их описание с точки зрения гетерофонии читатель и найдёт в таблице, посвящённой гетерофонии).

ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ – шире языковые (шире выходящие во вне-музыкальный мир)

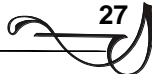
КОНСТАНТЫ ПОЭТИКИ ШОСТАКОВИЧА в средний период сохраняются, преобразуясь в соответствии с общими видоизменениями стиля.

Главное же остаётся: полифонизация восприятия через игросопоставление наступившего момента и только что прошедшего. Этот принцип мы уже примечали и в полипроекционных полифонических формах, и в гармонии, и в ритме Шостаковича.

Театр полифонической техники, в том числе иронический метод отрицания, и шире – театр средств выразительности, необычайно активен и выразителен в сочинениях Шостаковича среднего периода.

Один из ярчайших примеров тому – центральный раздел 1-й части 7-й симфонии.

В ц. 19 голый ритм t-го в начале эпизода нашествия. Двойкий смысл прослеживается в этом: изобразительность в историческом сюжето-минутном сюжете и констатация смертной семантики барабанного ритма для музыки. Рождаются вариации на голый ритм. За семь тактов перед ц. 20, в 1-й вариации для первых скрипок *arco* и вторых скрипок и альтов *col legno* – ясна семантика смертного ритма в инструментовке. В шестом такте ц. 20 примечательна истинно «шутовская» каденция всех струнных. Оппозиция здесь такова: струнные как голоса жизни и, соответственно, подчинение смертоносному ритму. В ц. 21-24, во 2-й вариации



ции, в дуэте флейты и виолончелей на голосе ритмовки, ощутим полифонический театр: ритмический голос здесь то ли есть, то ли его нет... в ц. 23, на «нелепейшем» каноне-антифоне низких струнных (очевиден полифонический театр с отрицанием приёма) консонантная дублировка флейт и флейты пикколо. В ц. 37-38 (без последнего такта), в 9-й вариации (когда тема проводится у низких струнных и альтов, 8 валторн, фаготов и низкого дерева) – «топорный» ритм у вторых скрипок, ксилофона, кларнетов, кларнета пикколо и английского рожка рождает мгновенное ощущение театра.

Путешествие нарочито неуклюжего подголоска по инструментам вызывает ассоциации с подвижным контрапунктом октавы. Таким образом полифонический театр здесь дан через отрицание.

Фрагмент 1-й части 8-й симфонии (ц. 17-18) представляет аналитически настроенному слушателю замечательный образец хитрой полифонической формы.

Виолончели с альтами тянут линию с последующей дублировкой, которая по сути одноголосна, но производит впечатление канона за счёт того, что T1 в силу своего пунктирного ритма поливременна по отношению к линии струнных. T1 появляется у флейт в ц. 17, у гобоев и кларнета пикколо в ц. 18 в виде ответа, провоцируя ассоциации во всяком случае если не с фугой, то с фугато:

Пример 53

17 Adagio $\text{♩} = 2$

Fl. I. II a2
III. IV a2

V. n. I

V. n. II

145

18

Ob. a2

Cl. ploc. a2

V. c. a2

V. c. a2

150

cresc. ma non accelerando

cresc. ma non accelerando

cresc. ma non accelerando

cresc. ma non accelerando

cresc. ma non accelerando

Fl. *a2*

Ob. *a2*

Cingl.

Cl. picc.

Cl.

V-le

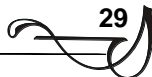
V-o.

mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

155



Рельефные мотивы, следующие после инициального мотива темы, очень выразительны (вспоминается замечательное наблюдение В. Бобровского о том, что шостаковические продолжения тем (**в линейном схождении!**) не менее выразительны, чем начальные темы). Например, выписанный мелизм флейт из третьего такта ц. 17 имитируется затем по естественной логике вещей у гобоев и кларнета пикколо (ведь это продолжение мелодии!), а затем с этим же элементом вступают кларнеты.

Следовательно, никакой двойной фуги нет, а есть трёхголосие, которое производит впечатление двойного фугато! Однако музыка в технике такой полифонической обманки производит сильнейшее впечатление.

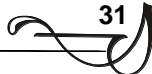
Бах побранил бы «хитрого мальчишку» за введение в заблуждение почтеннейшей контрапунктической публики. Впрочем, возможно, наоборот: одобрил бы шостаковическую полифонию, согласившись, что фуга как доказательство темы-истины и должна была видоизмениться в сторону смешения форм.

Очень любопытна в отношении театрализации техники и 2-я часть 8-й симфонии.

На границе ц. 61 и далее обнаруживается бифункциональная полифония. **Контрапункт** сегмента т1 в остинатном восхождении у флейтовой группы с пикколо и секвенции на сегмент т3 у низкого дерева с фаготами и низких струнных накладывается пластом резкий по тембру тот же сегмент т3 у засурдиненных труб в обращении и в волновом расхождении (излюбленная тема Шостаковича: такую мы найдём, например, в первой части пятнадцатой симфонии). Складывается парадоксальная полифония: сегмент т3 существует словно в намёке на секвенции в обращении – и не существует. Возникает полифонический театр высокого порядка.

The musical score for Example 54 is a complex polyphonic work. It features a variety of instruments, including Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (Cl. ingl.), Clarinet in B-flat (Cl. piec.), Clarinet in B-flat (Cl.), Bassoon (Cl. b.), Bassoon (Fag.), Bassoon (C. fag.), Trumpet (Tr. be), Cor Anglais (Cor.), Trombone (Tr. ai), and Timpani (Timp.). The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 61 and the second system starting at measure 61. The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *f*, *ff*), articulation (e.g., accents, slurs), and performance instructions (e.g., *con sord.*, *a2*). The texture is highly complex, with many instruments playing independent lines that create a dense, layered sound.

Такого рода парадоксальная полифония высшего порядка среднего Шостаковича присходит от резкости **вертикальных контрапунк-**



тических сочетаний, раннего Шостаковича от *резкости линейного схождения*...

В 4-й части симфонии звучит тема пассакальи почти всего оркестра без верхних деревянных духовых и контрабасов. Размер темы – девять тактов плюс один такт связки. А в ц. 113 – 1-я **вариация** с темой у низких струнных и контрапунктом вторых скрипок, который свободно имитирует мотивы темы.

Полифоническая игра высшего порядка заключается здесь в том, что слушателю-аналитику задана некая загадка, которую в словесном выражении можно понять так: контра-пункт («нота против ноты») или имитация?..

5-я часть 8-й симфонии не прерывает линию интересных событий контрапунктического театра.

За четыре такта перед ц. 126 у низких струнных имитируется в сокращении мелодия скрипок из тактов с пятнадцатого по восемнадцатый ц. 125. Но это происходит несколько *нехотя, помимо желания*. В ц. 136-137 обращает на себя внимание яркий тембровый **негатив**. Возникает гротесковая импровизация «гопак» у виолончелей, бас-кларнета, фаготов под *кваkanie* труб. В основе – изломанная т2. И явственно проступают черты **прерванной фуги**. А в ц. 141-154 – **грандиозное фугато** с явственным «философическим» посылом в сторону техники.

Философия полифонии здесь, на наш взгляд, такова: Шостакович даёт понять, что по-прежнему темы сонатного аллегро способны мгновенно произвести на свет полифоническую форму. Определимо различие с ранним периодом большей «логичности» формы. На уровне аналитического восприятия возникает вопрос: логичность это или линейное спрямление полифонии? Зрелость или вынужденное подчинение порядку, частично отыгранное формой, частично как отсутствие выбора.

Заметим, что в ц. 141, как и в первой вариации здешней пассакальи, единство интонаций в полифонической форме не является элементом конструкции! Напротив, в этом есть оттенок горькой обречённости. Ощущение того, что интонации объединились как некий постфактум трагедии. **Объединилось то, что выжило.**

Проследим события полифонического нарратива 5-й части 8-й симфонии далее. В ц. 145- подобие контрэкспозиции (тембровое, но не классически тональное) у деревянных духовых. Обращает на себя внимание причудливость звучания, **метаморфоза**, мгновенное попадание в *иной мир*. Т1-5 у флейт, в противосложение к ней сразу т5 у гобоев.

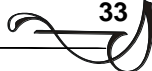
Возможно, этой деталью Шостакович даёт понять, что сочиняет двойную фугу с совместной экспозицией в **линейном схождении** обеих тем.

За два такта перед ц. 149 и в самой цифре происходит прелюбопытная игра темами. Низкие струнные неожиданно меняют порядок линейного схождения: они вступают с т5 (!), полагая её более достойной

имитации (полифонический ролевой театр), а далее продолжают остинато сегмента т1. Скрипки и альты подхватывают эту игру, также вступая риспостой с т5. В это же самое время фаготы и низкое дерево твердят остинато на сегмент т1, перетянув таким образом на свою сторону низкие струнные, которые начали с т5, а продолжили полифоническую игру сегментом т1.

Пример 55

The musical score for Example 55 is divided into three systems. The first system (measures 149-154) features woodwinds: Oboe (Ob.), Clarinet in G (Cl. in G), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (C-fag.). The second system (measures 304-309) features strings: Violin I (V-n I), Violin II (V-n II), Viola (V-la), Violoncello (V-co), and Contrabass (C-b.). The third system (measures 311-316) features the Arch ensemble (Archi). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (pp, sfz). The text 'рассо и рассо' is written below the string parts in the third system.



Сложная полифоническая игра, где линия низких струнных становится результатом полилога, а сама полифония – бифункциональна и капризна. Но на мозг, на сознание действие этой полифонии оказывается интеллектуально-медитативным, проникающим вглубь.

И ещё один эпизод с выразительной игрой тем привлекает внимание. С седьмого такта ц. 152 контрапунктом включается т5 в гетерофонии флейт, гобоев, английского рожка, кларнета пикколо и кларнетов. Это очень выразительный темброво-полифонический момент части, после чего в ц. 153 деполифонизированное кульминационное восхождение духовых, и только в трёх последних тактах цифры у высоких духовых – трижды остигатный повтор сегмента т1.

Поистине удивительна и парадоксальна в отношении техники 9-я симфония.

Эта замечательная пятичастная композиция примечательна тем, что в ней, с одной стороны, почти **начисто отсутствуют полифонические конструкции как таковые**. А с другой стороны – это одна из самых контрапунктичных по своей внутренней сути симфоний. В наибольшей степени это касается первой и второй её частей. Третья и пятая части, включая внутрь себя маленькую каденционную четвёртую, пожалуй, отделяются от первых двух частей *сюитной* направленностью. Первые же две части содержат в себе нечто более значительное, нежели блистательные сюитные номера.

Что же касается *полифонической формы 9-й симфонии*, то она здесь определённо наличествует, особенно в первых двух частях, частично в пятой, но это полифоническая форма именно шостаковического вида. На слух она ощутима как внутренняя, «по духу», контрапунктичность ткани, а объяснима через элементы его личного полифонического языка. На полифонию здесь сыгрывают три момента:

1) игра в нарушение регулярности заданного ритма, нарочито правильного, а, следовательно, существование в представлении слушателя не одной, а двух метроритмических «шкал»;

2) шостаковизмы гармонии, за счёт добавленного контрапунктического голоса существующей, напомним, в двух временных точках сразу;

3) темброво-контрапунктический театр, где оркестровые подголоски ведут себя активнее, чем им положено по *лёгкому* жанру.

За счёт различных сцепок средств выразительности шостаковическое свойство устанавливать **диалог между слоями реальности** проявляется здесь в полной мере. Стилиевой баланс в девятой симфонии так же находится на точке равновесия.

В высшей степени примечательна 1-я часть симфонии. В этой загадочной части удивительно сочетается простой, оголённый, имеющий вид грубой топорной работы приём и потрясающее, полное грации и силы звучание, абсолютно противоположное приёму. Как будто бы мастер намеренно отказывается записанному тексту в достоверности, грубо, «для простаков» давая понять, что фасад – это грубо размалёванный холст, за которым- нечто вовсе иное, не такое, как кажется.

До ц. 3 была представлена в некотором роде экспозиция состояния музыки (по схеме сонатного аллегро это равно главной партии). Это можно словесно выразить как состояние подчёркнутой гомофонной про-

стоты. В ц. 1 возникает вариант т1 у флейты соло, а в четвёртом такте цифры – коротенький контрапункт конца т1 с катабазисом низких струнных. В пятом такте цифры – ещё один пробег т1 у скрипок. Д. Гойовы, напомним, весьма выразительно писал о шостаковической модуляции в этом месте «через окно вместо двери». В ц. 2 звучит т2 у гобоя в переменном размере.

Однако т3, следующая у скрипок со второго такта ц. 3 (подвижный прозрачный струнный морок) даёт импульс первому контрапунктическому усложнению. Это, во-первых, однозвучный подголосок гобоя, вторгающийся в т3 и очень слышный; во-вторых- секвенцирование в линии скрипок в контрапункте с далёким спрямлённым вариантом т1 у низких струнных. Весь фрагмент производит впечатление полифонического спазма в гомофонной ткани.

В ц. 4 новое фактурное усложнение мысли. Зарождается ещё одна игра-антифон гобоев, кларнетов и фаготов со скрипками и альтами, а за четыре такта перед ц. 5-линейного схождения секвенция скрипок в контрапункте с гетерофонией альтов и контрабасов, а далее ещё с одним контрапунктом широкоинтервального анабазиса гобоев, кларнетов и пиццикато скрипок и альтов. В ц. 5 наступает реприза главной темы в экспозиции и опять разрежение после контрапунктического напряжения. Наградой слушателю в ц. 6 становится прелестная побочная т3 у флейты пикколо, «приплясывание мальчишки на параде» с начальным квартовым перед-подголоском тромбонов с подстукиванием литавр. Это опять-таки экспозиция элементарно-метрического образа, который скоро предстанет в своей противоположности: затемнённым и ритмически изломанным. Но пока- ц. 7-8: повтор т3 в периоде. За четыре такта перед ц. 9 у флейты пикколо мелькает вариант т1, а с ц. 9-фанфарно-парадная т5 у деревянных духовых без флейт с антифоном флейты пикколо.

За три такта перед ц. 10 возникает (как будто бы на сбитых наско-ро помостах для игры бродячей труппы) замечательный контрапунктический театр – передразнивание, когда флейта пикколо в дублировке со струнными смешно продолжает парадную линию деревянных духовых, а гобои и кларнеты, в свою очередь, имитируют т5 вместо флейты пикколо. Это даже напоминает хихиканье. Однако на границе ц. 10 тромбоны снова дают квартовый сигнал, и теперь уже т5 ведут в гетерофонии трубы-«ястребы» с тубой.

Пример 56

The musical score is for Example 56 and is written in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a woodwind section (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), a brass section (Trumpet, Trombone, Tuba), and a string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass). The score is divided into two systems. The first system includes measures 1 through 10, with a rehearsal mark 'T4' above the Piccolo staff and 'T5' above the Oboe staff. The second system includes measures 11 through 20, with a rehearsal mark '10' above the Violin I staff. Dynamics include *f*, *mf*, *cresc.*, and *ff*. The Piccolo part has a *f* dynamic in measure 1 and a *ff* dynamic in measure 10. The Oboe part has a *mf* dynamic in measure 5 and a *cresc.* dynamic in measure 6. The Clarinet part has a *f* dynamic in measure 1 and a *mf* dynamic in measure 5. The Bassoon part has a *f* dynamic in measure 1. The Trumpet part has a *ff* dynamic in measure 10. The Violin I part has a *p* dynamic in measure 11 and a *ff* dynamic in measure 19. The Violin II part has a *p* dynamic in measure 11 and a *cresc.* dynamic in measure 12. The Viola part has a *p* dynamic in measure 11 and a *cresc.* dynamic in measure 12. The Violoncello part has a *p* dynamic in measure 11 and a *cresc.* dynamic in measure 12. The Double Bass part has a *p* dynamic in measure 11 and a *cresc.* dynamic in measure 12. The score is numbered 72 at the bottom left and 10 at the bottom right.

На границе ц. 11 антифонными октавно-унисонными пробегами заканчивается экспозиция, повторённая из «игры в классицизм» дважды, так же, заметим, как и в первой части третьего квартета.

Разработка части начинается с ц. 11 россиниевским пробегом «туда-сюда» увеличенного гетерофонического варианта $t1$; в ц. 12 традиционная каденция, а с пятого такта цифры -пробег туда-сюда темы в разной мензуре.

В ц. 13 слышится повторение варианта ц. 2 на тревожащем бурдоне альтов и низких струнных; с четвёртого такта цифры – повторение варианта ц. 11 с $t1$ в регистровом негативе у низких струнных.

В ц. 15 (Ш.-аккордика длится всю цифру!) $t5$ у деревянных духовых проходит в переменнометрической сбивке и с жёсткими фигурированными аккордами почти туттийного сопровождения и дробью t -го. В ц. 1 звучит весьма жёсткий марш с застрявшим мотивом из $t1$ у низких струнных и маршевыми подголосками фаготов и валторн на щемящих репетициях скрипок явно из трагического арсенала.

За четыре такта перед ц. 17 и далее выделяется почти речевая переменнометрически сбитая, «умоляющая» фраза альтов, низких струнных, валторн, фаготов.

В ц. 14 появляются весьма любопытные контрапунктические секвенции у валторн и тромбонов с поддакиванием труб. Для «невнимательного» слуха они покажутся топорным приёмом.

Однако в сочетании с подголоском скрипок из ц. 4, начавшим новую контрапунктическую секвенцию с четвёртого такта ц. 14 с гетерофоническим подголоском фаготов и низких струнных – эти секвенции образуют лестницу к весьма напряжённому запоминающемуся моменту.

Он наступает с пятого такта ц. 17. Это престранная секвенция труб и валторн, $t6$, которая не повторится. Самое причудливое место части, пожалуй, находится именно здесь:

Пример 57
Секвенция

senza sord.

The image shows a musical score for three parts: Tr-be (Trumpet in B-flat), Cor. (Cor Anglais), and another instrument (likely Trombone). The score is written in 2/2 time and consists of two systems. The first system has a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking, and the second system has a *sf* (sforzando) dynamic marking. The music features complex rhythmic patterns and articulation marks.

За пять тактов перед ц. 18 и за четыре такта перед репризой возникает антифон-имитация между тремя группами инструментов оркестра с конечной гротесковой подготовкой-цитатой т1 флейт, флейты пиколо, гобоев, кларнетов и труб.

Этакая пародия на скоротечный предык к репризе.

В ц. 18, наступает реприза с т1 у струнных. Медные духовые поначалу лишь подсвечивают отдельные доли. Но с восьмого такта цифры негатив ц. 1: секвения на сегмент т1 у глумливых фаготов и низких струнных в контрапункте со страшной гетерофонией скрипок и альтов.

Жутковатый момент! Ведь экспозиция-то хоть и по-классически повторилась дважды, а в репризе вместо равновесия – кошмар и отсутствие всякого намёка на равновесие.

Комизм музыкантов из оркестра пожарных, перепутавших ноты как в знаменитой прелюдии h-moll op 32.

Ужас и жестокость алогического хода вещей? В технике-первое; в звучании-второе. Шостакович рассогласовывает и следом соединяет знак и значение. Вряд ли он совершает это сознательно.

И в ц. 27, когда на туттийных трелях звучит дерзкая т1 у труб в контрапункте с подголоском остальных медных духовых, «занавес закрывается», чтобы открыться на следующем действии.

Примечательна с точки зрения «полифонического театра» и 2-я часть 9-й симфонии.

Шостакович пишет эту часть в форме, где крайние разделы сочинены как род конструкции на остинатный бас. Точнее – это **остинатный бас, сочинённый к безцезурному монологу**. Он оттенён тембром низких струнных, что показывает определённую намеренность: *да, я желаю сочинить именно этот бас*. Музыка гениальна; форма конструкции абсолютно условна. Бас сочинён здесь не ради линии, а ради **Ш-гармонии**. По образу это музыка скорби. Но и в стилевом отношении здесь горькое признание, признание *языка выражения мысли*: Здесь отыгрывается ситуация «*ненужности баса*». Не случайно в линии баса так много пустот, *тишины*. Звуки баса в этой части появляются, словно для того, чтобы оттенить тишину.

Слова Э. Денисова об «одногласной музыке Шостаковича» здесь, как нигде, обретают печальную значимость.

Трагическая отъединённость голосов друг от друга, вынужденность формы-конструкции там, где её могла вообще не быть. Собственно, это расставание души с телом, со скелетом. Нежелание жить в звуках. Бас как тень баса. Здесь чувствуется, сколь много успел в себя вобрать шостаковический монолог: и гармонии, и мелодии, и ритма, и имитационности...

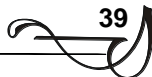
Бас проводится пиццикато вибрато, то есть еле слышно, на грани регулярной ритмизации (здесь же – монолог кларнета in A с Ш.-ладом с низкими ступенями). В ц. 31 возобновляются ячейки баса на консонантной гетерофонии кларнетов. За четыре такта перед ц. 32 с ритмизованным тающим монологом вступает флейта. В ц. 32 потрясающее по выразительности место, где на гетерофоническом хорале пустых созвучий (полилог средств выразительности) – пустота была в паузах баса, теперь в вертикали; отыгрывание образа разными персонажами.

Пример 58

Театр средств выразительности здесь налицо, а вот и флейта с фаготом тянут главный монолог.

В ц. 33 фагот частично становится басом из дублировочного голоса. С седьмого такта цифры 33 кларнет и фаготы просто аккомпанируют флейте. В ц. 34, однако, этот аккомпанемент становится выразительным поголоском. С третьего такта цифры монолог флейты перехватывается кларнетом и его партнёром с подголоском...

С девятого такта цифры ц. 35 валторны вступают с модификацией т1. Создаётся некоторый *контрапункт разделов* начального и средне-



го, намеренно сообщающий музыке скорбную статику. В ц. 36 гармонически обострённый, со щемящими нотами вариант ц. 35. В ц. 37, где на тот же остинатный аккомпанемент накладывается мелодия гобоя и кларнета in B, выясняется, что и средний раздел сочинён как своего рода вариации (даже более традиционные) на остинатный *пласт*, очень выразителен. С девятого такта цифры и всю цифру 38 музыка потрясающе кульминирует и *говорит без слов Ш.-аккордикой, повторно-стонутих мотивов*, фактурой, преобразовавшейся в имитационно-гетерофоническую.

Не случайно именно первые две части 9-й симфонии, с их проявленностью полифонического мира, производят особенно сильное впечатление.

В 1-й части 10-й симфонии примечателен фрагмент в ц. 41, когда стоны тутти сходятся в линию расстрела. С четвёртого такта цифры в контрапункт вступает катобазис валторн, переходящий в ревуший хорал меди на гrome литавр: «Вот и всё!!!». В ц. 42 непрерывное кульминирование, контрапункт вихря деревянных духовых и гетерофонического хорала меди и струнных. В ц. 43 –ранее упоминавшийся контрапункт-остинато, вариант т1 оркестровых басов, грома литавр, сигнального хорала меди, приступа-стона деревянных духовых.

О полифоническом театре Шостаковича побуждает поразмыслить и 2-я часть 10-й симфонии.

В ц. 35 – потрясающий по силе впечатления контрапункт т1 у басовых инструментов оркестра, ревуших аккордов валторн и тромбонов и боевого приступа труб. Снова и снова возникает парадоксальное для Шостаковича ощущение: приём одновременно производит сильнейшее ощущение как контрапунктический, но не как полифонический, с равнозначностью голосов; поскольку здесь схождение тем по вертикали для Шостаковича слишком метрически мерно-упорядоченное. Метроритмика поглотила здесь полифонию!- возможно, так надо понимать это соотношение метрики и изначально метрически ассиметричного смысла шостаковического контрапункта:

33

Picc. *p cresc.* 5 6 7 8 *fff*

Fl. *p cresc.* 5 6 7 8 *fff*

Ob. *p cresc.* 5 6 7 8 *fff*

Cl. picc. *p cresc.* 5 6 7 8 *fff*

Cl. *p cresc.* 5 6 7 8 *fff*

Fag. *cresc.* 5 6 7 8 *fff. ten.*

C-fag. *cresc.* 5 6 7 8 *fff. ten.*

Cor. *cresc.* 5 6 7 8 *fff. ten.*

Tr-be *cresc.* 5 6 7 8 *fff. ten.*

Trni *cresc.* 5 6 7 8 *fff. ten.*

Tuba *cresc.* 5 6 7 8 *fff. ten.*

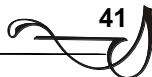
Timp. *cresc.* 5 6 7 8 *fff. ten.*

P-tti *p cresc.* 5 6 7 8 *fff. ten.*

35

Arch. *cresc.* 5 6 7 8 *fff. ten.*

fff. ten.



В пятом-шестом тактах ц. 36 проглядывает т3 у медных духовых без тубы со скрипками и альтами в расстрельной метроритмике. Следовательно, то, что только что было «высказано» контрапунктически, музыка Шостаковича «даёт понять» наложением расстрельного ритма на вальсовую музыку.

3-я часть симфонии также содержит технотеатрализацию.

В ц. 100 возникает т1, тема струнных, из которой потом родится *DSCH*. Примечательно, что в ц. 101 эта т1 проходит в каноне скрипок. Искусный контрапункт не может не вызвать интереса, несмотря на то, что всё же подспудно возникает ощущение избыточности полифонического приёма для данной темы, которая к тому же декларативна, поскольку она – автограф.

А в 4-й части симфонии (ц. 153-155) её собственная т1 скрипок шаловливо подготавливается шуточным «неначавшимся началом» кларнета.

Может быть даже здесь -подшучивание над собственным индивидуальным приёмом...



Театр полифонической техники в средний период

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР сочинений Шостаковича среднего периода не менее выразителен, нежели театр техники, а может быть, даже несколько более демонстративен, как писал об этом Э.Денисов в статье 60-х годов [41].

Фрагменты с признаками инструментального театра выразительны и заслуживают внимания.

В 2-й части 6-й симфонии (ц. 73-75) театральностью отмечены мелькающие антифоны-анабазисы-тиратки (флейты, флейты пикколо, кларнета, кларнета пикколо). В ц. 76 эти инструменты, участвовавшие в пробегах, соединяются в унисонную фразу. Струнные же при этом остинатно пульсируют, присоединяясь к сонму «действующих лиц».

Во 2-й части 8-й симфонии (ц. 46) звучит т1 у струнных, подвешенная за счёт тональности ре бемоль мажор, здесь плывущей, странно неустойчивой. Антифон к т1 – это подыгрывание-подстёгивание аккорда деревянных. В т. 3-4 цифры т1 в движении как бы пятится от более устойчивой ступени – первой – к менее устойчивой – третьей. Тут же «глупые» духовые решают имитировать т1, что им вроде бы не положено. Однако т1 довольно повторяет свой крабообразный ход, после чего духовые раздражаются повторами сегмента т1 – аплодисментами.

Глупого короля играет столь же мало одарённая мозгами свита.

На границе ц. 52 и далее возникает крошечный бесконечный канон *нежности* между струнными без контрабасов и валторнами **с литаврами** (!..). необычайно выразительно его нисходящее секвенцирование у струнных, хотя валторны остаются на той же высоте.

Полифонический аналог любовного удерживания, непускания, звуковой театр любви. Далее же оstinато валторн удерживается, а струнные хроматически сползают в чудесной гетерофонии. Потом, поддавшись общему гипнозу, сползает и оstinато валторн, флейта, отдав цепочку флейте пикколо, ведёт ритмизованный моноложек-связку к ц. 53, где звучит т 4, танец флейты пикколо над пропастью (два мотива в линейном схождении) под трепет скрипок и альтов.

5-я часть 8-й симфонии также содержит черты инструментального театра.

Например, за четыре такта перед ц. 126, у низких струнных имитируется в сокращении мелодия скрипок из тактов с пятнадцатого по восемнадцатый ц. 125. Но это происходит несколько нехотя, помимо желания.

Поливременность как свойство музыки Шостаковича в средний период проявляется несколько реже, но всё же оно ощутимо. В основном это свойство остаётся в Ш.-аккордике, хотя сказывается и на других уровнях текста.

Так, в 5-й симфонии (1-я часть, ц. 29), проходит стенающий мотив у высоких деревянных духовых со скрипками на фоне аккомпанемента к маршу. А с четвёртого такта цифры – канон на спрямлённую т.1, вернее, на её её метаморфозу – побочную т в увеличении у тромбонов и туб в дублировке канона фаготами и альтами с низкими струнными. Налицо шостаковическая поливременность в несколько упрощённом виде.

Из других свойств, проявляющихся со времени раннего периода (также в более «скромном» виде) назовём **полипроеекционность** в полифонии и, шире, в форме.

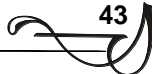
Сюда же мы отнесём и **КОНЦЕРТАНТНОСТЬ КАК ОСКОЛОК РАННЕЙ ПОЛИПРОЕКЦИОННОСТИ**.

Из наиболее ярких проявлений полипроеекционности вспомним несколько фрагментов.

Например, в 3-й части 5-й симфонии (ц. 75-76), первая фаза – гетерофоническая конструкция полипроеекционного свойства.

Интересна в этом отношении и 6-я симфония, особенно 3-я её часть.

В ц. 90, в ответ на «ходжа-насетдиновскую» секвенцию струнных (подробнее о ней – чуть позже), так же звучит унисонно-октавный антифон деревянных духовых (без контрафагота) с характерной метроритмической сбивкой-оттяжкой во втором такте. Внимание фиксирует раскидывание линии по голосам как линейный приём. В ц. 92, начинается



второй эпизод части, где тема проведена у флейты, кларнета пикколо, кларнетов. Выделяется аккомпанемент «умца-умца» низких струнных и валторн. У скрипок и альтов полифонизирующий фактурный пласт, сообщающий изначальной гомофонии некий внутренний объём для полифонического разгона.

Далее, из-за такта к ц. 93, рефрен уже звучит на полтона выше. С девятого такта цифры аккомпанементом начинает акцентироваться-активизироваться третья, относительно сильная доля, тогда как в рефрене в его изначальном виде формально отбивались сильные доли, а дробились и были интереснее как раз слабые доли.

В этом и есть полифонизация восприятия: через игрусопоставление наступившего момента и только что прошедшего.

Этот принцип мы уже заметили и в полипроекционных полифонических формах, и в гармонии, и в ритме Шостаковича!

За два такта перед ц. 94 берёт начало некая контрапунктическая форма с полипроекционным наклоном. Тему скрипок в третьем такте цифры 94 свободно имитирует флейта. У струнных – аккордовая пульсация. За четыре такта перед ц. 95 у флейты, флейты пикколо и кларнета рождается одна из тем детства; такая тема узнаваемо мелькает, например, в побочной партии первой части девятой симфонии. Эту детскую тему два такта спустя имитирует труба. Этот эпизод отчётливо напоминает детские игры в войну.

Picc. 94
 Fl. *a2* *morendo* I
 Ob. *a2* *morendo* p
 C. ingl.
 Cl. picc. *a2* *pp*
 Cl. *a2* *morendo* I
 Cl. b. p
 Fag.
 C-fag.
 Archl. *unis.* 94
dim. *p* *pp*
f *pp*
f *pp*
unis. *f* *dim.* *pp*
 121 *f marc.* *dim.* *pp*

This musical score, Example 60, is for a woodwind and string ensemble. It consists of two systems of staves. The first system includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (C. ingl.), Clarinet in F (Cl. picc.), Clarinet in Bb (Cl. b.), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (C-fag.). The second system includes the string section (Archl.). The score is in 3/2 time and features a key signature of one flat. The woodwinds play melodic lines with dynamics ranging from *pp* to *f*, often marked with *morendo*. The strings play a rhythmic accompaniment, with dynamics ranging from *f* to *pp*. The score includes rehearsal marks 94 and 121.

"Тема детства"

95

95

126

В ц. 95 военные ассоциации усиливаются: возникает подражание игрушечному военному маршу путём качания ритма между отбиванием сильных долей струнными пиццикато и присвистыванием-гиканием на слабых долях флейты, флейты пикколо, кларнета, кларнета пикколо.

Имитация реальности, полифонический мир!

Из затакта перед ц. 96 происходит смена метра на трёхдольный. Образуется силлабический параимитационный контрапункт. Тема проводится у контрабасов и фаготовой группы. «Ответом» вступают кларнеты и альты, а низкие струнные не прерывают линии, отбивая кварто-квинтовое остинато. В ц. 98 кварто-квинтовое остинато перехватывают скрипки, а альты, низкие струнные, валторны и фаготы вступают в разномелодический контрапункт. За пять тактов перед ц. 99 с судорожно прерывающимся анабазисом вступают высокие и средние деревянные духовые. За счёт надстройки пластов усиливается напряжение, приближается кульминация.

В ц. 99 слышно двупластовое остинато. Низкие струнные, валторны, бас-кларнет, фаготы и контрафагот играют против альтов и скрипок. С седьмого-восьмого тактов этой цифры – пульсирующее остинато скрипок и альтов в контрапункте с сигналами валторн.

В ц. 100, начинается подход к новой ступени кульминации, также остинатообразная двуплановая фактура.

В ц. 105 фактурная игра продолжается разрежением фактуры; слышны вскрики триольных фигур, осуществляется подход к монологическому эпизоду.

Фактурная мозаика ярко проявляется и далее.

В ц. 106-111 – подход к репризе, монологические фигуры в разномелодике и переменных размерах. В ц. 106 – разномелодика фагота и низких струнных. В ц. 107 – монолог флейты на бурдоне низких струнных. В ц. 108 – разномелодика напева флейты и флейты пикколо, слегка стонущей мелодии гобоя и мелодии английского рожка с начальным бурдоном. В ц. 109 – контрапункт низких струнных со скрипками и альтами. В ц. 110 – медитативный монолог фагота на фоне мелодии низких струнных, которая к концу цифры гетерофонически раздваивается. В ц. 111 – соло скрипки с предыктовым пробегом на бурдоне струнных и кварто-квинтовым пиццикато контрабасов.

В ц. 112 скрипичное соло продолжено предыктовым к репризе проведением рефрена.

И так же как и во второй части этой симфонии, перед репризой драматическое напряжение сбрасывается.

Ещё один фрагмент, в котором проявляется, на наш взгляд, полипроеекционность формы, содержится в 5-й части 8-й симфонии (ц. 125).

Здесь у струнных род бифункциональной полифонии. Звучит Т2. Это чудесная мелодия – говорящий ритмизованный монолог скрипок на аккомпанирующем гетерофоническом пласте остальных струнных. Интересно, что с четырнадцатого такта цифры каждый из пластов живёт самостоятельной жизнью. Верхний голос скрипок сек-

венцирует вверх, формально – в связи с гетерофонией остальных голосов, в действительности же в некоторой от них независимости:

Пример 61

341

The image shows a musical score for Example 61, starting at measure 125. The score includes parts for Flute (Flg.), Violin I (V-ni I), Violin III (V-ni III), Viola (V-le), Violoncello (V-c.), Contrabasso (C-b.), and Archi (Archi). The Flute part begins with a first breath mark and a dynamic marking of *p*. The string parts (Violin I, Violin III, Viola, Violoncello, and Contrabasso) are marked *senza sord.* and *arco*, with a dynamic marking of *p*. The woodwind parts (Violin I, Violin III, Viola, Violoncello, and Contrabasso) are marked *senza sord.* and *arco*, with a dynamic marking of *p*. The Archi part is marked *senza sord.* and *arco*, with a dynamic marking of *p*. The score includes a rehearsal mark at measure 37 and a section starting at measure 43. The tempo marking *più accel.* is present above the Archi part, and the dynamic marking *cresc.* is present below the Archi part.

Если обратиться к 9-й симфонии, то во 2-й её части (ц. 28) мы обнаруживаем весьма выразительный эпизод с чертами полипроекционности.

Бас, позвучав одну условную ячейку остинато в ц. 30, уходит, «обидевшись», что второй кларнет перехватил его функции, с небольшим изменением повторив ячейку из последних трёх тактов перед ц. 29 и начальном такта ц. 30. Следовательно, если до этого момента полифония, была бифункциональной, то с ц. 30 она преобразуется в гетерофонический контрапункт двух кларнетов:

Пример 62

Cl. I 30 II solo p

V-c.

C-b. 21

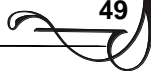
Cl. I II cresc. dim. p

V-c.

C-b. 21

Обратим внимание читателя также и на то, что важнейшей стилистической чертой музыки Шостаковича среднего периода становится **ЗАМЕДЛЕНИЕ ВРЕМЕНИ В ПОЛИПРОЕКЦИОННЫХ ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ФОРМАХ.**

В приложении ко 2-й главе, в таблице «Полифонические формы-конструкции среднего периода» читатель сможет найти описания фуг, фугато, пассакальи, а также формо-«цитат», аллюзий на ту или иную полифоническую конструкцию (см. таблицу).



«Прибавления» в семантике приема индивидуальной поэтики Шостаковича среднего периода

В семантике приёма индивидуальной поэтики Шостаковича *среднего периода* обнаруживается ряд новых деталей, черт. Одну из них, очень любопытную и дающую постоянный сонористический эффект, мы назвали **ХОДЖА-НАСРЕТДИНОВСКОЙ ИНТОНАЦИЕЙ** (этот эффект уже упомянут нами в описаниях).

Впервые она обнаруживается в 3-й части 6-й симфонии, когда, за четыре такта перед ц. 90, возникает крайне характерная шостаковическая «назидательная» одноголосная метроритмизованная линейность-унисон в октавы струнных:

Пример 63

Такое антимногоголосие представляется нам удивительным почти словесным способом «принять реальность», отказавшись от многоголосной рефлексии. Тематически это-секвенция на сегмент рефрена. Характерно и то, что в 1-й части 90 отвечает на эту секвенцию струнных такой же унисонно-октавный антифон деревянных духовых (без контрафагота) с характерной метроритмической сбивкой-оттяжкой во втором такте. Раскидывание линии по голосам как линейный приём сохранится в сочинениях Шостаковича среднего периода, окрашивая фрагменты его музыки в своеобразные «восточные» тона.

Ходжа-Насретдиновский слегка восточный чуть назидательный оттенок встретится нам в 1-й части 9-й симфонии (за семь тактов перед ц. 1) когда t_1 проводится у первых скрипок в линейном схождении и в прямом виде, и в инверсии.

Такие же нотки мы найдём, например, в 3-й части 2-го трио, в прелюдии Des-dur op. 87. Жёстким театрализованным приёмом поэтики, впрямую заставляющим воспринимать голос фактуры как персонаж трагического театра, мы считаем **СПРЯМЛЕНИЕ ТЕМЫ**, то есть проведение её в нарочито упрощённом виде.

Для нас очевидно, что этот приём ярко протестного происхождения, выдающий внутреннее горькое ощущение мастера ситуационного «прокуроста ложа», откровенно и с ноткой демонстративности «брошаемого в лицо» воспринимающему.

Читатель без труда поймёт, о чём речь, обратившись к приводимым нам фрагментам.

Так, в 1-й части 5-й симфонии, (с четвёртого такта ц. 29) в сопровождении ритмико-симфонической пульсации скрипок, высоких деревянных духовых и *sil.*, возникает канон на спрямлённую т.1, а может быть и на её метаморфозу – побочную т7 в увеличении у тромбонов и туб в дублировке канона фаготами и альтами с низкими струнными.

В 1-й части 8-й симфонии, (ц. 19) фрагмент построен на басовом проведении т1 в жёстком пунктирном ритме и без вольных ритмических длинных нот. Тема спрямлена, поставлена во фронт (это т1 у контрабасов, фаготов, контрафагота, бас-кларнета):

Пример 64

19

Fl.
Ob.
C.ingl.
C1. ploc.
Cl.
Cl. b.
Fag.
C. far.

ff
len.
ff
len.
ff
len.
ff
len.
ff

mola in Fl. ploc. I, II

19

Cor. *senza sord.* *f esp.*
senza sord. *f esp.*

V-ni I *ff*

V-ni II *ff*

V-la *ff* *ff*

V-o *ff*

C-b. *ten.* *ff*

159

В 3-й части 10-й симфонии, (ц. 129) возникает своего рода полифонический сдвиг по логике сонатной разработочности. Т1 у скрипок и альтов штрихом, данная в контрапункте с линейным сопровождением низких струнных, недвусмысленно «спрямлена»...

Наиболее весомым и выразительным фактурно-семантическим приёмом в средний период творчества становится **РЕЧИТАТИВНЫЙ МОНОЛОГ**, вобравший в себя черты «балетного адажио раннего периода», с его лирикой и «жестовостью», но, благодаря использованию во многих случаях смешанной метрики, обретающий речевую свободу. Такие речитативные монологические фразы сообщают сочинениям среднего периода особую выразительность, исповедальность и щемящую ноту «раскрытия».

Желание «раскрыться в мелодии» свойственно Шостаковичу в той же степени, что и Чайковскому, что и роднит двух великих мастеров. Хотя если Чайковский – это «раскрытие души», то Шостакович – в большей степени – «раскрытие мысли».

Повторим здесь, что речитативно-монологические фразы Шостаковича среднего периода мы считаем сильнейшим стилевым полюсом в рамках полифонического письма: они «противостоят» жёсткости схемы полифонической формы, создавая внутри языка техники этический «островок спасения».

Напомним, что в ранний период оппозиция – игра внутри техники заключалась в противостоянии свободы полифонической конструкции, а «жесткость» препоручалась скорее вертикали, с её частой непредсказуемостью.

Таблица монологов приведена нами в приложении ко 2-й главе.

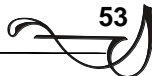
«СПАСИТЕЛЬНОСТЬ» ПЕРЕМЕННОГО РАЗМЕРА становится устойчивой частью поэтики сочинений Шостаковича среднего периода.

Весьма показательна в этом смысле музыка 1-й части 7-й симфонии.

Уже с третьего такта ц. 2 переменный размер (меняется на пять четвёртей) наконец освежает начальную, нарочито «помпезную» тиряду.

А во **2-й части симфонии** (со второго такта ц. 76 и далее, до начала ц. 79) появляется т2 – ритмизованный монолог у гобоя на чудесном *пружинящем* гомофонном аккомпанементе. Вкрапления переменного размера сообщают этой проникновенной музыке и более потаённую ноту – трепет сомнения.

В 1-й части 9-й симфонии изящно-остроумная переменность метрики сообщает музыке особую прелесть и потаённость «переменнометрического» борения со смертью. В этой симфонии, как нигде оппозиция «регулярность ритма – переменность размера» предстаёт как оппозиция «живой и мёртвой воды». Например, т2 у гобоя проходит в «дразнящем» переменном размере. В ц. 15 (автографическая Ш.-аккордика



длится здесь всю цифру) т5 у деревянных духовых звучит в переменнометрической сбивке и с жёсткими фигурированными аккордами почти туттийного сопровождения и дробью t-go. За четыре такта перед ц. 17 и далее, рождается почти речевая переменнометрически сбита, почти умоляющая фраза альтов, низких струнных, валторн, фаготов.

За два такта перед ц. 26 возникает кружение скрипок в контрапункте с т1 в переменнометрической сбивке у низких струнных. В ц. 27 на туттийных трелях победно звучит дерзкая т1 у труб в контрапункте с подголоском остальных медных духовых.



Тональные виражи

К таким же «семантически спасительным» приёмам свободолюбия относятся и знаменитые **тональные виражи** Шостаковича, по которым часто безошибочно определяется с первых тактов его музыка среднего периода. Д. Гойовы очень точно писал о **завихрённости** тонального плана девятой симфонии. Часто, когда тональная выразительность эта связана с неторопливым темпом и обозначена обострённым звучанием отдельных аккордов, мы называем это **Ш.-аккордикой**. Но кроме этой автографической аккордики, в среднем периоде творчества сочинения у Шостаковича в музыке **тональные функции** проявляются в условиях особой, специфически шостаковической тональной переменности. Как будто бы аккорд некоей функции искренне желает её осуществить, но совершает это в изменении пространственно-высотной точки. **Рождается медитация на страдание**. Аккорды **на виражах** (в частности, **Ш.-аккорды**, шире – многочисленные фрагменты со специфической тональной переменностью и раздвоенностью) выполняют и функцию **связки** двух реальностей: звуковой, в процессе разворачивающейся композиции, и рефлексивной, реальности ума, осознающего трагедию.

Забавная тональная игра происходит, например, во 2-й части 8-й симфонии (ц. 46), когда проходит т1 у струнных, подвешенная за счёт тональности ре бемоль мажор, здесь плывущей, странно неустойчивой. Антифон к т1 составляет подыгрывание-подстёгивание аккорда деревянных. В т. 3-4 цифры т1 в движении как бы пытаются от более устойчивой ступени – первой – к менее устойчивой – третьей. В это же время «незадачливые» духовые решают имитировать т1, что им вроде бы не положено; но т1 довольно повторяет свой крест-ход, после чего духовые раздражаются повторами сегмента т1 – аплодисментами.

В 1-й части 9-й симфонии, в связи с которой Д. Гойовы говорит о тональных путях «через окно вместо двери» (ц. 1) возникает вариант т1 у флейты соло, в четвёртом такте цифры; характерно то, что это коро-

тенький контрапункт конца т1 с катабазисом низких струнных: полифония подыгрывает тонально-переменной игре.

К воплощению тонально-переменной «свободы выбора» относится всё, что связано с **ТОНАЛЬНЫМ ДВОЕНИЕМ** в музыке Шостаковича.

Так, в 1-й части 7-й симфонии (за одиннадцать тактов перед ц. 1) известная тема струнных и фаготов ритмована не только сигналами труб и литавр; есть ещё одно странное, даже забавное свойство этой темы. Она в потенциале раздвоена, так как подчиняется и двум ритмам (ритму темы нашествия, и ритму т1 второй части, и двум ладам до противоположного наклона).

Заметим однако, что особенно сильно тональное двоение проявляется всё же в камерной музыке (о чём пойдёт речь в следующей главе).

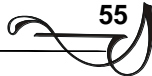
Встречаются и случаи **ПОЛИТОНАЛЬНОСТИ** в её более «общем виде», как, например, в той же 1-й части 7-й симфонии (ц. 35-36), когда в 8-й вариации «эпизода нашествия» тема проходит у струнных, гобоев и кларнетов дивизи; и верхние голоса гобоев дивизи и альтов дают эффект политональности.

Однако нужно заметить, что с усталостью среднего стиля «тональные метания» Шостаковича постепенно начинают уходить.

Стилевые изменения среднего периода, прослеженные нами, немало изменяют атмосферу «полифонического мира» Шостаковича. В чём-то этот мир становится более конструкционно предсказуемым и ритмически «регламентированным», «размеренным». Свободнометрическая монололизация среднего периода своей мелодической линией противостоит этой частичной «регламентации», создавая полюс «свободного выбора» в музыке.

В свою очередь, связи звуковой реальности с «сущей», «материальной» также становятся яснее, чётче. Повторим уже неоднократно высказанную мысль о том, что именно музыка Шостаковича среднего периода кажется слушателю «говорящей» как раз за счёт этих прояснившихся связей двух реальностей. Авторизация гармонии (Ш.-аккордика, звуковые шифры) усугубляют исповедально-проповедническую струю музыки, заостряя слушательское внимание на его активном обращении к собственному слуховому опыту...

Эти свойства музыки Шостаковича в средний период становятся столь сильными, что, будь они намеренными, искусственными – его сочинения являли бы собою нечто на грани диктата слушателю и его восприятию. Однако стремление Шостаковича столь открыто обратиться к своему слушателю вряд ли кроется в рассудочности. Скорее, здесь – сильнейшая проповедническая энергетика.



На грани техники и душевной терапии: этос музыки Шостаковича среднего периода

Этос христианского спасения души в сочинениях Шостаковича среднего периода продолжает идти рука об руку с античностью, воплощаемую в сходстве коллизий шостаковического нарратива с сюжетами древнегреческих мифов, соединяясь в контрапункте на *cantus firmus* библейских пророчеств.

Психотерапевтические, «лечащие душу» свойства музыки Шостаковича в средний период обостряются.

Удивительным образом психотерапевтические свойства проявляются в 10-й симфонии. В её 1-й части (ц. 21) звучит потрясающий контрапункт начала т3 у кларнетов и альтов с её же продолжением в хоре флейт, гобоев, кларнета пикколо и скрипок.

Это один из тех щемящих моментов симфонии, прослушав который или даже представив его по слуху (только обязательно в оркестровке!) можно вылечить боль.

С пятого такта ц. 36 и далее (контрапункт т1 в высоком ярусе деревянных духовых, в том же ярусе скрипок и альтов *расстрелянной* т3, а с ц. 37 – канонообразное вступление т1 у валторн) – **явленная музыкотерапия высокого регистра**, свойственная именно этой симфонии как её уникальное качество: достижение звуков верхнего регистра физически соответствует достижению высшей точки боли, которая, при понижении регистра звучащих инструментов, сходит на нет.

Воистину – великая душа, избывающая собственную боль и способная при этом облегчить невыносимые страдания другого.

Спасительная **мистика**, уход в целительно-призрачную реальность из жестокого убивающего мира, свойственна музыке Шостаковича среднего периода в высочайшей степени, буквально пронизывая его сочинения и проступая в технике, в форме, в интонациях.

Яркий пример тому 3-я часть 5-й симфонии с её трагическим смыслом: оплакивание произошедшего за занавесом, за кулисами, за кадром, за фасадом, столь блистательно пародированным во 2-й части.

В 4-й части 10-й симфонии (с ц. 145) монолог гобоя на медленной гетерофонии низких струнных, который в ц. 146 становится интереснейшей сказкой мистического зова, благодаря тембру гобоя так же оказывает музыкально-терапевтическое воздействие. Ответом на мистический зов станет веселье и карнавал, также со слегка мистическим оттенком. А в ц. 188 возникает вариант ц. 146, где целительный – музыкально-терапевтический мотив с возвратом играют уже гобой, кларнет А

и кларнет пикколо. Высокость деревянных духовых в этом мотиве таким образом усиливается и умножается, а мистичность возрастает.

Из новых элементов языка среднего периода, связанных с христианскими сюжетами и символикой, отметим большой удельный вес **ЦЕРКОВНОЙ АККОРДИКИ И ХОРАЛЬНОСТИ**, в средний период сочинений звучащей весьма нередко и имеющей прямой проповеднический смысл.

«Статистическую картину» использования хоральных элементов в симфониях среднего периода читатель так же сможет увидеть, обратившись к таблице в приложении ко 2-й главе.

Через ярко трагическое ощущение реальности в нарративе Шостаковича среднего периода даны «античные» элементы.

Так, Четвёртая, финальная часть 5-й симфонии явный парафраз финала 1-й симфонии Малера (с ц. 97) основана на т1 третьей части (второй такт цифры, у тромбонов и туб на ритмовке литавр).

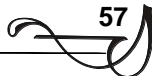
Р. Ширинян в устной беседе говорила автору этих строк о «приручении враждебной реальности» в этом финале; позднее Р. Ширинян высказала эту мысль в своей книге о симфониях Шостаковича...

В финале 5-й симфонии налицо внутренняя игра в массовую песню, не столько опрощение, сколько демагогическое (без негативного смысла этого слова) общение с народом. С определённой точки зрения очевиден признак древнегреческого стиля. Кроме того, в той же степени, в какой эта часть являет собой игру в массовую песню, в такой же степени эта музыка становится воплощением ритма в высотности: жизнь, поглощаемая смертью. Вся вместе оппозиция игра – не игра, жизнь – смерть рождает некий сложный смысл при относительно простой, для Шостаковича музыке.

Сюжетные ходы сочинений Шостаковича среднего периода, ситуации взаимоотношений различного рода в его нарративе, в силу своего происхождения из античной трагедии, повторяют сюжетные ходы античных мифов. Пример этого мы видим, например, в огромной роли **МЕТАМОРФОЗ** в эстетике и формообразовании сочинений Шостаковича. Отдельная таблица приложения к 1-й главе посвящена **вариантным** шостаковическим вариациям, которые названы нами «метаморфозами».

Множественно усиливаются в средний период, следуя импульсам раннего периода, и **НЕВЕРБАЛЬНО-СЛОВЕСНЫЕ** качества музыки Шостаковича, также связанные, на наш взгляд, с желанием «говорить без слов», что, безусловно, опосредованно связано с жанром трагедии.

Примеры с наиболее ярко выраженной «невербальной словесностью» читатель найдёт в таблице в приложении ко 2-й главе.



Не последнее место в разговоре о речевых качествах приёмов поэтики Шостаковича безусловно занимает и тема **«ПОВТОРЯЕМОСТИ МАТЕРИАЛА»** в его сочинениях. Ведь именно благодаря этому свойству и возможно в ряде случаев проследить судьбу того или иного приёма в сочинениях разных периодов.

Выделим несколько *граней, сторон и элементов*, которые так или иначе повторяются в сочинениях Шостаковича, делая нарратив его сочинений ещё яснее, определённое, резче.

На наш взгляд, повторы в сочинениях среднего периода Шостаковича порождает в тех или иных случаях:

а) оркестровая эскизность, «черновиковость», приберегание на «чёрный день» материала для того или иного опуса (повтор фрагментов);

б) интертекст, плюс «футуроцитаты», со включением сюда этноладовых приёмов и иного рода аллюзий, в том числе и стилевых (также повтор фрагментов);

в) Ш.-аккордика*, удельный вес которой, в сочинениях Шостаковича среднего периода возрастает (повтор созвучий);

г) т.н. «шостаковизмы», не являющиеся Ш.-аккордикой, но столь же ярко автографичные элементы музыки (повтор созвучий, мотивов, ритмоформул);

д) этносоциололадовые краски, плюс к этому – театрализованные характеристики, а также производная сонорность (повтор созвучий, мотивов);

е) мотивная символика, риторика, гипотетический и семиотически подтверждённый звуковой шифр (повтор мотивов).

*Своеобразие этого явления, как мы уже неоднократно поясняли читателю, заключается в том, что аккордика, в основе своей традиционная и основанная на классическом мажоро-миноре, в некоторые моменты создаёт неповторимый шостаковический акцент. При этом понятно, что «никто иной как Шостакович» сочинил это. Получается нечто вроде гармонического автографа. Секрет в том, что эти традиционные аккорды проходят во **временном скольжении**, то есть существуют в **двух точках отрезка времени**.

Наблюдения по этим рубрикам предложены читателю в соответствующих таблицах из приложения ко 2-й главе.

Наконец, **КАТАРСИС** как одно из определяющих качеств нарратива Шостаковича, порождённое импульсами античной трагедии и созвучием с нею, становится одним из важных драматургических средств среднего периода. Об этом много сказано в публикациях, и примеры катарсиса в симфониях Шостаковича среднего периода общеизвестны: это кульминации трагических частей.

ГЛАВА 2а.

НА ПУТИ СРЕДНЕГО СТИЛЯ

Выход Шостаковича из среднего стиля в поздний, вполне осуществившийся ко времени 1-го Виолончельного концерта, имеет свою подоплёку, как психологическую, так и «технологическую».

Непрерывное существование в условиях постоянного личного «упора», внутреннему преодолению ужаса перед наблюдаемыми событиями жизни, вынуждало Шостаковича к музыкальной проповеди прозрения судьбы. Но это противодействие отнимало у него силы. И оно же требовало изменений в индивидуальной поэтике.

До возрождения стиля оставалось много лет, много музыки. В ней, наряду с великолепными прорывами, были и «просадки стиля», которые скрадывались гениальным дарованием и опытом.

Особой, весьма причудливой, вехой на пути среднего стиля становится неоконченная **ОПЕРА «ИГРОКИ»**.

То, что опера не была завершена, возможно, было связано с потерей Шостаковичем интереса к сюжету, «не оправдавшего ожиданий» в процессе воплощения. Шостакович ищет в этой опере выразительность принципиально иного рода, чем в сочинениях близких лет написания. Это выразительность не устремлённых конструкций, а тембров. Чего стоит знаменитая балалайка, введённая в инструментальный состав сочинения, отчасти – ретро из оперы «Нос», отчасти – поиск нереализованных возможностей.

Крайне любопытная черта этого брошенного сочинения – абсолютная спутанность привычных для музыки Шостаковича аффектов. Слушателю здесь бывает буквально не на что опереться в восприятии моментов действия. Это следствие того, что в языке оперы имеется известное *биение* между абсурдом сюжета и симфоническими катарсическими фрагментами оперы. Временами эти биения сюжета и симфонических клише производят даже не слишком приятное впечатление.

Нами зафиксирован целый ряд фрагментов оперы, отмеченных одним и тем же свойством, которое мы бы определили как **пафос на никчёмном сюжете нарратива**. Это фрагменты: на границе ц. 27, на границе ц. 28; в ц. 444, с т. 4; в ц. 61, с т. 5; в ц. 73, с т. 5 и далее в подходе к ц. 95 (здесь фигура «улетания») т. 4 на границе ц. 102; в т. 5 ц. 1324 в ц. 153, в т. 3.

А в ц. 164 возникает «катарсис» некий неожиданно возникший и лишённый видимой логики «мотив насилия»:



Пример 65

"Катарис"

164

Picc.

Fl.

Ob.

C. In G

(B)

C. In A

C. In B

Fag.

C. - baz.

Cor.

Tr - be

Tr - ni

ИХАРЕВ
 Это, одна, ко важная вещь.
 в год. Да о, но, впрочем, таки быть должно.

Ут.

164

Archl

1569

^{*)} Если у гобоя нет ноты „си б⁴“, то надлежит его взять октавой выше. (Примеч. автора)

Столь причудливые детали поэтики означают, что Шостакович в момент сочинения оперы абсолютно не придавал этим элементам звукового языка тех значений, которые сам же с настойчивостью закреплял за этими элементами в прежних сочинениях и продолжал закреплять в будущих.

Вероятно, сам Шостакович в определённый момент почувствовал эту нестыковку звуковой морфологии с синтаксисом – и прекратил сочинять оперу, с новой силой обратившись к симфониям и камерной музыке...

Оперно-симфоническое клиширование прервало сочинение этой оперы, а может быть и препятствовало к обращению к другим оперным сюжетам. Исследователи пишут об особом интересе Шостаковича к чеховским сюжетам, что подтверждается свидетельствами близких и друзей.

Так, в ц. 190 рождается интересная чеховская музыка.



Пример 66

190

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. in G *ff*

Cl. in B-flat *ff*

Bass. *ff*

C. bass. *ff*

Cor. II *f*

Cor. IV *f*

Tr. ni *f*

Tuba *f*

Timp. *f*

Sil. *ff*

Уг. *ff*

по всей до ро. ре.

190

Arch. *div. ass. unif. pizz. ff*

1851

Возможно также, что через эту спутанность языка прорывается какая-то тоска по «родной музыке». Ведь «музыкально-формульный» язык оперы – это отчасти язык военных симфоний, отчасти – язык опер «Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда», в то время запрещённых к исполнению.

Но в 9-й симфонии вновь (пока нечувствительно) начинает сказываться усталость полифонического – шире, языкового сознания среднего периода.

Это одна из трёх лучших его симфоний, к которым мы причисляем также четвёртую и восьмую.

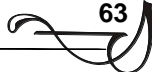
Однако **ЧЕРТЫ «УСТАЛОСТИ СТИЛЯ» СРЕДНЕГО ПЕРИОДА** мы находим уже здесь, в этой замечательной симфонии. Это некоторая искусственность остигатного баса во второй части, где реприза (ц. 40-41), не лишена некоторой повторности и статики. К тому же несколько застывший антифон четвёртой части, короткой, каденционной, в некотором смысле представляет собой клише индивидуальных линейных приёмов.

В этих элементах сказывается скорее знание собственного приёма, чем интуитивное его использование.

Гораздо в большей степени такие черты проявятся в десятой симфонии. Эта гениальная музыка, вызывающая, быть может, наиболее сильный и ошеломляющий эмоциональный отклик, несёт в себе вместе с этим отпечаток некоторой разнородности стиля. С точки зрения нашей темы, то есть контрапунктически сложной картины мира, это конгломерат блестящей, потрясающей полифонической работы с... не всегда столь же блестящим тематическим материалом. **Говорящая гармония здесь** несколько пересилит потрясающий шостаковический *ритм* с его многогранной выразительностью, слегка даже «нарушив» блистательное стилевое равновесие, обретённое Шостаковичем в шедеврах военного времени. **Ш.-гармонии**, потрясающая шостаковическая *вертикаль*, не производит во многих случаях впечатления такой *связанности* с горизонталью, как прежде. Эти потрясающие, вызывающие слёзы аккорды скорее рождаются *в первую очередь*, а потом уже возникает полифоническая конструкция и яркое интеллектуальное впечатление уже от *контрапункта*.

Впрочем, это впечатлению не вредит. Музыка 10-й симфонии вызывает, быть может, наиболее сильный и ошеломляющий эмоциональный отклик слушателя. Но она же вместе с этим несёт в себе отпечаток некоторой разнородности стиля. С точки зрения нашей темы, то есть контрапунктирования, это конгломерат блестящей, потрясающей полифонической работы и... не всегда столь же блестящим тематическим материалом.

Так, в её 1-й части (перед ц. 1) т1 у низких струнных звучит с гармонической «народно-хоровой подсветкой» альты и скрипок. Не столь



ярким для Шостаковича представляется такое начало. Ц. 13 на спаде кульминации главной партии (реприза т1 – ц. 12,) несколько традиционна по музыке, особенно с пятого такта цифры. Традиционна также ц. 14: театрализованный хорал медных духовых без труб и переходящий из ц. 14 в ц. 15 монолог-связка кларнета с пострепризой т1 в ц. 15... В ц. 32 воспроизводится варьирование из экспозиции.

Надо признать, что всё-таки здесь это слегка искусственный приём, хотя общему впечатлению от музыки это по-прежнему не препятствует (здесь происходит вступление в продолжающийся контрапункт гобоев и кларнета пикколо, с третьего такта цифры-контрапункт-эллипсис всей группы с валторнами).

Однако капитал доверия к его музыке, её исступлённой честности, заставляет слушать далее, что окупается в полной мере.

В великолепной 10-й симфонии проявляется и вторая черта усталости-просадки стиля, ставшая заметной в последующих симфониях. Эта черта заключается в том, что, пожалуй, контрапункты здесь ещё более *метроритмически размеренны*, более *симметричны*, чем прежде. *Импровизационность* как будто бы начинает уходить из полифонического стиля Шостаковича. Примечательно то, что в этом сочинении будет множество прекрасных контрапунктов, но все они будут не *остовом*, *скелетом* музыки, а скорее её панцирем... Контрапункты блистательной 2-й части и особенно её репризы – подтверждают ощущение *декоративности*: из имманентно присущего качества контрапункт здесь становится эффектным приёмом. В одиннадцатой и двенадцатой симфониях это качество усугубится.

А знаменитая имитация на тему «*DSCH*» в третьей части будет несколько схематизированной, что уже обратит на себя внимание, хотя ещё не ослабит впечатление.

Достаточно обратиться к фрагменту в ц. 100. Здесь рождается та тема струнных, из которой потом возникнет *DSCH*. А в ц. 101 она проведена в каноне скрипок. Налицо искусный контрапункт. Но всё же аналитически настроенного слушателя не покидает ощущение избыточности полифонического приёма для данной темы, которая к тому же декларативна, поскольку она – автограф. Вдобавок ко всему, в ц. 118-120, звучит т3 у валторны с условно (хотя и действительно) красивым вальсовым сопровождением струнных: здесь двойственность шостаковических адажио (одновременно прекрасных и сочинённых не без желания «поиграть в красоту») проявляется в определённом смысле «на грани тапёрства»...

По-видимому, по мере **экстравертизации** симфонии как жанра полифония всё более приобретает у Шостаковича (именно в симфониях) если не вспомогательное, то уж во всяком случае, **декоративное** значение. «Нерв» повествования из контрапунктирования мыслей переходит в столкновение и внутреннюю контрапунктичность **эмоций**. Это

связано не с тем, что Шостакович отказывается от полифонии как от эзотерического способа выражения. Он нуждается в риторическом отказе от эзотерики, чтобы иметь возможность высказать то, что постиг в результате самой эзотерики. Отсюда «Бабий Яр», «Казнь Степана Разина» музыка с **аполифоническим** вокальным басом, музыкальным «Голомом», который не рассуждает, дабы не ослабеть духом.

Сама же полифония перестаёт быть внутренним стержнем действия. Полифонический мир Шостаковича на некоторое время (вернее, в некоторых сочинениях) словно бы оказывается на грани катастрофы, ибо его начинает покидать ... полифония!

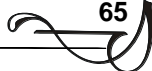
На грани перехода к позднему стилю. После сочинения 10-й симфонии понадобится более десять лет, чтобы в полифоническом нарративе симфоний Шостаковича завершились процессы регенерации, и полифонический мир его музыки обновился, обрёл силу и новые цвета. Благодаря этим процессам станет возможным появление на свет трагически-сумрачных симфонических шедевров последних лет жизни Шостаковича.

Поздний Шостакович будет вглядываться в жизнь уже не с азартом юности, как в ранний период; не с исступлением проповедника, как в средний период; не с тенью надежды, как в годы «второго круга жизни», а с мрачным мистицизмом разуверившегося в жизни и готовящегося к уходу. Это взгляд «слагающего с себя ответственность» и не могущего сложить её...

И это уже – новый язык, ещё один ракурс стиля, своя реальность – и сохранённый полифонический мир.

Но язык поздних сочинений никогда не стал бы таким, каков он есть, если бы его основы не сохранялись десятки лет в недрах камерного, «дневникового» пласта композиций...

О которых и пойдёт речь в следующей главе.



ПРИЛОЖЕНИЯ-ТАБЛИЦЫ К ГЛАВЕ 2

Таблица 1

АККОМПАНИРУЮЩЕ-КОНТРАПУНКТИЧЕСКИЙ ПЛАСТ

<p>Симфония № 5, ор. 47, 1-я часть</p>	<p>С. 8-9, из-за такта к ц 9 далее: побочная партия. Аккомпанируют струнные в ритме 3-го сегмента. Первая побочная тема 7-отдалённый вариант т1. Сопровождают этот своего рода контрапункт, скрытый в гомофонной фактуре, малеровские аккорды арфы. С. 50-51: кодовое изложение т2 в обращении у флейты соло на фоне тематизированного сопровождения альтов, виолончелей, контрабасов. Затакт перед 45 и далее: улетающий монолог флейты пикколо, перехваченный засурдиненной скрипкой на фоне продолжающегося с предыдущей цифры тематизированного аккомпанемента с добавлением арфы</p>
<p>4-я часть</p>	<p>С. 118, с ц. 105: эпизод главной партии с бичующим аккомпанементом</p>
<p>Симфония № 6, ор. 54, 2-я часть</p>	<p>С. 210-212, с ц. 58-59: на контрапунктически-аккомпанирующей полипластовой пульсации валторн - контрапункт темы сюитно-эпизодического характера у фаготов и бас-кларнета и темы скрипок. С. 212-215, ц 60-61: на полипластовой пульсации уже валторн и труб-в продолжение мысли тема в октавные унисоны деревянных духовых (сначала без флейтовой группы, потом с её прибавлением как бы для <i>свистящего</i> оттенка фактуры), скрипок и альтов. С. 215-216, ц. 62: пульсация перекидывается скрипкам и альтам, а тему продолжают фаготы и низкое дерево. С. 216-218, ц. 63: на пульсации скрипок и альтов, затем труб восходящие фанфары в параимитационном движении валторн, тромбонов, тубы, ксилофона с деревянными духовыми. С. 218-220, ц. 64: контрапунктически активизированная фактура; на пульсации скрипок и альтов стоны виолончелей с валторнами и тема контрабасов с тубой, фаготами, контрафаготом и бас-кларнетом. <i>Драматическая кульминация части, маленький «день гнева»</i></p>
<p>3-я часть</p>	<p>С. 248, ц. 92: второй эпизод части. Тема у флейт, кларнета пикколо, кларнетов. Аккомпанемент «умца-умца» низких струнных и валторн. У скрипок и альтов -полифонизирующий фактурный пласт, сообщающий изначальной гомофонии некий внутренний объём для полифонического разгона. С. 249-251, из затакта к ц. 93: рефрен уже на полтона выше. С девятого такта цифры аккомпанементом начинает акцентироваться-активизироваться третья, относительно сильная доля, тогда как в рефрене в его изначальном виде формально отбивались сильные доли, а дробились и были интереснее как раз слабые доли. В этом полифонизация восприятия: через игру-сопоставление наступившего</p>

	момента и только что прошедшего. Этот принцип мы уже применили и в полипроекционных полифонических формах, и в гармонии, и в ритме Шостаковича!
Симфония № 8, ор. 65, 1-я часть	С. 251-254. Граница ц. 42: явственный контрапункт т3 и её выразительного сопровождения
Симфония № 9, ор. 70, 2-я часть	С. 30-31. С седьмого такта цифры 33 кларнет и фаготы просто аккомпанируют флейте. Ц. 34: однако здесь этот аккомпанемент становится выразительным поголоском. С третьего такта цифры монолог флейты перехватывается кларнетом и его партнёром с подголоском

Таблица 2

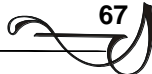
БАХИЗМЫ

Симфония № 5, ор. 47, 3-я часть	Вертикаль начала 3-й части относительно проста, вызывает ассоциации то с хоральными прелюдиями Баха, то с российской протяжной песней
Симфония № 7, ор. 60, 1-я часть	С. 4, за четыре магических такта перед ц. 1 мелодия темы явно бахизируется и приобретает откровенные черты прерванной фуги
Симфония № 8, ор. 65, 2-я часть	С. 263-264, за два такта перед ц. 51 и всю ц. 51: контрапункт барочно-баховского характера между секвенцией на второй сегмент т2 у скрипок, устойчиво долевои линии альтов и низких струнных и синкопами валторн, а с третьего такта ц. – контрапункт т3 в тембровой имитации и хоральных <i>сползаний</i> верхних и средних деревянных духовых
Симфония № 9, ор. 70, 5-я часть	С. 72-73, с пятого такта перед ц. 77: <i>бахизмы</i> у гобоев и фаготов

Таблица 3

ВЫСОТНО ВОПЛОЩЁННАЯ МЕТРИКА, ОСТИНАТО

Симфония № 5, ор. 47, 4-я часть	Четвёртая, финальная часть – явный парафраз финала 1-й симфонии Малера, начинается со с. 104, с ц. 97, и она явно основана на т1 третьей части (второй такт цифры, у тромбонов и туб на ритмовке литавр. С пятого такта цифры - трёхслойная фактура: бахообразный мотив первых валторн и виолончелей, скандирование шестнадцатыми скрипок, чеканящие четверти вторых валторн и альтов. С. 137-139, ц. 116-118: струнные подражают этому антифону. Первые скрипки остинатно повторяют конец монолога флейты, виолончели подражают фаготу. С. 139-141, ц. 119: у низких струнных в перехвате от первых скрипок – остиinato, у первых скрипок – монолог. В результате – гетерофоническая фактура <i>чайковского</i> типа. Ц. 120: задумчивое остиinato арф. Со с. 152, с ц. 131: кода-апофеоз с остинатной высотностью подголосочных звуков. Т 1 у труб. Контраст этой коды с кодой финала Четвёртой симфонии. Слова Вишневской об образе коды финала Пятой симфонии, полные горь-
--	---



	<p>кого сарказма. Фанфарность... Известная концентричность этой сонатной формы: реприза и кода без т2 (побочной), без тепла. Мяковский в финале 27-й симфонии повторит, во всяком случае, если не по форме, то по образу, эту шостаковическую идею</p>
Симфония № 6, ор. 54, 2-я часть	<p>С. 225-226, ц. 67: кварто-квинтовая ритмовка литавр</p>
3-я часть	<p>С. 239, ц. 82: барабанно-дробная пионерская тема скрипок, происходящая-производная из темы ц. 53. Своего рода вариант течения событий и одновременно продолжение этих событий. С. 243-245, ц. 86-89: эпизод «Маленькой жизни» типа галопчика у скрипок с российским кабарешным подсвинговыванием – подсвиствыванием флейты и кларнета. За четыре такта перед ц. 90: крайне характерная шостаковическая назидательная хожжанасретдиновская одноголосная метроритмизованная линейность-унисон в октавы струнных. Антимногоголосие. С. 245-246, ц. 90: в ответ на эту секвенцию струнных, также унисонно-октавный антитематический фон деревянных духовых (без контрафагота) с характерной метроритмической сбивкой-оттяжкой во втором такте. Раскидывание линии по голосам как линейный приём</p>
Симфония № 7, ор. 60, 1-я часть	<p>С. 3, за одиннадцать тактов перед ц. 1: известная тема струнных и фаготов ритмована не только сигналами труб и литавр. Есть ещё одно странное, даже забавное свойство этой темы. Она в потенциале подчиняется также и ритму темы нашествия, и ритму т1 второй части. Также она подчинена двум ладам до противоположного наклонения. С. 5-6, с третьего такта ц. 1: <i>кондовая</i> (нарочито ритмованная) оркестровая антифонная имитационность между группой деревянных духовых и группой струнных. За два такта перед ц. 2: столь же <i>кондовая</i> свободная каноническая секвенция в инверсии первого разряда между группой деревянных и валторнами. С. 16-17, ц. 19: голый ритм t-go в начале эпизода нашествия. Двойкий смысл: изобразительность в историческом сюжечном эпизоде и констатация <i>смертной</i> семантики барабанного ритма для музыки. Вариации на <i>голый ритм</i>. За семь тактов перед ц. 20: <i>вар. 1</i> для первых скрипок алго и вторых скрипок и альтов <i>col legno</i>. <i>Семантика смертного ритма в инструментовке</i>. В шестом такте ц. 20 дурацкая каденция всех струнных. Оппозиция: струнные как голоса жизни и, соответственно, подчинение смертоносному ритму. С. 18-19, ц. 21-24: <i>вар. 2</i>, дуэт флейты и виолончелей на голосах ритмовки. <i>Полифонический театр</i>: ритмический голос <i>то ли есть, то ли его нет</i>. С. 20-22, ц. 25-28: <i>вар. 4. Нелепый канон</i> у гобоя с фаготом на тупой ритмовке низких струнных. С. 33-37, ц. 37-38 без последнего такта: <i>вар. 9</i>; тема у низких струнных и альтов, 8 валторн, фаготов и низкого дерева. Тупой ритм у вторых скрипок, ксилофона, кларнетов, кларнета пикколо и английского рожка. Путешествие тупого подголоска по инструментам вызывает ассоциации с подвижным контрапунктом октавы. <i>Полифонический театр через отрицание</i>. С. 77-82, ц. 66-71: кода части. Ц. 69: ритмизованный монолог низких струнных</p>

2-я часть	С. 83-85, ц. 72-75.: у вторых скрипок прелестная тема, по сути отанцеваленный марш (балерина из «Петрушки» Стравинского). С. 85-86, со второго такта ц. 76 и далее, до начала ц. 79 появляется т2 – ритмизованный монолог у гобоя на чудесном <i>пружинящем</i> гомофонном аккомпанементе. Вкрапления переменного размера. Ц. 82: реприза т1 у первых скрипок. С. 89-95, с седьмого такта цифры 82-до ц. 87 на трёхдольном аккомпанементе-тема сначала у фаготов, кларнетов и бас-кларнета, затем у тромбонов и тубы, затем у высокой и средней флейтовой и кларнетовой групп, к которой тромбоны и туба подыгрывают моноритмическую инверсию, и далее - снова у тромбонов и тубы. С. 96-106, ц. 88-95: драматическая кульминация части с Ш.-аккордикой и туттийными остинато. В ц. 88 у тромбонов и тубы появляется характерное ритмическое остинато восьмая – четыре шестнадцатые, которая вспоминается по 2-й части 6-й симфонии, по четвёртой симфонии (это уточнить). С. 106-111, ц. 96-104. С четвёртого такта ц. 99: ритмизованный монолог-унисон кларнета, в ц. 100 остающегося в одиночестве, и бас-кларнета
4-я часть	С. 177, с ц. 179: метроритм этого раздела финала напоминает ритм прелюдии до мажор ор. 87. Т сарабанды у низких струнных, фаготовой группы. Противоположная тема – у скрипок, альтов, первых и вторых валторн. Застывшие звуки - у вторых скрипок и третьих валторн
Симфония № 8, ор. 65, 1-я часть	С. 214, со второго та ц. 20: т2 у высоких и средних духовых и струнных без контрабасов. У литавр, контрабасов, низкого дерева и фаготов, низкой меди-медленная, не <i>пулемётная</i> , как обычно, пульсация. С. 216-217, граница ц. 21: кульминация первого раздела разработки; выделяется линия фанфарного моновысотного остинато труб
2-я часть	С. 259-260, за три такта перед ц. 49: возвращение т1, но без симметричного повтора первого сегмента. Игра в нелепое нарушение тупого ритма. Ц. 49: т2 со сменой размера на трёхдольный <i>прихрамывающий</i> . С. 283-286, ц. 67-68: трёхдольное остинато с <i>пальбой</i>
3-я часть	Эта звуковая фантазмагория построена на трёх приёмах индивидуальной полифонической поэтики Шостаковича: это <i>обособленный ритм, крик и прерванное фугато</i>
Симфония № 9, ор. 70, 1-я часть	С. 5-7, ц. 6: прелестная побочная т3 у флейты пикколо, «приплясывание мальчишки на параде» с начальным квартовым перед- <i>подеолоском</i> тромбонов с подстукиванием литавр. Это опять-таки экспозиция элементарно-метрического образа, который скоро предстанет в своей противоположности: затемненным и ритмически изломанным... Но пока ц. 7-8: повтор т3 в периоде... С. 16-17, ц. 15 Ш.-аккордика всю цифру: т5 у деревянных духовых в переменном-метрической сбивке и с жёсткими фигурированными аккордами почти туттийного сопровождения и дробью t-го. С. 16-17 Ц. 16: жёсткий марш с застрявшим моти-



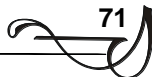
	<p>вом из т1 у низких струнных и маршевыми подголосками фоготов и валторн на щемящих репетициях скрипок явно из <i>трагического</i> арсенала.</p> <p>С. 18-19, за четыре такта перед ц. 17 и далее: почти речевая переменного-метрически <i>сбитая</i>, <i>почти умоляющая</i> фраза альтов, низких струнных, валторн, фоготов. С. 26-28 За два такта перед ц. 26: кружение скрипок в контрапункте с т1 в переменного-метрической сбивке у низких струнных. Ц. 26: повторение – вариант т4 у пронзительных скрипок из ц. 15. Ц. 27: на туттийных трелях – дерзкая т1 у труб в контрапункте с подголоском остальных медных духовых. Занавес закрывается, открывшись на следующем действии.</p> <p>Парадокс переменности и регулярности. Попытка преодоления смерти</p>
Симфония № 10, ор. 93, 1-я часть	<p>С. 135-135. ц. 35: потрясающий по силе впечатления контрапункт т1 у басовых инструментов оркестра, ревущих аккордов валторн и тромбонов и боевого приступа труб. В пятом-шестом тактах ц. 36 – т3 у медных духовых без тубы со скрипками и альтами в расстрельной метроритмике. С. 143-144, ц. 41: стоны тутти, сходящиеся в линию расстрела. С четвертого такта цифры в контрапункт вступает катабазис валторн, переходящий в ревущий хорал меди на гrome литавр: «Вот и всё!!!». С. 145-146, ц. 42- непрерывное кульминирование, контрапункт вихря деревянных духовых и гетерофонического хорала меди и струнных. С. 146-147, ц. 43: контрапункт, ставший ещё и остинато. Вариант т1 оркестровых басов, грома литавр, сигнального хорала меди, приступа-стопа деревянных духовых</p>
2-я часть	<p>С. 170-171, ц. 72: в линейном схождении с т1 деревянные духовые с подключившейся через три такта высокой флейтовой группой вступают с боевой скачкой, лихо перекликающейся с аккомпанементом. В сопровождении отбивается высотно воплощённая <i>метрика</i></p>
3-я часть	<p>С. 240-241, ц.136: без паузный монолог струнных на т1 под ударами духовых</p>
4-я часть	<p>С. 270-274. С середины ц. 173-остинато высокой кларнетовой группы и гобоев</p>
Незаконченная опера «Игроки», ор. 63	<p>220-221, ц. 7-полифонизированное остинато. 230-231, ц. 20-сарабанда и парапассакальность, остинато. С. 297, подход к ц. 112- интересное остинато. С. 298-299, подход к ц. 114-остинато</p>

Таблица 4

ГЕТЕРОФОНИЯ, ПЕРЕМЕННОСТЬ ФАКТУРЫ

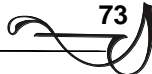
Симфония № 5, ор. 47, 3-я часть	<p>С. 83-84, ц. 75-76: первая фаза гетерофоническая конструкция полипроеекционного свойства. Аккордика здесь вообще становится целью, а гетерофонический приём подбирается по удобству. Основа гетерофонии здесь ритмическая <i>комплемментар-</i></p>
--	--

	<p><i>ность</i>. Мелодический рисунок всего гетерофонического потока – восхождение к скорбному... С. 87-90, ц. 82: кульминационное добавление группы деревянных духовых (литавры включились ещё с ц. 81). ц. 85: у низких струнных т2, у кларнета соло в имитационном антифоне т4. * Тут же у кларнета соло в линейном схождении с четвёртого такта ц. 85 проводится т2 в контрапункте с гетерофонией флейт. В ц. 86, т4 у флейты соло звучит <i>почти</i> одногласно, на фоне третьих скрипок, и только спустя четыре такта этот монолог раздваивается у флейт в гетерофонии. С. 90-91, ц. 87: начало репризы. Т 1 в гетерофонии кларнетов с нижним подголоском фагота и контрафагота. С. 94-97, с шестого такта ц. 89 и далее: мелодраматическое продолжение этого же унисонного диалога, дающего парадоксально полифонический эффект <i>взгляда в пропасть</i>, контрапункта унисона и тремоло. С. 97-100, ц. 91: кульминационное провозглашение после четырёхтактового подхода т1 в гетерофонической одновременности различных моментов линейного времени. Скрипки с основой т1 играют «против» виолончелей, флейт, гобоев, кларнетов и кларнетов пикколо С. 139-141, ц. 119: у низких струнных в перехвате от первых скрипок – остинато, у первых скрипок – монолог. В результате – гетерофоническая фактура <i>чайковского</i> типа. ц. 121: реприза сонатной формы Ц. 123: т1 у валторн, фаготов, контрафагота с гетерофоническим подголоском гобоев и кларнетов. Ц. 125: т1 у валторн, фаготов и контрафагота. **</p>
<p>Симфония № 6, оп. 54, 1-я часть</p>	<p>Ц. 2: второе проведение т1 у низких струнных, фаготов и контрафагот(а). Со второго такта цифры и далее: гетерофоническое сочетание антифона темы у виолончелей с валторнами и деревянных духовых, вступивших чуть позже и играющих со скрипками и альтами. Ц. 11: тема-каденция у английского рожка в дублировке с виолончелями в контрапункте с выразительной гетерофонией гобоев и кларнетов. Причём у двух последних наметки на тему рожка в увеличении. *** С. 172-173. Четвёртый такт цифры: Ш.-аккорд на второй доле. Контрапункт флейты соло и первого фагота. С пятого такта цифры вторая флейта консонантно дублирует первую. Ц. 18: контрапункт между первыми и вторыми скрипками. Далее – выразительная гетерофоническая фактура с ведущим нижним голосом альтов и английского рожка. С. 176-177, ц. 24: первая флейта передаёт свою линию второй, которая также раздваивает свою линию, поскольку в линейном схождении здесь тремоло чередуется с распевом. В это время у первой флейты тема скорбного марша из второго раздела. Одно из самых красивых мест части, своеобразно звучащее, открывающее у Шостаковича славянскую струю, продолжившуюся во втором квартете</p>
<p>2-я часть</p>	<p>С. 199, за два такта перед ц. 49: характерная пластовая гетерофония. У контрабасов и тубы - выдержанный до большой октавы по записи (на октаву ниже), у ксилофона и струнных – квинтово-квартетные ходы, у труб – доигрывание охотничьего мотива в дублировке, у деревянных духовых – трели</p>
<p>3-я часть</p>	<p>С. 268-269. С. 110: медитативный монолог фагота на фоне ме-</p>



	<p>лодии низких струнных, которая к концу цифры гетерофонически раздваивается. С. 300-303, ц. 132-133: такая же победная реляция медной духовой группы (тубы играют подголосок) с разнотемной гетерофонией низкого дерева, тубы, низких струнных. У высоких инструментов - сопровождение на первом сегменте рефрена</p>
Симфония № 7, ор. 60, 1-я часть	<p>В ц. 2 переключка струнных с низкими деревянными выписана на грани свободной имитационности и гетерофонии подголосочного типа. Но при этом и линия струнных, и линия низких деревянных духовых инструментов <i>живут каждой собственной жизнью, меняя мотивы в линейном схождении</i>. Роль сдержанных в интервалике фанфар («Страх фанфарить до одуренья...») играют здесь валторны, гобои, английский рожок, кларнет пикколо и кларнеты. С. 12-16, ц. 10: очень красивый монолог первых скрипок на плывущей хоральной поддержке струнных и кларнетов, которые в конце цифры раздваивают мелодию. Ц. 11: в эту чудесную музыку вплетается медитация бас-кларнета и виолончелей. Ц. 12-13: соло первых скрипок и первой флейты на хорале струнных. Ц. 14: соло флейты пикколо с чистым двухголосием первых скрипок в конце цифры, где флейта в линейном схождении опять цитирует побочную тему, что даёт партии двойную трёхчастность. Ц. 37-41, ц. 39-40 (год начала второй мировой войны): <i>вар 10</i>, третий раздел вариаций, уже без кабаре, страшный, когда к теме у труб, тромбонов и тубы и ритмовке добавляется <i>третий пласт фактуры</i>, звукоизображение авианалётов: диссонантная гетерофония. Скрипки с высокими и средними деревянными духовыми – против виолончелей, альтов, валторн. С. 41-46, ц. 41-42 (мистика чисел, совпадающих с годами войны): <i>вар 11</i>. Тема скрипок, альтов, высоких и средних деревянных духовых. Хроматический <i>бредущий самолётный дублированный подголосок</i> – у низких струнных, тромбонов, тубы, валторн, фаготов и низкого дерева</p>
2-я часть	<p>С. 106-111, ц. 96-104: реприза сначала т1 у первых скрипок Ц. 98: гетерофония темы бас-кларнета и альтовых голосов</p>
3-я часть	<p>С. 118-119, с четвёртого такта ц. 114: ритмизованный подголосок второй флейты, чудесно раздвоивший флейтовый голос. Вообще, седьмая симфония полна прелестных подголосочных находок и прелестных тем, возможно, пришедших Шостаковичу как эскизы для возможных музыкально-драматических сочинений.... С. 118-119 От шестого такта перед ц. 118: гетерофония первых скрипок и виолончелей. С. 124-125, ц. 123, со второго такта: Ш.-ладовость у струнных. С ц. 124-замечательный, пошостаковически богато и щедро многоголосно гетерофонизированный фанфарный монолог труб и тромбонов. С. 133-135, ц. 130: кульминационный гетерофонизированный монолог тромбонов и туб. С. 140-141. Ц. 135: нежный хорал-гетерофония скрипок, гобоев, английского рожка</p>
4-я часть	<p>Ц. 189-190: второй раздел этой сарабанды. Струнное начало. На бурдоне вторых скрипок и виолончелей - ритмизованный монолог первых скрипок Ц. 189-190. Ц. 191: вступает бурдон бас-</p>

	<p>кларнета. С четвёртого такта цифры – выразительный подголосок виолончелей Ц. 189-190. Ц. 192: контрапункт бурдона контрабасов, пунктирной трели виолончелей, сильно оминоренного, искажённого минором монолога- варианта т1 у альтов и вступившей в четвёртом такте цифры гетерофонии фаготов. Контрапунктический раздел. С. 182-183. Ц. 195: разнотемная гетерофония струнных с искажённым вариантом т1 у скрипок и сигналами валторн, предвосхищающими коду. ****</p>
Симфония № 8, ор. 65, 1-я часть	<p>С. 201-206, за девять тактов перед ц. 1: т1, первая главная, у низких струнных в гетерофоническом антифоне с альтами и вторыми скрипками. ***** Со второго такта ц. 6 т1-у фаготов и бас-кларнета. Гетерофония-разнотемность духовых, стравинизм в тембре духовых***** С. 251-254, ц. 40: монолог скрипок. Третий-четвёртый такт цифры- гетерофония монолога скрипок с виолончелям и, сразу далее -монолог альтов. С. 254-255. Ц. 43: гетерофония труб и валторн. Переход к коде. Тревожно-мистические сигналы труб</p>
2-я часть	<p>С. 292-294, ц. 72: забавный контрапункт-имитация флейты с кларнетом а иссякающей ритмовке струнных. С. 292-294. За пять тактов перед ц. 73: гетерофония группы гобоев, кларнетов на бурдоне низкого дерева, в антифон и гетерофонию к бурдону – ц. 73, нежная секвенция скрипок в дублировке наподобие ц. 52. Контрапункт-бурдон к этому построению застывшего в остинато мотиве кларнетов на т1, длящийся один такт ц. 74 (последней в части), к чему далее – заключительная туттийная тирата на с. 294, подытожившая-оборвавшая всю часть</p>
4-я часть	<p>С. 330-339, разница ц. 120: <i>вар 8</i>, фигуративный монолог кларнета соло, далее присоединяется хроматическая нисходящая гетерофония вторых скрипок и альтов. За три такта до конца цифры 120 -русские интонации у кларнета. Ц. 121: <i>вар 9</i>, реприза части, <i>канон</i> на тему пассакальи у низких струнных и первых скрипок <i>ad minimam</i> плюс прекрасная гетерофония вторых скрипок и альтов и медленно-полётная синкопированная пульсация кларнетов. Ц. 122: <i>вар 10</i>. Сначала фигуративный монолог кларнета, в <i>четвёртом такте</i> цифры у скрипок и альтов чудесная гетерофония с ассоциациями <i>русской сиротливой природы</i></p>
5-я часть	<p>С. 340-341, ц. 125: у струнных – род <i>бифункциональной полифонии</i>. Т 2. Проникновенная мелодия – <i>говорящий ритмизованный</i> монолог скрипок на аккомпанирующем гетерофоническом пласте остальных струнных. С четырнадцатого такта цифры очень ясно прослеживается то, что каждый из пластов живёт самостоятельной жизнью. Верхний голос скрипок секвенцирует наверх, формально в <i>связи</i> с гетерофонией остальных голосов, в действительности же <i>в некоторой от них независимости</i>. С. 342-345, в ц. 131-потрясающий гетерофонный подголосок гобоев, странная, причудливая т5. Рефрен т1 в ц. 132 у гобоя под аккомпанемент фаготов получает в ц. 133 выразительный контрапункт английского рожка. Этот небольшой фрагмент становится <i>контрапунктическим запалом</i> разработки, которая начинается, с нашей точки зрения, в ц. 134-135 мелодией-</p>



	интермедией скрипок на бурдоне вторых скрипок на фоне морторно-токатного аккомпанеента низких струнных. С. 350, Ц. 150: почти туттийная кульминация этого <i>контрапункта</i> остинато сегмента т1 у деревянных духовых и низких струнных (контрафагот отточивает нижний звук остинато) -и т5 у скрипок с альтами и гетерофонии валторн. С. 372-379, ц. 165: вариант ц. 140. Утончённый, замечательно звучащий линейный диалог бас-кларнета и скрипки соло на гетерофонии валторн
Симфония № 9, ор. 70, 1-я часть	С. 5-7. За четыре такта перед ц. 5-линейного схождения секвенция скрипок в контрапункте с гетерофонией альтов и контрабасов, а далее ещё с одним контрапунктом широкоинтервального анабазиса гобоев, кларнетов и пиццикато скрипок и альтов. Ц. 5: реприза главной темы в экспозиции и опять разрежение после контрапунктического напряжения. С. 10-11, за три такта перед ц. 10: замечательный контрапунктический театр-передразнивание, когда флейта пикколо в дублировке со струнными смешно продолжает парадную линию деревянных духовых, а гобои и кларнеты, в свою очередь, имитируют т5 вместо флейты пикколо. Это напоминает хихиканье.. С. 10-11. На границе ц. 10 тромбоны снова дают квартный сигнал, и теперь уже т5 ведут в гетерофонии трубы- «ястребы» с тубой. С. 12-13. Граница ц. 11: антифонными октавно-унисонными пробегами заканчивается экспозиция, повторённая из «игры в классицизм» дважды, так же как и в первой части третьего квартета. Разработка части начинается с ц. 11 россиниевским пробегом «туда-сюда» увеличенного гетерофонического варианта т1; в ц. 12 традиционная каденция, а с пятого такта цифры – пробег туда-сюда темы в разной мензуре. С. 14-15, ц. 13: повторение варианта ц. 2 на тревожащем бурдоне альтов и низких струнных, у последних с четвёртого такта цифры- повторение варианта ц. 11 с т1 в регистровом негативе у низких струнных. В сочетании с подголоском скрипок из ц. 4, начавшим новую контрапунктическую секвенцию с четвёртого такта ц. 14 с гетерофоническим подголоском фаготов и низких струнных -эти секвенции образуют лестницу к весьма напряжённому запоминающемуся моменту.). С. 21-23. Сама ц. 20: жёстко поданный материал ц. 5 с т1 у фаготов и низких струнных с напряжённым гетерофоническим контрапунктом скрипок и альтов весьма выразительного свойства. 25, ц. 24: кодовое повторение рефрена т1 у кларнета в контрапункте с гетерофонией фаготов
2-я часть	С. 29, ц. 28: бас-пиццикато вибрато, то есть еле слышно, на грани регулярной ритмизации. С ц. 30-гетерофонический контрапункт двух кларнетов. С. 30-31, ц. 31: возобновляются ячейки баса на консонантной гетерофонии кларнетов, за четыре такта перед ц. 32 с ритмизованным тающим монологом вступает флейта. В ц. 32-потрясающее по выразительности место, где на гетерофоническом хорале пустых созвучий (полилог средств выразительности-пустота была в паузах баса, теперь – в вертикали; отыгрывание образа разными персонажами; театр средств выразительности); флейта с фаготом тянут главный монолог. Ц.

	33: фагот частично становится басом из дублировочного голоса (Шнитке – переменность функций голосов). Автограф С. 31-35, с девятого такта цифры и всю цифру 38 музыка потрясающе кульминирует и говорит без слов Ш.-аккордикой, повторностью стонущих мотивов, фактурой, преобразовавшейся в имитационно-гетерофоническую
Симфония № 10, ор. 93, 1-я часть	С. 112-113, В ц. 5 экспонируется т2 у кларнета в гетерофонии со скрипками, которая постепенно разрастается в пластах. С. 126-127, за шесть тактов перед ц. 26: пронзительная гетерофония струнных. Ц. 26: т3 у высоких и средних деревянных духовых на пиццикато дивизи струнных. Контрапунктически звучащий момент. С. 137-139. Ц. 39: контрапункт гетерофонии труб и высоко-го яруса деревянных духовых гетерофонии т1-и остинато-причитания-секвенций скрипок. С. 149-152, ц. 47 – <i>театральный аккорд</i> , а затем –контрапункт т1 у низких струнных и низкой меди, <i>варьирования из экспозиции</i> , из ц. 8, скрипок и альтов, гетерофонии валторн, кларнетов и гобоев. С. 160-161, с шестого такта ц. 53, а также ц. 55 и 56 –гетерофония фагота, а потом на той же теме – монолог кларнета, вариант ц. 14; некоторая народная театрализация всё же ощущается. Но из песни слов не выкинешь. С. 162-163, с пятого такта перед ц. 57: имитационная гетерофония кларнетов на материале т1. Ц. 57-58: т3 –вальс у кларнетов. Ц. 59: вариант ц. 20, 22, 23. С. 164-165. Ц. 61: гетерофония высоких и средних духовых: флейты и гобои с противоходом кларнетов играют против вторых гобоев м первых кларнетов щемящий вальс- вариант продолжения т3 со вступлением т3 у кларнета пикколо в эллипсисе контрапункта в восьмом такте ц. 61. С. 166-169, ц. 69 – гетерофония флейт пикколо на бурдоне струнных
2-я часть	С. 180-182, ц. 77: к меди в т2 подключаются валторны, мотив насилия теперь в восхождении, после чего т2 у меди и фаготовой группы идёт в гетерофоническом бесплауном движении. С. 182-184, за четыре такта перед ц. 79-гетерофоническое кульминационное восхождение духовых, ведущих т1 сопровождения. С. 185-190, ц. 79-83: середина, очень интересная разнотемная гетерофония кружений струнных; у контрабасов -некий вид альтернативных басов, у остальных струнных – хроматизированное ползание (чем-то напоминает <i>велосипедную гонку</i>), изредка подстёгиваемое аккордами-ударами меди и литавр
3-я часть	С. 218-221. Ц. 102-103: гетерофоническая импровизация с элементами имитации на предыдущий материал. С. 218-221, ц. 104-105: т2, <i>шутовское DSCH</i> с мелодией у гобоев и флейтовой группы с характерным <i>бубновым</i> сопровождением кларнетов, фаготов и литавр. С. 221-224, ц. 108-109: монолог-секвенция флейты с хроматической гетерофонией кларнетов. С. 228-230, ц. 121-122: т1 у английского рожка с гетерофонией – разномелодическим подголоском струнных
4-я часть	С. 248-252, ц. 145: монолог гобоя на медленной гетерофонии низких струнных, который в ц. 146 становится интереснейшей <i>сказкой мистического зова</i> . Тембр высокого регистра гобоя



	обладает здесь, в этой части симфонии, <i>музыкально-терапевтическим воздействием</i> . Кроме того, интонации монолога гобоя на границе ц. 146 подготовят будущую т1 этой части
--	---

* Это так же говорит о деталях *линейной формы* в этой музыки. Мысль сама описывает себя, как бы говоря: появившаяся *побочная тема* вовсе не отменяет того, что следом наступит более ранняя, ранее появившаяся.

** Возможно, здесь ненамеренно скрыта философия: *это могло быть полифонией*, но в застывших тембрах, как в вечной мерзлоте, смёрзлось до гомофонной фактуры...

*** Именно здесь, при восприятии этого эпизода, возникает мысль, что свобода индивидуального полифонического высказывания, скрытая глубоко в страдающей душе и заглушённая пронзительной функционально-релятивно-временной аккордикой, жива...

**** Момент музыки *тяжёлого восхождения*, когда неясен исход действия.

***** По технике это тот же приём, что и в первой части пятой симфонии. В отношении контрапунктической работы (как и драматургической логики) восьмая симфония в первой своей части во многие моменты представляется техническим *парафразом* первой части пятой симфонии.

***** ... странная тембровая замена органа, отца полифонии...

Таблица 5

ГРОТЕСКОВЫЙ ПОДГОЛОСОК, ГРОТЕСКОВОЕ ПРОВЕДЕНИЕ ТЕМ

Симфония № 7, оп. 60, 1-я часть	С. 33-37, ц. 37-38 без последнего такта: <i>вар 9</i> ; тема у низких струнных и альтов, 8 валторн, фаготов и низкого дерева. Тупой ритм у вторых скрипок, ксилофона, кларнетов, кларнета пикколо и английского рожка. Путешествие «тупого» подголоска по инструментам вызывает ассоциации с подвижным контрапунктом октавы
Симфония № 10, оп. 93, 1-я часть	С. 124-125. За семь тактов перед ц. 23-гротесковое проведение т3 у фаготов и виолончелей

Таблица 6

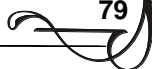
ЕДИНИЧНЫЕ И СКВОЗНЫЕ ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ПРИЁМЫ
(СВОДНАЯ ВЫБОРОЧНАЯ ТАБЛИЦА)

Симфония № 5, оп. 47, 1-я часть	С ц. 4 подпев флейтами мелодии скрипок. Подход к первой кульминации этого полифонизированного построения, основанного на метризованных имитационных антифонах, по определению Задерацкого, «полифонического периода». Вторые скрипки и альты играют подыгрывающую роль, частично аккомпанирующую, частично контрапунктирующую. Со второго такта ц. 7 - вариантный имитационный подголосок т1 у труб. У валторн и виолончелей здесь подголосок на 2-м сегменте т1. Ц. 12: т8 - опевание в свободном бесконечном каноне альтов и виолончелей в контрапункте с т7 у верхних альтов. С. 12-14, из-за такта перед ц. 17 и далее до ц. 18 включительно начинается разработка. Контрапункт токкатного канона на т8 у фортепиано в дублировке с низкими струнными с т2 у валторн в свободном мензуральном увеличении. Демонстративная полифонизация. * С. 22-23, за четыре такта перед ц. 2 б: канон с элементами канонической секвенции на т2 между высокими деревянными духовыми и фаготами с альтами и низкими струнными. Сопровождение – симфонизированная фактура труб и скрипок. С четвёртого такта ц. 29: ритмико-симфонической пульсации скрипок, высоких деревянных духовых и sil. – канон на спрямлённую т. 1, а может быть и её метаморфозу- побочную т 7 в увеличении у тромбоннов и труб в дублировке канона фаготами и альтами с низкими струнными. Ц. 30: к этому канону присоединяется в контрапункте т2 в увеличении у валторн и труб. ** С. 35-41, ц. 32: двойной канон с раздельным изложением канонических конструкций: на т1 у струнных и деревянных духовых, с четвёртого такта ц. 32: конструкция на побочную т (7). Повторение идеи метаморфозы т1 в т7 из более раннего раздела разработки. Сжатие, полифонический коллапс. Постепенное схождение линий канона в несколько звуков. С. 46-47, ц. 39: на пульсации струнных с аккордами арфы – умиротворённо-мажорная пророческая побочная т7 в каноне флейты с валторнами. С. 48-49, ц. 42: контрапункт т1-7 у фагота соло и канонообразного изложения отвевающей,
--	--



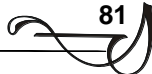
	побочной т8 у солирующих гобоя и кларнет
3-я часть***	Ц. 81: подголосок первой темы, который воспринимается как собственно тема, у третьих скрипок и альтов. Сама тема, которая кажется как бы нижним <i>противостоянием</i> темы, при этом проводится у низких струнных. С седьмого такта цифры этот подголосок-тема – у гобоев, первых фаготов, третьих скрипок и альтов. У скрипок и первых виолончелей – стелющиеся верхние подголоски
4-я часть	Ц. 106: микроимитация на т1 у труб и валторн с виолончелями
Симфония № 6, ор. 54, 1-я часть	162-163, ц. 1: <i>Ш.-аккордика</i> . Кульминация «с высшей точки». Со второго такта цифры: монолог скрипок, флейт и кларнет(ов) пикколо к <i>контрапункте</i> с анабазисом виолончелей, фаготов и английского рожка. С. 165, ц. 4: <i>2-я строфа</i> , контрапункт <i>темы-каденции</i> у первых скрипок и триолей виолончелей, а затем и контрабасов. Тема-каденция в <i>линейном схождении</i> . С. 166-167, затакт перед ц. 6: у скрипок – подголосок из цифры 1, в которой он тогда проводился у фаготов, виолончелей и английского рожка. <i>Тема-каденция</i> вступает (здесь у контрабасов, кларнетов, фаготов и контрафагота) на три четверти позже и в нижнем регистре, а не в верхнем, как в ц. 1. Следовательно, Шостакович применяет здесь <i>вдвойне подвижной контрапункт</i> . Кроме того, триольное движение скрипок, зародившееся, как мы помним, ранее, составляет ещё одну линию контрапункта. Ц. 7: <i>тема-каденция</i> с русски-героическим народно-хоральным оттенком у флейт, гобоев и кларнета пикколо в контрапункте с триолями английского рожка, кларнетов, бас-кларнета и фаготов. Третий такт цифры и далее: <i>третья строфа</i> первого раздела первой части. <i>Тема-каденция</i> у кларнета пикколо с начальным инициальным ходом из т1 (наподобие т2 первой части Восьмой симфонии). То есть, <i>линейное схождение тем 1 и 2</i> . Эта тема в контрапункте с триолями вторых скрипок и выразительным контрголосом контрафагота... Ц. 11: <i>тема-каденция</i> у английского рожка в дублировке с виолончелями в контрапункте с выразительной гетерофонией гобоев и кларнетов. Причём у двух последних намёк на тему рожка в увеличении. С третьего такта цифры: скорбный монолог первых скрипок с подголосками-крошечными имитациями вторых скрипок. Здесь содержится намёк на свободный канон, поскольку тема скрипок производна от темы-каденции с инициальным ходом как в Восьмой симфонии. Получается, что здесь некая тень трёхголосного свободного канона. С. 172-173., Ц. 15: контрапункт продолжения скорбной темы английского рожка с имитационными (в обращении) подголосками альтов и виолончелей. С. 172-173, <i>четвёртый такт цифры: Ш.-аккорд</i> на второй доле. Контрапункт флейты соло и первого фагота. С пятого такта цифры вторая флейта консонантно дублирует первую. Ц. 18: контрапункт между первыми и вторыми скрипками. Далее выразительная гетерофоническая фактура с ведущим нижним голосом альтов и английского рожка. С. 173-175, ц. 19: кульминация второго раздела части с шаговым мотивом флейт и гобоев и со свободным бесконечным

	<p>канонем на крестовой фигуре кружения между кларнетами и кларнетом пикколо в поддержке скрипок и альтов - и у низкого дерева (бас-кларнет, фаготы, контрафагот). С. 181, за два такта перед ц. 29: некие сложные аккорды полифонически-пластового звучания у флейт, кларнетов, бас-кларнета, фагота, альтов и низких струнных на фоне трельного бурдона челесты и первых скрипок. <i>Шнитковское</i> звучание. Ц. 29: <i>четвёртый раздел</i> части. Т 1 у альтов в контрапункте с триолями</p>
2-я часть	<p>С. 185-187, ц. 34-35: квазивальсовая тема кларнета пикколо на фоне «как бы вальсового» аккомпанемента скрипок. Ц. 36: контрапунктический анабазис низких струнных. Ц. 37: также контрапунктический катабазис контрабасов. С. 190-191, ц. 40: у скрипок выразительный темообразный анабазис. Вообще каждая из линий этой фактуры (в этой цифре это-фактура струнных) весьма выразительна и остра. Например, характерен в этой цифре подголосок контрабасов. С. 192-193, за два такта перед ц. 42 и далее: выразительный однозвучный подголосок ксилофона и вторых скрипок пиццикато.</p> <p>С. 195-197, шестой такт ц. 46 до десятого такта ц. 47: на фоне общего перпетуум мобиле-движения выразительный анабазис фаготов и бас-кларнета. С. 201-202, ц. 50: <i>подлетающая</i> тема-эпизод первых скрипок. Ц. 51: тема-рефрен у флейты соло. У виолончели- синхронное обращение темы.</p> <p>С. 203, ц. 52: характерный контрапункт флейты пикколо, арпеджированного аккомпанемента арфы и «мычащих» кружевных пассажей низких струнных. Интересно, что с этого момента фактура как таковая активизируется, у низких струнных за три такта перед ц. 53 и далее энергичная синкопированная пульсация. С. 207, с седьмого такта ц. 56: переменность размера на октавных унисонах среднего и низкого дерева на пульсации низких струнных. С десятого такта цифры: контрапунктическое <i>вздрагивание</i> скрипок дивизи пиццикато и ксилофона. Вероятно, эта симфония также могла быть сделана из неких <i>идей-фрагментов</i> для некоего оперного спектакля, как это часто бывает у композиторов. С. 226-227, ц. 68: внезапное снятие кульминационного напряжения и реприза части. Соло флейты т1 в обращении, одновременно с нулевым сдвигом-т1 у бас-кларнета. Всё это- под пиццикато скрипок, которое как бы перехватывается <i>в линию</i> фаготом, что, безусловно, является одним из приёмов <i>линейного схождения</i>. В ц. 69 линия фагота контрапунктирует с линией первых кларнетов. В ц. 70 у скрипок появляется игриво-вальсово-галоповая тема, <i>вариант</i> которой появлялся в ц. 39, 40, а натуральный вид-в ц. 50 (см. с. 190-191 и 201-202 соответственно). В ц. 71 бас-кларнет <i>передразнивает</i> эту тему, проводя её в обращении. При этом линия скрипок контрапунктирует с линией бас-кларнета</p>
3-я часть	<p>С. 240, за два такта перед ц. 84: подобие нисходящей канонической секвенции в обращении между флейтами с флейтой пикколо и кларнетом и кларнетом пикколо. Рефрен продолжается дос. 242, до ц. 85. Седьмой и восьмой такты ц. 84: некое подо-</p>



	<p>бие имитации в увеличении и обращении между скрипками. С. 251-253, за два такта перед ц. 94: начало некоей контрапунктической формы с полипроекционным наклоном. Полимелодический контрапункт струнных и скрипок. Тему скрипок в третьем такте цифры 94 свободно имитирует флейта. У струнных – аккордовая пульсация. Ц. 95: подражание игрушечному военному маршу (<i>имитация реальности, полифонический мир</i>) путём качания ритма между отбиванием сильных долей струнными пиццикато и присвистыванием-гиканием на слабых долях флейты, флейты пикколо, кларнета, кларнета пикколо. С. 254-255, иззатакта перед ц. 96: смена метра на трёхдольный. Силлабический параимитационный контрапункт. Тема- у контрабасов, фаготов, контрафагота. Как бы ответом вступают кларнеты и альты, а низкие струнные не прерывают линии, отбивая кварто-квинтовое остинато. Ц. 98: кварто-квинтовое остинато перехватывают скрипки, а альты, низкие струнные, валторны и фаготы вступают в разномелодический контрапункт. За пять тактов перед ц. 99 с сдорожно прерывающимся анабазисом вступают высокие и средние деревянные духовые. За счёт надстройки пластов усиливается напряжение, приближается кульминация. С. 256-257, ц. 99: двупластовое остинато. Низкие струнные, валторны, бас-кларнет, фаготы и контрафагот играют против альтов и скрипок. С седьмого-восьмого тактов этой цифры пульсирующее остинато скрипок и альтов в контрапункте с сигналами валторн. С. 258-259, ц. 100: подход к новой ступени кульминации, также остинатообразная двуплановая фактура. С. 268-269, ц. 105: разрежение-вскрики триольных фигур, подход к монологическому эпизоду. С. 270-272, ц. 106-111: подход к репризе, монологические фигуры в разномелодике и переменных размерах. Ц. 106: разномелодика фагота и низких струнных. Ц. 107: монолог флейты на бурдоне низких струнных. Ц. 108: разномелодика напева флейты и флейты пикколо, слегка стонущей мелодии гобоя (подобрать более удачное выражение) и мелодии английского рожка с начальным бурдоном. Ц. 109: контрапункт низких струнных со скрипками и альтами. С. 110: медитативный монолог фагота на фоне мелодии низких струнных, которая к концу цифры гетерофонически раздваивается. Ц. 111: соло скрипки с предыктовым пробегом на бурдоне струнных и кварто-квинтовом пиццикато контрабасов.</p> <p>С. 272-273, ц. 112: скрипичное соло продолжено предыктовым к репризе проведением рефрена. Так же как и во второй части этой симфонии, перед репризой драматическое напряжение сбрасывается. С. 300-303, ц. 132-133: такая же победная реляция медной духовой группы (тубы играют подголосок) с разнотемной гетерофонией низкого дерева, тубы, низких струнных. У высоких инструментов - сопровождение на первом сегменте рефрена</p>
Симфония № 7, ор. 60, 1-я часть	С. 5-6, с третьего такта ц. 1: <i>кондовая</i> оркестровая антифонная имитационность между группой деревянных духовых и группой струнных. За два такта перед ц. 2: столь же <i>кондовая</i> свободная

	<p>каноническая секвенция в инверсии первого разряда между группой деревянных и валторнами. С. 8-9, ц. 3: во втором такте низкие струнные в дублировке с низкими деревянными играют против скрипок альтов подобие свободной канонической секвенции <i>стравинского</i> типа. В четвёртом такте цифры скрипки двойными нотами «вытягивают» мерную метрику со славянским инструментальным оттенком. С пятого по восьмой такт цифры - антифон анабазисов и «мотива принуждения» деревянных духовых. С. 10-11, ц. 4: реприза главной партии с темой скрипок и альтов с подголоском низких струнных и низких деревянных. На границе ц. 5 – антифонная переключка анабазиса низких струнных и альтов с флейтами и гобоями. Со второго по пятый такт цифры – слабый намёк на мензурированную каноническую секвенцию между бас-кларнетом с низкими струнными-и флейтами. С ц. 5 флейтовая линия монологизируется. С. 12-16, ц. 6-18: побочная партия экспозиции. Ц. 6-7: виолончели, альты с мало-звучным бесконечным каноном- и скрипки с мелодией. Ц. 8: кларнеты перехватывают в одноголосии <i>вертушка</i> канона, другие деревянные духовые почти сразу оппонируют хоралом. Аллюзия из т2 2-й части 4-й симфонии Чайковского. Ц. 9: реприза первой побочной темы с мелодией у низких струнных. У скрипок – <i>канон-вертушка</i>, у альтов – хорал. Кельнский сборник о внешне простой, внутренне полифоничной фактуре хоральной первой части 1-го квартета, хронологически близкого симфонии. С. 18-19, ц. 23: на <i>нелепом каноне-антифоне</i> низких струнных (<i>полифонический театр с отрицанием приёма</i>) консонантная дублировка флейт и флейты пикколо. С. 20-22, ц. 25-28: <i>вар4. «Шутовской» канон</i> у гобоя с фаготом на тупой ритмовке низких струнных. С. 23-25, ц. 31-33: <i>вар 6; уже «несмешной» канон</i> кларнетов с кларнетом пикколо и гобоев с английским рожком</p>
2-я часть	<p>С. 87, ц. 80: контрапункт допевания темы английского рожка, темы низкого дерева и гетерофонии фаготов; с четвёртого такта ц. 80 тема-допевание английского рожка проводится у виолончелей.</p> <p>С. 88-89, за восемь тактов перед ц. 81 у кларнетов восстанавливается аккомпанемент к т2 (факт оркестрово-тембрового подвижного контрапункта)</p>
4-я часть	<p>С. 150-151, ц. 154- шостаковические фанфары флейт, флейты пикколо, кларнетов в контрапункте с анабазисом низких струнных. С. 158-159, ц. 163: контрапункт мотивов низких струнных с низким деревом и фаготами, остальных струнных с мятущимися разноинтервальными мотивами, а также соло труб. Вся вместе эта фактура производит слуховое впечатление бесконечного канона. В определённом смысле здесь - фактурная обманка, полифонический эллипсис. С этой цифры разгон к кульминации становится явственным. С. 177, ц. 177: удалая тема скрипок, в ц. 178 разнотемно контрапунктирующая с гетерофонией кларнетов. Вид имитационно-разнотемной полифонии с замещением имитируемого материала другой темой, полифонический эллипсис. Ц. 189-190: второй раздел этой сарабанды. На бурдоне вторых</p>



	<p>скрипок и виолончелей – ритмизованный монолог первых скрипок Ц. 189-190. Ц. 191: вступает бурдон бас-кларнета. С четвёртого такта цифры – выразительный подголосок виолончелей Ц. 189-190. Ц. 192: контрапункт бурдона контрабасов, пунктирной трели виолончелей, сильно оминоренного, искажённого минором монолога варианта т1 у альтов и вступившей в четвёртом такте цифры гетерофонии фаготов. Контрапунктический раздел). С. 182-183. Ц. 197: некоторый намёк на фугато, растворённое в фактуре, производящее на слух явственное полифоническое впечатление</p>
<p>Симфония № 8, ор. 65, 1-я часть</p>	<p>С. 201-206. Четвёртый-пятый такты цифры – Ш.-звучание и цитата из <i>просветлённого</i> хода начала пятой симфонии. Контрапункт т1 с дублированными хроматизмами альтов и выразительнейшей линией скрипок. За два такта перед ц. 5 и далее: продолжение мысли; разнотемный полифонический эллипсис низких струнных и первых скрипок. Каждая линия словно живёт самостоятельно, но вступает с другой в отношения приёма, часто-индивидуального. Такой тип полифонии в высшей степени свойственен восьмой симфонии. Со второго такта ц. 6 т1-у фаготов и бас-кларнета. Гетерофония-разнотемность духовых, стравинизм в тембре духовых, странная тембровая замена органа, отца полифонии, коего в таком качестве в арсенале Шостаковича, дитя революции, не было.. С. 207-210. Граница ц. 11 и до ц. 13: бифункциональная полифоническая конструкция на полифоническом эллипсисе т3 альтов и английского рожка - и контрапункте сперва <i>под канон</i> виолончелей и первых скрипок. С. 211-212, ц. 17-18: хитрая полифоническая форма. Виолончели с альтами тянут линию с последующей дублировкой, которая по сути одноголосна, но <i>производит впечатление канона</i> за счёт того, что т1 в силу своего пунктирного ритма <i>поливременна</i> по отношению к линии струнных. Т 1 появляется у флейт в ц. 17, у гобоев и кларнета пикколо -в ц. 18 в виде ответа, провоцируя ассоциации во всяком случае если не с фугой, то с фугато. Выписанный мелизм флейт из третьего такта ц. 17 имитируется затем по естественной логике вещей у гобоев и кларнета пикколо -ведь это продолжение мелодии!- а затем с этим же элементом вступают кларнеты. Следовательно, никакой двойной фуги нет, а есть трёхголосие, которое производит впечатление двойного фугато. Ц. 217-219, от <i>четвёртого такта</i> ц. 21: начало второго раздела разработки с контрапунктической <i>лестничной</i> фактурой оркестровых линий. С. 222-228, ц. 23: <i>канон</i>. Т 3 в <i>каноне</i> труб и тромбонов, одновременно сегмент и т1 у фаготов, низкого дерева и тубы и почти сразу у низких струнных. В верхних ярусах оркестра <i>bona tempesta!</i>.. Этот поток весьма длителен. На с. 226, за три такта перед кульминацией, у оркестровых басов выкристаллизовывается из своего сегмента т1. С. 251-254, ц. 39: повторение в варианте материала ц. 11; эффе́ктная бифункциональная полифония</p>
<p>2- часть</p>	<p>С. 257-258, ц. 47: крошечный <i>бесконечный канончик</i> первого разряда на т2 (вариант т1) <i>между верхними и нижними ярусами</i></p>

оркестра. С. 259-260, Граница ц. 49: однотактовый контрапункт т1 у высоких и средних деревянных духовых и т3 у струнных. Ц. 49: т2 со сменой размера на трёхдольный *прихрамывающий*. С. 263-264, за два такта перед ц. 51 и всю ц. 51: *контрапункт барочно-баховского* характера между секвенцией на второй сегмент т2 у скрипок, устойчиво долевого линии альтов и низких струнных и синкопами валторн, а с третьего такта ц. – контрапункт т3 в тембровой имитации и хоральных *сползаний* верхних и средних деревянных духовых. С. 264-265, граница ц. 52 и вся цифра: крошечный бесконечный канон *нежности* между струнными без контрабасов и валторнами *с литаврами* (!..), его нисходящее секвенцирование у струнных, хотя валторны остаются на той же высоте (полифонический аналог любовного удерживания, *непускания, звуковой театр любви*), далее остинато валторн удерживается, струнные хроматически сползают в чудесной гетерофонии, потом, поддавшись, *сползает* и остинато валторн, флейта, отдав цепочку флейте пикколо, ведёт ритмизованный моноложек-связку к ц. 53: т 4, танец флейты пикколо над пропастью (два мотива *в линейном схождении*) под трепет скрипок и альтов. С. 268, ц. 56: *полиметрическая канонически-секвенционная* конструкция, где верхняя линия кларнета пикколо, передающего эстафету флейте пикколо, идёт в трёхдольном размере, а у группы фаготов – в двухдольном (силён!..) **** С. 268-271, ц. 57-58: т4 порождает *подголоски* кларнетов пикколо, группы фаготов, кларнетов in a, бас-кларнета, антифон струнных на варианте т1. Фактура здесь и подголосочная, и с элементами имитации, и антифонная. За два такта перед ц. 59 и далее между флейтами, гобоями, английским рожком-и кларнетами и бас кларнетом промелькивает прелестная свободная восходящая каноническая секвенция первого разряда с очаровательными дублировками. С. 275-276, первые четыре такта ц. 62: один такт продолжения-перехвата канонически-секвенционного построения (гобои, английский рожок, кларнет, скрипки и альты против оркестровых басов без тубы) сменяется октавным унисоном сегмента т3. С. 276-278, Ц. 63: *контрапункт* остинато труб на первый сегмент т1, гетерофонию валторн и тромбонов и размашистые вздохи деревянных духовых, струнных и тубы. С. 280-281, за *четыре такта* перед ц. 65: жалобный предыкт по образцу бесконечного канона. Интонационно образцом для него служит эпизод струнных в ц. 52. Граница ц. 65: *Ш-звучание*, начало нового витка большой репризы-коды. Свободная каноническая секвенция по образцу ц. 47.. С. 281-283. За два такта перед ц. 67: подобие канонической секвенции между скрипками, альтами, высокими и средними деревянными на т2 (с поддержкой t-но) и низким деревом, тромбонами и низкими струнными на нисходящий шостаковический мотив *предопределения*. С. 287-290, ц. 69: расходящийся волной расширения танец- мотив флейты наподобие мотива трубы из ц. 61. С шестого такта циф-



	<p>ры и далее - канонически -секвенционная игра между струнными-и трубами с высокими и средними деревянными духовыми. С. 290-291, ц. 70-начало ц. 71: бифункциональная полифония. Контрапункт периодически-канонически -секвенционной игры струнных и ксилофона наподобие ц. 47- и продолжение расходящейся волновой темы у высоких и средних деревянных духовых, постепенно уменьшающих состав, сходящих на нет. С. 292-294, ц. 72: забавный контрапункт-имитация флейты с кларнетом на иссякающей ритмовке струнных. С. 292-294, за пять тактов перед ц. 73: гетерофония группы гобоев, кларнетов на бурдоне низкого дерева, в антифон и гетерофонию к бурдону – ц. 73, нежная секвенция скрипок в дублировке наподобие ц. 52. Контрапункт-бурдон к этому построению застывшего в остинато мотиве кларнетов на т1, длящийся один такт ц. 74 (последней в части), к чему далее-заключительная туттийная тирата на с. 294, подытожившая-оборвавшая всю часть</p>
<p>3-я часть</p>	<p>С. 296-297, ц. 78: т1у скрипок. Ц. 79: <i>крик</i> на более тонально изошрённой линии т1 скрипок. С. 296-297. Ц. 80-81: <i>концертное</i> развёртывание т1 в её <i>самодостаточном</i> виде, поскольку <i>самодостаточность</i> обеих линий здесь обыгрывается в полной мере. С. 298-299, ц. 82-84: <i>крик</i> с добавлением в игру труб на слабую долю крика и в ритмовку т1. С. 299-301, ц. 85: <i>крик</i>. Ц. 86: т1 у низкой меди, низкого дерева, фаготов, английского рожка. Получается любопытная форма двойных тембровых вариаций. Ц. 87: <i>крик торжества</i> у труб и на слабой доле валторн. С. 302-305, ц. 88-89: свободное канонически-секвенционное построение у тутти минус тромбоны и туба. Интермедия перед кульминацией. С. 306-309, ц. 90-93: концертно-смятенная импровизация на т1 с мелодией струнных и аккомпанементом меди без труб и контрабасов. С. 309-311, ц. 94-95: кульминационный <i>крик</i> у деревянных духовых, труб с валторнами на слабой доле и скрипок с альтами. В аккомпанементе-английский рожок, фаготы, бас-кларнет, низкая медь. За шесть тактов перед ц. 95: <i>трагический крик...</i> С. 310-312, граница ц. 95-96: связка на т1 перед средним разделом</p>
<p>4-я часть (выделены собственно полифони- чески- конструк- ционные приёмы)</p>	<p>С. 330-339, ц. 112-123: два страшных туттийных такта наподобие коды финала четвёртой симфонии. С третьего такта цифры тема пассакальи почти всего оркестра без верхних деревянных духовых и контрабасов. Размер темы девять тактов плюс один такт связки. Ц. 113: вар 1 с темой в низких струнных и контрапунктом вторых скрипок, который свободно имитирует мотивы темы. Полифоническая игра высшего порядка: как бы задана загадка-контрапункт или имитация?.. Третий такт цифры Ш.-звучание. Четвёртый такт цифры тень темы из второй части. Ц. 114: вар 2, скрипки продолжают мелодию монологом с широкой интервалкой. За три такта до конца цифры вступают альты с маленькой имитацией «ad minimam». Ц. 115: <i>вар 3</i>, продолжение предыдущей вариации. За два такта перед ц. 116: Ш.-аккорд. Ц. 116: <i>вар 4</i> с присоединением первых скрипок дивизи.</p>

	<p>Ц. 117: <i>вар 5</i>, балетный монолог валторн. Похоже на звуковой <i>шифр</i>. Ц. 118: <i>вар 6</i>, фигуративное соло флейты пикколо. Ц. 119: <i>вар 7</i> с перехватом фигуративного монолога флейтой и такт спустя у скрипок, альтов и четырёх флейт фруллато-тема-предсказание на интонациях темы пассакальи. Граница ц. 120: <i>вар 8</i>, фигуративный монолог кларнета соло, далее присоединяется хроматическая нисходящая гетерофония вторых скрипок и альтов. За три такта до конца цифры -русские интонации у кларнета. Ц. 121: <i>вар 9</i>, реприза части, канон на тему пассакальи у низких струнных и первых скрипок <i>ad minimam</i> плюс гетерофония вторых скрипок и альтов и медленно-полётная синкопированная пульсация кларнетов. Красивая музыка. Ц. 122: <i>вар 10</i>. Сначала фигуративный монолог кларнета, в четвёртом такте цифры - у скрипок и альтов чудесная гетерофония с ассоциациями русской сиротливой природы. Ц. 123: <i>вар 11</i> с участием кларнетов и точечных аккордов флейт фруллато. Третий такт цифры - Ш.-аккорд превращения. Аттаса начинается 5-я часть</p>
5-я часть	<p>С. 340-341, ц. 125: у струнных – род бифункциональной полифонии. Т 2. Чудесная мелодия – <i>говорящий ритмизованный</i> монолог скрипок на аккомпанирующем гетерофоническом пласте остальных струнных. С четырнадцатого такта цифры -очень ясно прослеживается то, что каждый из пластов живёт самостоятельной жизнью. Верхний голос скрипок секвенцирует вверх, формально в <i>связи</i> с гетерофонией остальных голосов, в действительности же <i>в некоторой от них независимости</i> С. 342-345 в ц. 131-потрясающий гетерофонный подголосок гобоев, странная, причудливая т5. Рефрен т1 в ц. 132 у гобоя под аккомпанемент фаготов получает в ц. 133 выразительный контрапункт английского рожка. Этот небольшой фрагмент становится контрапунктическим запалом разработки, которая начинается, с нашей точки зрения, в ц. 134-135 мелодией-интермедией скрипок на бурдоне вторых скрипок на фоне моторно-токатного аккомпанеента низких струнных. С. 347-350: в контрапункт к ворчливой теме, длящейся с предыдущих цифр наигрывает скрипок двойными нотами. В результате – полифонический эллипсис, обман ожидания, когда вместо имитации разнотемная полифония.</p> <p>С. 350-360, ц. 141-154: грандиозное фугато. Ц. 141: т1 в линейном схождении с т5 низких струнных. Противосложение-вариант т2 в более тревожно-изменённом виде. Философия полифонии здесь такова: Шостакович даёт понять, что по-прежнему темы сонатного аллегро способны мгновенно произвести на свет полифоническую форму. Различие с ранним периодом большей «логичности» формы. Логичность или линейное спрямление полифонии? Зрелость или вынужденное подчинение порядку, частично отыгранное формой, частично как отсутствие выбора... В ц. 141, как и в первой вариации здешней пассакальи, единство интонаций в полифонической форме не является элементом конструкции!</p>



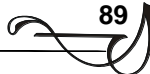
	<p>Ц. 142: т1-5 в ответе у альтов. Ц. 143: т1-5 у вторых скрипок. Ц. 144: т1-5 у первых скрипок. Ц. 145: подобие контрэкспозиции (тембровое, но не классически тональное) у деревянных духовых. Причудливость звучания, <i>метаморфоза</i>, мгновенное падение в <i>иной мир</i>. Т 1-5 у флейт, в противосложение к ней сразу т5 у гобоев. Возможно, этой деталью Шостакович даёт понять, что сочиняет двойную фугу с совместной экспозицией в <i>линейном схождении</i> обеих тем. Строптивость мастера... Ц. 146: т1-5 у английского рожка. Ц. 147: т1-5 у фагота, флейты выключаются. Ц. 148: т1-5 у кларнета in A. За два такта перед ц. 149 и в самой цифре низкие струнные неожиданно меняют порядок <i>линейного схождения</i>: они вступают с т5(!), полагая её <i>более достойной имитации (полифонический ролевой театр)</i>, а далее продолжают оstinato сегмента т1. Скрипки и альты подхватывают эту игру, также вступая риспостой с т5. В это же самое время фаготы и низкое дерево твердят оstinato на сегмент т1, перетянув таким образом на свою сторону низкие струнные, которые начали с т5, а продолжили полифоническую игру сегментом т1. <i>Сложная полифоническая игра</i>, где линия низких струнных становится <i>результатом</i> полилога, а сама полифония-бифункциональна и капризна, как девушка. Но на мозг, на сознание действие этой полифонии оказывается интеллектуально-медитативным, <i>проникающим вглубь</i>. То есть <i>вектор полифонического воздействия</i> у среднего Шостаковича становится сознательно активнее, чем в раннем периоде, когда цель полифонии была скорее <i>извлечь что-то из себя, чем воздействовать на окружающих</i>. Ц. 150: почти туттийная кульминация этого <i>контрапункта</i> оstinato сегмента т1 у деревянных духовых и низких струнных (контрафагот отточивает нижний звук оstinato) и т5 у скрипок с альтами и гетерофонии валторн. Ц. 151: трёхголосная стретта медных духовых с четвёртым <i>подголоском</i> трубы соло другим трубам (тембровый эффект) и однозвучным точечным оstinato литавр на низкой ноте. Ц. 152: повторение стретты секундой выше с сохранением высоты сигналов литавр и тубы. С седьмого такта цифры контрапунктом включается т5 в гетерофонии флейт, гобоев, английского рожка, кларнета пикколо и кларнетов. Это очень выразительный темброво-полифонический момент части, после чего в ц. 153-деполифонизированное кульминационное восхождение духовых, и только в трёх последних тактах цифры у высоких духовых трижды оstinатный повтор сегмента т1. С. 372-379, ц. 169: вариант т2 в ц. 125; за пять тактов перед ц. 170-имитационно-контрапунктческое <i>полифонически-эллиптическое</i> вторжение монолога <i>передразнивания</i> флейты пикколо</p>
Симфония № 9, ор. 70, 1-я часть	С. 4, ц. 1: вариант т1 у флейты соло, в четвёртом такте цифры: коротенький контрапункт конца т1 с катабазисом низких струнных. В пятом такте цифры ещё один пробег т1 у скрипок. Ц. 2: т2 у гобоя в переменном размере. Граница ц. 3: игра в антифон-имитацию у гобоя и струнных. До этого момента была представлена в некотором роде <i>экспозиция</i> состояния музыки (по схеме

	<p>сонатного аллегро это равно главной партии). Это состояние подчёркнутой <i>гомофонной простоты</i>. Т 3, следующая у скрипок со второго такта ц. 3- подвижный прозрачный струнный морок даёт импульс первому контрапунктическому устроению. Это, во-первых, однозвучный подголосок гобоя, вторгающийся в т3 и очень слышный; во-вторых, секвенцирование в линии скрипок в контрапункте с далёким спрямлённым вариантом т1 у низких струнных. Это производит впечатление полифонического спазма в гомофонной ткани. (С. 5-7) А за четыре такта перед ц. 5-линейного схождения секвенция скрипок в контрапункте с гетерофонией альтов и контрабасов, а далее – ещё с одним контрапунктом широкоинтервального анабазиса гобоев, кларнетов и пиццикато скрипок и альтов. Ц. 5: реприза главной темы в экспозиции и опять разрежение после контрапунктического напряжения. С. 14-15, ц. 13: повторение варианта ц. 2 на тревожащем бурдоне альтов и низких струнных, у последних с четвёртого такта цифры повторение варианта ц. 11 с т1 в регистровом негативе у низких струнных. В сочетании с подголоском скрипок из ц. 4, начавшим новую контрапунктическую секвенцию с четвёртого такта ц. 14 с гетерофоническим подголоском фаготов и низких струнных эти секвенции образуют лестницу к весьма напряжённому запоминающемуся моменту. С. 21-23. Сама ц. 20: жёстко поданный материал ц. 5 с т1 у фаготов и низких струнных с напряжённым гетерофоническим контрапунктом скрипок и альтов весьма выразительного свойства... С. 25. Ц. 24: кодовое повторение рефрена т1 у кларнета в контрапункте с гетерофонией фаготов. С. 26-28 За два такта перед ц. 26: кружение скрипок в контрапункте с т1 в переменнометрической сбивке у низких струнных. Ц. 26: повторение – вариант т4 у пронзительных скрипок из ц. 15. Ц. 27: на туттийных трелях-дерзкая т1 у труб в контрапункте с подголоском остальных медных духовых</p>
3-я часть	<p>В ц. 54 т2 у струнных, подголоски-у гобоев и кларнетов; род тембрового подвижного контрапункта; один из немногих классических полифонических приёмов симфонии</p>
5-я часть	<p>С. 65, ц. 70. Двенадцатый такт цифры – выразительный гетерофонный подголосок низких струнных. С. 68-69, десятый и девятый такты перед ц. 75: контрапункт высокой флейтовой группы и кларнетов. С. 72-73, Граница ц. 77 и далее: контрапункт т2 скрипок, театрально-маршевой, и «эх-эх»подголоска низких струнных. С. 78-79, граница ц. 82 и далее: контрапункт варианта 1 у низких струнных и т2 побочной в гетерофонии кларнетов. За четыре такта перед ц. 83: контрапункт линии кларнетов и подголоска т2 (!) гобоев. Ц. 83: контрапункт т1 у низких струнных, ритмовки литавр и трубления (найти более изящное выражение) валторн. Граница ц. 84 и далее: контрапункт т1 у низких струнных (она сдвигается каждый раз вверх на секунду) и т2 у гетерофонии кларнетов. Ц. 85: безпаузное остинато на т1 у низких струнных и альтов на фоне пульсации литавр и бурдоне валторн. С. 80-81, ц. 86: пробеги вверх-вниз на секвенциях, как бетховенская «Ярость по поводу потерянного гроша». Ц. 87: кон-</p>



	трапункт темы-аккомпанемента низких струнных и мотивов т1 скрипок. С. 93-97, ц. 95-начало ц. 96: торжественный марш на т2 у скрипок и высоких и средних деревянных духовых в контрапункте с остинато на мотив т1 у труб
Симфония № 10, ор. 93, 1-я часть	С. 124-125. Ц. 21: контрапункт начала т3 у кларнетов и альтов и её продолжения в хорале флейт, гобоев, кларнета пикколо и скрипок. ***** С. 124-125. Ц. 22: род свободной канонической секвенции, где есть и обращённое полузвено; кларнет и альты-про ив фаготов и виолончелей. Нужно заметить всё же, что в этом сочинении будет множество прекрасных контрапунктов, но все они будут не остовом, скелетом музыки, а скорее её панцирем. С. 126-127за шесть тактов перед ц. 26: пронзительная гетерофония струнных. Ц. 26: т3 у высоких и средних деревянных духовых на пиццикато дивизи струнных. Контрапунктически звучащий момент. С. 128-129Ц. 29: начинается разработка. Антифоно-имитационный контрапункт т1 и т2 в интересном тембровом одеянии у фаготовой группы. С. 128-129 Ц. 30-31: предыдущий контрапункт продолжается; вступают литавры и кларнет с темообразным подголоском. Сказка страха и холода. С. 130-131, ц. 32: воспроизводится варьирование из экспозиции. Надо признать, что всё-таки здесь это слегка искусственный приём, но впечатлению это не мешает. вступление в продолжающийся контрапункт гобоев и кларнета пикколо, с третьего такта цифры-контрапункт-эллипсис всей группы с валторнами. С. 130-131 Ц. 33: линейное схождение варьированного мотива с т3 у партии солирующих высоких деревянных духовых. На фоне медленного трублени валторн-переклички-имитации между верхним и нижним слоем деревянных духовых, а с пятого такта цифры- вступление струнных. С. 135-135. ц. 35: потрясающий по силе впечатления контрапункт т1 у басовых инструментов оркестра, ревущих аккордов валторн и тромбонов и боевого приступа труб. Снова и снова возникает парадоксальное для Шостаковича ощущение: приём одновременно производит сильнейшее ощущение как контрапунктический, но не как полифонический, поскольку здесь схождение тем по вертикали для Шостаковича слишком метрически мерно-упорядоченное. С. 135-137, с пятого такта ц. 36 и далее контрапункт т1 в высоком ярусе деревянных духовых, в том же ярусе скрипок и альтов-расстрелянной т3, а с ц. 37- канонообразное вступление т1 у валторн. Музыкаотерапия высокого регистра свойственна именно этой симфонии как её уникальное качество. С. 137-139, ц. 38: тоже однорегистровый контрапункт стонных и расстрельных фигур даже в трёх ярусах: скрипки – стон, виолончели и кларнет – причитание, альты, гобой и кларнет пикколо – вариант расстрельной фигуры ... С. 137-139, ц. 39: контрапункт гетерофонии труб и высокого яруса деревянных духовых гетерофонии т1-и остинато-причитания-секвенций скрипок. Ц. 140-142, ц. 40: контрапункт секвенций на т1 у струнных без контрабасов, катабазиса оркестровых басов, сигнала валторн и вихря деревянных духовых. С. 143-144, ц. 41: стоны тутти, сходящиеся в линию расстрела. С четвертого такта

	<p>цифры в контрапункт вступает катабазис валторн, переходящий в ревующий хорал меди на громе литавр: «Вот и всё!!!». С. 145-146, ц. 42 – непрерывное кульминирование, контрапункт вихря деревянных духовых и гетерофонического хора меди и струнных. С. 146-147, ц. 43: контрапункт, ставший ещё и остинато (вот она опять идея метроритма, поглотившего полифонию... С. 149-152, ц. 47 – театральные аккорды, а затем – контрапункт т1 у низких струнных и низкой меди, варьирования из экспозиции, из ц. 8, скрипок и альтов, гетерофонии валторн, кларнетов и гобоев. С. 156-157, ц. 50: в туттийной фактуре продолжается контрапункт интонаций т1, стонов, хора меди. С. 158-159, ц. 51-52: терпкий туттийный вариант ц. 12, 13 (проверить утверждение) со свежими аккордами и явственным контрапунктом интонаций т3 у скрипок, альтов, кларнетов, гобоев, и гетерофонии на интонациях т1 гобоев, кларнета пикколо, валторн, альтов плюс крупный бас низких струнных и низкого дерева.</p> <p>С. 160-161, ц. 53: монолог скрипок- вариант ц. 13 –в контрапункте с интонациями стоновой т3 у низких струнных. С шестого такта ц. 53, а также ц. 55 и 56 –гетерофония фагота, а потом на той же теме монолог кларнета, вариант ц. 14; некоторая народная театрализация всё же ощущается. С. 162-163, с пятого такта перед ц. 57: имитационная гетерофония кларнетов на материале т1. Ц. 57-58: т3 – вальс у кларнетов. Ц. 59: вариант ц. 20, 22, 23. С. 164-165, ц. 61: гетерофония высоких и средних духовых: флейты и гобои с противоходом кларнетов играют против вторых гобоев с первых кларнетов щемящий вальс- вариант продолжения т3 со вступлением т3 у кларнета пикколо в эллипсисе контрапункта в восьмом такте ц. 6</p>
2-я часть	<p>С. 200-204, ц. 87-89: грандиозный контрапункт сопровождающей т1 у флейт, гобоев, высокой кларнетовой группой, скрипок и альтов и крупной т1 у труб, валторн и оркестровых басов. Контрапункт производит впечатление <i>мензурального</i>, что подтверждает ощущение того, что в начале части и сопровождение, и тема выходят из одной интонации.</p> <p>С. 204-209, ц. 90-93: в некотором смысле-оркестровый подвижной контрапункт предыдущего соединения; также очень впечатляющая музыка: т1 в свободном увеличении у высоких и средних деревянных духовых, валторн, труб; сопровождающая т1-у струнных и фаготовой группы</p>
3-я часть	<p>С. 218-221, ц. 100: т1, тема струнных, из которой потом родится DSCH. Ц. 101: т1 в каноне скрипок. Искусный контрапункт, но всё же, ощущение избыточности полифонического приёма для данной темы, которая, к тому же, декларативна, поскольку она – автограф. С. 221-224, ц. 106-107: т2 у струнных с характерным боем наподобие бесконечного ритмического канона, а далее с драматическим разнотемным подголоском. С. 228-230, ц. 123: канон на т1 английского рожка и гобоя, сравнить с ц. 101). Ц. 125: контрапункт английского рожка, гобоя, альтов и низких струнных. В третьем такте цифры – Ш.-звучание. С. 233-235, ц. 129: полифонический сдвиг по логике сонатной разработочно-</p>



	сти. Спрямлённая т1 у скрипок и альтов в контрапункте с линейным сопровождением низких струнных. С. 233-235Ц130: контрапункт усложняется т1 деревянных духовых, а у скрипок и альтов иная мелодия крупными длительностями. Очень выразительное экспрессивное место один из лучших контрапунктических моментов симфонии
4-я часть	С. 248-252, ц. 150; вплетение в монолог фагота контрапункта-монолога гобоя. С. 276-278, с начала ц. 176: интересный контрапункт у струнных героической темы-варианта материала ц. 157, одной из лейттем Шостаковича на манер песен Французской революции и скоморошских мотивов. С. 283-285, ц. 179: контрапункт трелеобразного движения скрипок и альтов и героики деревянных духовых, валторн, низких струнных – прибавить сигналы тромбонов; к концу цифры –почти полный оркестровый подвижной контрапункт обоих материалов, только фаготовая группа сохраняет героику (при необходимости привести нотный текст). Ц. 285-288, ц. 180: контрапункт героики высоких и средних деревянных, «медвежьего голака» у фаготовой группы и струнных – прибавить подначивание валторн на слабых долях; с середины цифры героика деревянных меняется на скоморошину. 4 интересный азартный симфонически-контрапунктический момент. С. 304-307, ц. 196-197: интересный контрапункт мотива т1 в свободной мензуре-зове у валторн (контрапункт значений зова из вступления и призванной темы) и скоморошьей т2 у скрипок. Есть и другие подголоски (при необходимости посмотреть). С. 308-309, ц. 199: контрапункт репетиции труб и героики струнных, контрапункт материалов соответственно ц. 167 и 179; красивый симфонически-контрапунктический момент
Незаконченная опера «Игроки», ор. 63	С. 220-221, ц. 7-полифонизированное остинато. С. 224-225, ц. 10, с т. 6-контрапункт. С. 256-257, с ц. 58- канон фагота и валторны. Ц. 60-канон валторны и гобоя, у которого-крик-эллипсис. С. 259, ц. 63-канон валторы и фагота.. 259 Ц. 64-66 фугато. С. 265, ц. 76, т. 2-контрапункт. С. 266, граница ц. 78-контрапункт. С. 267, ц. 80, т. 4-контрапункт, интересно. Со с. 281, ц. 89, с т. 7 и далее – ансамблевая полифония, весьма привлекательная и создающая, наконец, интригу в звуках, которой до сих пор не было.. С. 294, ц. 107-т. боя, далее с т. 3-ансамблевая полифония. С. 303, с т. 2 ц. 117, с. 305, ц. 119, т. 2, с. 309, ц. 122 и за 2 т. перед ц. 123-забавная ансамблевая имитация. Музыка действительно становится интересной, потому что на свои места становятся клишированные аффекты.. Со с. 313, с ц. 126, с т. 2-по с. 315, до 3-х тактов перед ц. 130-ансамблевое фугато генделевской стилизации. С. 328-329 Граница ц. 150-контрапункт

* Её характерный признак, например, в том, что в ц. 18 трубы вступают с т2 в увеличении. С. 19-22, ц. 23-25: канон фаготов и валторн, за два такта перед ц. 24 струнные **в линейном схождении** то имитируют второй сегмент канона, то дублируют мелодию фаготов. Сама пропоста очень характерна тем, что здесь **линейное схождение** различных вариантов т1. Здесь одновременно сказывается некоторая уязвимость техники, **упростившейся** со времён 4-й симфонии,

но и за счёт этого **высвобождается** некая симфоническая энергия, словно в **противоречии** с полифонической конструкцией как таковой.

** Злой язык мог бы сказать здесь и о **полифонической истерике**.

*** Эта часть примечательна тем, что начинается она построением, которое может быть названо **вариантно-имитационным** контрапунктом. Здесь мы возобновляем разговор о **линейной форме** с **магическими** признаками. Тема в её варианте у низких струнных в финале станет основой главной партии, уже в быстром движении. Т аким образом Шостакович создаёт определённый тип **выхода за пределы звуковой реальности** в виде выхода за пределы одной части. Вертикаль начала 3-й части относительно проста, вызывает ассоциации то с хоральными прелюдиями Баха, то с российской протяжной песней. Самое пронзительное здесь интонации. Шостакович-полифонист ищет, где Бах и барокко соприкасается с российским стилем и находит это в протяжной песне.

**** Важная стилевая черта Шостаковича-полифониста с философией **нарушения устоявшегося порядка вещей**. Впрочем, за три такта перед ц. 57 трёхдольность устанавливается и у группы фаготов и бесконечный канончик-остинато становится чудненько причёсанным, хотя и всё равно-свободным...

***** Это один из тех щемящих моментов симфонии, прослушав который или даже **представив его по слуху** – только обязательно в оркестровке! – можно почувствовать его анестетическое действие.

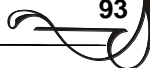


Таблица 7

ИНТЕРТЕКСТ, «ФУТУРОЦИТАТЫ», СТИЛЕВЫЕ АЛЛЮЗИИИ

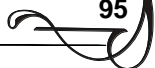
Симфония № 5, оп. 47, 1-я часть	Четвёртый такт цифры 6: второй сегмент т1 в гомофонном изложении валторн, что окрашивает музыку в отстранённо-малеровски-европейские тона. С. 8-9, из-за такта к ц 9 далее: побочная партия. Аккомпанируют струнные в ритме 3-го сегмента. Первая побочная тема 7 – отдалённый вариант т1. Сопровождают этот своего рода контрапункт, скрытый в гомофонной фактуре, малеровские аккорды арфы. С. 10-12, за четыре такта перед ц. 12: «чайковская» секвенцированная тема у первых скрипок
2-я часть	Ц. 49: пародированное, нарочито жанровое танцевальное проведение т2 из первой части. С. 57, ц. 54. С пятого такта этой цифры у скрипок появляется примечательный подголосок скрипок типа «куриного кудахтанья»; явная реминисценция из 2-й части 4-й симфонии, вальсовым монологом-переходом скрипок и темой среднего раздела, «вальсирования над пропастью» у флейт, гобоев, кларнетов. 6-й такт ц. 62: мгновенный контрапункт фанфар валторн и передших от валторн к высоким деревянным духовым, с секвенциями из начала цифры 61 у струнных, фаготов и контрафаготов. С. 66-68, ц. 63-64: почти точное повторение с минимальными изменениями ц. 61-62
4-я часть	<i>Финальная часть симфонии явный парафраз финала 1-й симфонии Малера</i> , начинается со с. 104, с ц. 97, и она явно основана на т1 третьей части (второй такт цифры, у тромбонов и труб на ритмике литавр). * С. 108-109, ц. 100: реприза т1 у трубы, фаготов и контрафагота. Ц. 101, с шестого такта: у высоких и средних деревянных духовых стеноющий элемент из разработки первой части. С этого момента главная партия развивается <i>пробегами</i> . С. 115, ц. 104: реприза т1 в ми бемоль миноре; ещё одна тональная аллюзия первой симфонии Малера (третьей её части). С. 139-141, ц. 119: у низких струнных в перехвате от первых скрипок - остинато, у первых скрипок – монолог. В результате – гетерофоническая фактура <i>чайковского</i> типа. Со с. 152, с ц. 131: кода-апофеоз с остинатной высотой подголосочных звуков. Т 1 у труб. Контраст этой коды с кодой финала Четвёртой симфонии. Фанфарность... Известная концентричность этой сонатной формы: реприза и кода <i>без т2 (побочной)</i> , без тепла **
Симфония № 6, оп. 54, 1-я часть***	С. 162-163, с третьего такта цифры 1: дважды повторённая генделевско-стравинская тема-каденция. Ц. 10: у виолончелей тема с инициальным ходом как в начале третьей строфы. С. 170-171, ц 12: начало т1 почти в первоначальном виде у трубы соло. С третьего такта цифры и до конца ц. 12: аккорды превращения у тутти. Таким образом, первый раздел части – некие вариации с темой-итогом в конце раздела. У Шостаковича такое встречается нередко (например, ближе по времени, во втором квартете) и это одно из проявлений линейной формы. После ярко семантических аккордов превращения с ц. 13 начинается

	<p>второй раздел части. За два такта перед цифрой второй тромбон проводит тему-каденцию. Второй раздел начинается со скорбно-кодовой фразы валторн, отдалённо напоминающей тему-каденцию с инициальным ходом. Следовательно, вариации, импровизации продолжаются. По-малеровски инициальный ход по-шостаковически расходится по голосам. С. 172-173. Ц. 16: малеровский фрагмент у труб в дублировке и малеровская арфа. С. 176-177. Ц. 23: конец второго раздела, а также начало третьего. «Карпатская» тема флейты соло с нисходящими пассажами на трельном бурдоне альтов, виолончелей и контрабасов. Ц. 24: первая флейта передаёт свою линию второй, которая также раздваивает свою линию, поскольку в линейном схождении здесь тремоло чередуется с распевом. В это время у первой флейты тема скорбного марша из второго раздела. Одно из самых красивых мест части, своеобразно звучащее, открывающее у Шостаковича славянскую струю, продолжившуюся во втором квартете. С. 181. За два такта перед ц. 29: некие сложные аккорды полифонически-пластового звучания у флейт, кларнетов, бас-кларнета, фагота, альтов и низких струнных на фоне трельного бурдона челюсты и первых скрипок. Шнитковское звучание</p>
2-я часть	<p>С. 228-229, ц. 72: линия флейты пикколо наводит на мысль о, своего рода, цитате из первой части</p>
Симфония № 7, ор. 60, 1-я часть	<p>С. 4, за четыре магических такта перед ц. 1 мелодия темы явно базируется и приобретает откровенные черты прерванной фуги. Вообще, микротемы т1 настолько разнородны (известно её сходство с т1 1-й части 4-й симфонии Танеева), а смена одной микротемы другой происходит в настолько помпезном маршевом темпоритме, слишком регулярном и антиимпровизационном для столь мозаичного линейного схождения микротем, - что трудно не заметить в этой музыке иронического метода... С. 8-9, ц. 3: во втором такте низкие струнные в дублировке с низкими деревянными играют против скрипок альтов подобие свободной канонической секвенции stravinskogo типа. Характер музыки становится значительно жёстче. С. 12-16, ц. 6-18: побочная партия экспозиции. Ц. 6-7: виолончели, альты с малозвучным бесконечным каноном и скрипки с мелодией. Ц. 8: кларнеты перехватывают в одностолье вертушку канона, другие деревянные духовые почти сразу оппонировать хоралом. Аллюзия из т2 2-й части 4-й симфонии Чайковского. С. 74-77. В ц. 63-второй, хорализованный, с чайковизмами, раздел. Ц. 68: вариация на второй побочный раздел с чайковизмами, солируют засурдиненные скрипки. Ц. 69: ритмизованный монолог низких струнных. В конце цифры – сигналы валторн. Ц. 70-71: реминисценция темы нашествия, гаденько подмигнувшей напоследок</p>
2-я часть	<p>С. 83-85, ц. 72-75.: у вторых скрипок прелестная тема, по сути танцеобразный марш (балерина из «Петрушки» Стравинского). С. 96-106. В ц. 88 у тромбонов и тубы появляется характерное ритмическое остинато восьмая – четыре шестнадцатые, которая</p>



	вспоминаться по 2-й части 6-й симфонии, по четвёртой симфонии
3-я часть	С. 116-117, ц. 108: вариант струнной импровизации. С седьмого по двенадцатый такт цифры: Ш.-аккордика, лад, ансамблевая линейка, несколько искусственный барочный ход на уменьшённую квинту. С. 120-121, Шестой такт перед ц. 120: <i>малеризм</i> . С. 120-121, ц. 120: испанизированный барочный монолог-импровизация струнных. Со 121-й цифры – большой серединный драматизированный эпизод в стиле стремительного испанского танца с симфонической кульминацией. С. 136-137, с шестого такта ц. 131: танец испанского звучания у третьей трубы. За два такта перед ц. 132: у труб – цитата т2 из финала пятой симфонии.. С. 142-143. За пять тактов перед ц. 140- <i>стравинизм</i> . Шестой такт ц. 140: <i>стравинизм</i> . Ц. 146: хорал духовых в варианте; <i>лейтподголосок</i> низкого дерева; <i>стравинизм</i> . С. 144-145, Т акты одиннадцатый-двенадцатый цифры: <i>стравинизм</i>
4-я часть	С. 177, с ц. 179: второй, медленный раздел финала, сарабанда на русском материале. Метроритм этого раздела финала напоминает ритм прелюдии до мажор ор. 87. Т сарабанды у низких струнных, фаготовой группы. Противоположен теме-у скрипок, альтов, первых и вторых валторн. Застывшие звуки у вторых скрипок и третьих валторн. С. 178-179, Ц. 182: вариант 3 со <i>стравинизмами</i> С. 178-179,. Ц. 183: вариант 4 с широкоходовыми проходками струнных, победными интонациями в последних тактах цифры и <i>стравинизмами</i> . С. 182-183, ц. 193: продолжение предыдущей мысли с <i>бетховенианскими</i> аллюзиями <i>темы судьбы</i> у английского рожка с пятого такта цифры, стаккатной поступенностью альтов со второго такта цифры. Ц. 194: продолжение предыдущей мысли со стаккатной линией низких струнных
Симфония № 8, ор. 65, 1-я часть	С. 201-206, за девять тактов перед ц. 1: т1, первая главная, у низких струнных в гетерофоническом антифоне с альтами и вторыми скрипками. По технике это тот же приём, что и в первой части пятой симфонии. В отношении контрапунктической работы (как и драматургической логики) восьмая симфония в первой своей части во многие моменты представляется техническим парафразом первой части пятой симфонии. За четыре такта перед ц. 1: Ш.-звучание и <i>стравинизм</i> . Ц. 4: у труб сигнал, напоминающий ритмизацию на одном звуке линию главной темы первой части пятой симфонии. Четвёртый-пятый такты цифры – Ш.-звучание и цитата из просветлённого хода начала пятой симфонии. С. 207-210, ц. 8-10, после двух тактов сопровождения на пять четвертей – чудесная т3 у скрипок, балетный ритмизованный монолог. Опять струнная группа. Аллюзии с первой частью (побочной темой) пятой симфонии по фактуре, по тональной близости, по типу мелодики темы. Форма этого фрагмента период повторного строения В ц. 13 антифоном вступает хорал низких струнных со <i>стравинизмом</i> . На хорале – монолог скрипок <i>sul tasto</i> .. С. 229-230, ц. 24: кульминационные жуткие туттийные Ш.-аккорды с трелями, наподобие аккордики финала четвёртой симфонии. С. 244-247, ц. 32-33: подход к главной кульминации

	части на возобновлённом после маленького перерыва остигато. Эта музыка чем-то гротесковым напоминает маршевые антракты оперы «Нос». С. 248-251, ц. 34-37: апофеоз части; излом разработки и репризы, как это бывает в первых частях симфоний Шостаковича с четвёртой по десятую. Ц. 34: жуткие аккорды с трелями, как в четвёртой симфонии, Ш.-аккордика. Гамлет-аккордика, театрализация гармонии
2-я часть	С. 272, с третьего такта ц. 59 и до конца цифры события нечувствительно драматизируются за счёт неожиданно мощных мотивов деревянных духовых, до этого нежных (проверить ощущение) за три такта перед ц. 60. Прямо чайковизмы какие-то! С. 273, ц. 60: Ш.-хорал, остро паузированный, с лёгким стравинизмом. Т 4 мелькает теперь у оркестровых басов без тубы, начинающая сама меняться. С. 274-275, граница ц. 61 и вся цифра: бифункциональная полифония. Контрапункт сегмента т1 в остигатном восхождении у флейтовой группы с пикколо и секвенции на сегмент т3 у низкого дерева с фаготами и низких струнных накладывающаяся пластом резкий по тембру тот же сегмент т3 у засурдиненных труб в обращении и в волновом расхождении (излюбленная тема Шостаковича: такую мы найдём, например, в первой части пятнадцатой симфонии). С. 276-278, за пять тактов перед ц. 63 и всю ц. 63: симфоническая предкульминационная предрепризная предыктовая туттийная драматизация-остигато с героическими чайковизмами и переменным <i>скептическим размером</i> на т1
3-я часть	С. 312-320, ц. 97-102: с удовольствием сочинённый средний раздел части испанского характера. Т 3 у трубы соло с пятого такта ц. 97. Ш.-лад. За четыре такта перед ц. 98: тирата высокой флейтовой и кларнетовой групп. После неё ритм t-го. Ц. 98: т3 в обращении. Тирата деревянных также в конце цифры 98. Ц. 99: хачатурьяновская импровизация струнных. Забавно, что и Прокофьев во второй части пятой симфонии вспоминает Хачатуряна в звуках... Ц. 100: возвращение варианта т3. С девятого такта цифры – хачатурьяновский второй сегмент струнных в антифоне с т3. Ц. 101-102: хачатурьяновские трубы, перехватившие тему у струнных и перешедшие в линейном схождении в т1. Как каденция среднего раздела -ритм t-го
4-я часть	С. 330-339, ц. 112-123: два страшных туттийных такта наподобие коды финала четвёртой симфонии. Четвёртый такт цифры 113 – тень темы из второй части
5-я часть	С. 342-345. Ц. 129: слегка причудливый по тембру вальсовый точечный аккомпанемент английского рожка, бас-кларнета, фаготов и контрафагота; на нём с третьего такта цифры – вальсовая т4 побочная, с <i>чайковизмом</i> в десятом-девятом тактах перед ц. 130. Ассоциации с Чайковским ощутимы и в ц. 130; С. 360-372, ц. 154-161: новый раздел на новой теме, восшедший к кульминации и репризному мощному короткому моменту, сжатому так же, как и в первой части, с последующим монологом бас-кларнета, напоминающего монолог английского рожка в аналогичном месте первой части симфонии. Ц. 158-160: дважды



	повторённый вихрь тутти перед кульминацией и страшные аккорды наподобие аккордов коды финала четвёртой симфонии. Вероятно, Шостакович хорошо помнил свою Четвёртую... За шесть тактов перед ц. 161: у труб и тромбонов цитата т1 из первой части симфонии
Симфония № 9, ор. 70, 1-я часть	С. 21-23. За четыре такта перед ц. 20- <i>стравинизм</i> звучания, т есть многое усложнение языка, в последних двух тактах перед ц. 20-секвенционный материал из ц. 3 и 4, весьма тревожно звучащий (проверить ощущение). С. 23-25, ц. 21: повторение материала ц. 6-8 с т4 у скрипки соло. Такая малеровская скрипочка была Шостаковича в репризе первой части четвёртой симфонии. Некий малеровский оттенок кодовости в этом тембре определённо имеется. Ц. 23: повторение- вариант ц. 9
2-я часть	С. 30 одиннадцатый такт цифры – Ш.-аккордика и <i>стравинизм</i>
3-я часть	С. 41-62, за два такта перед ц. 52 и далее: на ткани «сон в летнюю ночь – «выразительный басовый подголосок низких струнных и фаготов. В ц. 54 т2 у струнных, подголоски-у гобоев и кларнетов; род тембрового подвижного контрапункта; один из немногих классических полифонических приёмов симфонии. Эта т2 напоминает скерцо из второго трио
4-я часть	С. 63-64, ц. 69: монолог фагота на церковном хорале струнных (похоже, что в дело здесь пошёл эскиз некоей шекспироводобной...)
5-я часть	С. 73-75, два такта перед ц. 78: аллюзия т1 из первой части у скрипок. С пятого такта ц. 78: полечная цитата у скрипок. За четыре такта перед ц. 79: аллюзия т1 из первой части. С. 75-77, ц. 79: детский танцевальный материал. оподобной балетой (идеи); аллюзия интонаций монолога кларнета из второй части симфонии. С. 80-81, ц. 86: пробеги вверх-вниз на секвенциях, как бетховенская «Ярость по поводу потерянного гроша». Ц. 87: контрапункт темы-аккомпанемента низких струнных и мотивов т1 скрипок. Ц. 88: тетральнo-народный марш с переменнo-метрическими сбивками. Похоже на побочную партию в разработке первой части (проверить ощущение). С. 89-93, ц. 94: боевые скачки на теме как бы бетховенского «Гроша»
Симфония № 10, ор. 93, 1-я часть	С. 149-152, ц. 44-46: апофеоз-реприза т1 у тутти. Она не сложна, Шостакович даже упростил её для восприятия, наделив открыто драматической интонацией, даже с <i>римско-корсаковизмами</i> превращения. <i>Сказка боя и стопа</i> . Такие метафоры «сказок» совершенно не мешают здесь восприятию. Это станет некоторым препятствием в следующих двух симфониях
3-я часть	С. 224-226, ц. 115: цитата т1 из первой части у низких струнных. В ц. 116-так же цитирование интонаций коды первой части. С. 228-230. Т ретий такт ц. 126- <i>малеризм</i> .. С. 233-235, в ц. 131 скрипки и альты играют вместе с деревянными, а за четыре такта перед ц. 132 цитируется т1 из первой части
4-я часть	С. 255-262, ц. 157-164: т2 удалого скоморошеско-богатырского характера, как в «Ледовом побоище» из кантаты С, Прокофьева

	<p>«Александр Невский» (энергетика, впрочем, несколько иная, как сам Шостакович несколько иной, чем Прокофьев). Начало ц. 160, начало ц. 162: особенно захватывающие моменты звучания этой темы. С. 289-291, ц. 181-182: у медных – аллюзия т1 из второй части; эту часть также напоминают туттийные аккордовые удары в этой цифре. С. 292-295, ц. 183-184: кульминация с тематическими аллюзиями предыдущих частей; с девятого такта ц. 183 – прямая аллюзия аккордовых разбегов-ударов из репризы второй части (при необходимости посмотреть цифру), а на с. 289-291, в ц. 184 – туттийное DSCH. С. 299, ц. 189: гопакообразная тема низких струнных, какая-то дальняя аллюзия начала второй части (признак линейности формы)</p>
<p>Незаконченная опера «Игроки», оп. 63</p>	<p>С. 217, ц. 1-Т – рефрен, позже использованный в альтовой сонате. С т. 6-клише из, кажется, «Леди Макбет». С. 218, ц. 2, с т. 2-футуроцитата из финала 2-го трио. С. 226-227, подход к ц. 13 – клише из «Катерины», ворчащий бас. Подход к ц. 15-рефрен. Граница ц. 16-клише оперы «Нос». С. 229, подход к ц. 19 – клише оперы «Нос». 232-233 Ц. 24-клише «Катерины». С. 250-251, ц. 43-клише «Катерины». С. 252, ц. 46- лейтмотив (фольклорный эпизод). С. 254-255, с ц. 48-парапассакальная музыка с голосом балалаечного баса. Повтор звуковой идеи из оперы «Нос». С. 273, ц. 85- стравинизм. С. 275, в ц. 86- клише «Катерины». С с. 286, с начала ц. 96-стилизация речитатива аккомпаниато. С. 287, граница ц. 98, с. 289, ц. 99, с т. 3, с. 291, с т. 5-6 ц. 104 – стравинизмы. С. 298-299 В ц. 114 – былинность как клише оперы «Нос». С. 304, ц. 118, т. 3-стравинизм. Со с. 313, с ц. 126, с т. 2-по с. 315, до 3-х тактов перед ц. 130-ансамблевое фугато генделевской стилизации. С. 326, за четыре такта перед ц. 143 (мистика <i>четырёх тактов!</i>...) – интересный контрапункт гобоев и кларнетов, тайная аллюзия первой части четвертой симфонии. Вообще, эта опера интересна именно как незавершённый черновиковый текст. С. 326 Граница ц. 148-малеровская арфа. С. 330-331, ц. 149 – Ш.-нрзб. Далее-клише из 2-й части 5-й симфонии. С. 328-329 за 3 такта перед ц. 151, с. 332, в ц. 152- клише из 2-й части 5-й симфонии. С. 338-339, с т. 3 ц. 159-клише «Катерины». С. 340-341, граница ц. 162 – мусоргская музыка. « С. 344, ц. 165- футуроцитата из 2-й части 13-й симфонии. С. 351, с т. 10 ц. 179-аллюзия финала 8-й симфонии. С. 354-355, за 5 тактов перед ц. 173 – футуроцитата из 1-й части 13-й симфонии</p>

*Вообще благодаря производности тем частей симфонии, кочующих из одной части в другую очевидно, что форма цикла в целом напоминает гигантские симфонические свободные вариации, а время действия (не катастрофическое, настоящее длинное, а прошедшее, пройденное только что) рождает сбитость симфонии, так же в данном случае вынужденную. Шостакович воспринимает свою индивидуальную трагедию как невозможность успеть за временем

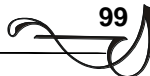


** Мясковский в финале 27-симфонии повторит, во всяком случае, если не по форме, то по образу, эту шостаковическую идею.

*** Первая часть симфонии – своеобразные строфические контрапунктические свободные вариации на *idée fixe*. Шостаковические вариации-метаморфозы. Образец мастерской формы на своеобразную тему с линейным схождением стилей РАПМ и ... Стравинского. Она написана в неторопливо-барочном ключе, с яркой по-барочному патетической аккордикой, а также с парадоксальным желанием «поместить финал прежде начала», коим вполне могла бы стать первая из двух последующих гротесковых бурлесок. Игру со временем мастер продолжает уже впрямую, нарочито театрализованно. В XVII веке финалом старинной сюиты первоначально была сарабанда, чтобы верующие могли после танцев задуматься о бренности жизни. В шестой симфонии Шостаковича примерно такие же импульсы.

**КОНТРАПУНКТ ТЕМ,
В ТОМ ЧИСЛЕ СУЩЕСТВУЮЩИХ В РАЗЛИЧНЫХ
ТОЧКАХ ЛИНЕЙНОГО ВРЕМЕНИ
(ВЫБОРОЧНЫЕ ПРИМЕРЫ)**

<p>Симфония № 5, ор. 47, 1-я часть</p>	<p>Второй такт цифры 5: т5 у гобоя и струнная группа уходит, уступая место деревянным духовым. Контрапункт с т3 у фаготов. Ц. 12: т8 – опевание в свободном бесконечном каноне альтов и виолончелей в контрапункте с т7 у верхних альтов. * С. 48-49, ц. 42: контрапункт т1-7 у фагота соло и канонобразного изложения опевающей побочной т8 (уточнить номер темы) у солирующих гобоя и кларнета С. 50-51: кодовое изложение т2 в обращении у флейты соло на фоне тематизированного сопровождения альтов, виолончелей, контрабасов</p>
<p>3-я часть</p>	<p>Ц. 88 со второго такта: характерный для Шостаковича среднего периода контрапункт тем, одновременно существующих в разных точках линейного времени. Здесь это: русско-баховский распев контрабасов, вторых альтов, фаготов и контрафагота; героико-страдательная линия гобоев, первых альтов и первых виолончелей; восхождение у кларнетов и вторых виолончелей. С. 93-94, ц. 89: кульминация отчаяния на т2 у гобоев, кларнетов пикколо, фаготов, первых и третьих скрипок, виолончелей, ксилофона (этот характерный шостаковический тембровый микст сам по себе полифоничен: дышащие тембры противопоставлены безжизненности ксилофона); другие инструменты играют выдержанными нотами, фортепиано играет тремоло. С. 97-100, ц. 91: кульминационное провозглашение после четырёхтактового подхода т1 в гетерофонической одновременности различных моментов линейного времени. Скрипки с основной т1 играют «против» виолончелей, флейт, гобоев, кларнетов и кларнетов пикколо</p>
<p>Симфония № 6, ор. 54, 1-я часть</p>	<p>Третий такт цифры и далее: <i>третья строфа</i> первого раздела первой части. Тема-каденция у кларнета? пикколо с начальным инициальным ходом из т1 (наподобие т2 первой части Восьмой симфонии). То есть, линейное схождение тем 1 и 2. Эта тема в контрапункте с триолями вторых скрипок и выразительным контрголосом контрафагота **</p>
<p>3-я часть</p>	<p>С. 268-269, ц. 105: разрежение-вскирки триольных фигур, подход к монологическому эпизоду. С. 270-272, ц. 106-111: подход к репризе, монологические фигуры в разномелодике и переменных размерах. Ц. 106: разномелодика фагота и низких струнных. Ц. 107: монолог флейты на бурдоне низких струнных. Ц. 108: разномелодика напева флейты и флейты пикколо, слегка стонущей мелодии гобоя и мелодии английского рожка с начальным бурдоном. Ц. 109: контрапункт низких струнных со скрипками и альтами. С. 110: медита-</p>



	тивный монолог фагота на фоне мелодии низких струнных, которая к концу цифры гетерофонически раздваивается. Ц. 111: соло скрипки с предыктовым пробегом на бурдоне струнных и кварто-квинтовом пиццикато контрабасов
Симфония № 8, оп. 65, 1-я часть	С. 201-206. За два такта перед ц. 5 и далее: продолжение мысли; разнотемный полифонический эллипсис низких струнных и первых скрипок. Каждая линия словно живёт самостоятельно, но вступает с другой в отношения приёма, часто индивидуального. Такой тип полифонии в высшей степени свойственен восьмой симфонии. С. 211-212, ц. 17-18: хитрая полифоническая форма. Виолончели с альтами тянут линию с последующей дублировкой, которая по сути одноголосна, но производит впечатление канона за счёт того, что т1 в силу своего пунктирного ритма поливременна по отношению к линии струнных. Т 1 появляется у флейт в ц. 17, у гобоев и кларнета пикколо в ц. 18 в виде ответа, провоцируя ассоциации, во всяком случае, если не с фугой, то с фугато ***
Симфония № 10, оп. 93, 1-я часть	С. 135-137, с пятого такта ц. 36 и далее контрапункт т1 в высоком ярусе деревянных духовых, в том же ярусе скрипок и альтов – <i>расстрелянной</i> т3, а с ц. 37- канонобразное вступление т1 у валторн. **** С. 137-139, ц. 38: тоже однорегистровый контрапункт «стонных» и расстрельных фигур даже в трёх ярусах: скрипки – стон, виолончели и кларнеты – причитание, альты, гобои и кларнет пикколо – вариант расстрельной фигуры
4-я часть	С. 304-307, ц. 196-197: интересный контрапункт мотива т1 в свободной мензуре-зове у валторн (контрапункт значений зова из вступления и призванной темы) и скоморошьей т2 у скрипок *****

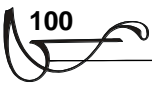
* Получается, что количество тем в экспозиции здесь достаточно велико, и они участвуют в полифоническом процессе. Это напоминает политемные полифонические формы-конструкции раннего Шостаковича.

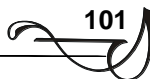
** Вообще полифония в средний шостаковический период часто императивно управляется наиболее выразительным голосом (своего рода авторитарный контрапункт).

*** Музыка в технике такого полифонического лукавства производит сильнейшее впечатление. Рельефные мотивы, следующие после инициального мотива темы очень выразительны (наблюдение Бобровского о том, что шостаковические продолжения тем (в линейном схождении!) не менее выразительны, чем начальные темы). Например, выписанный мелизм флейт из третьего такта ц. 17 имитируется затем по естественной логике вещей у гобоев и кларнета пикколо (ведь это продолжение мелодии!), а затем с этим же элементом вступают кларнеты. Следовательно, никакой двойной фуги нет, а есть трёхголосие, которое производит впечатление двойного фугато. Получается поливременной контрапункт с мотивами в линейном схождении.

**** Музыкотерапия высокого регистра свойственна именно этой симфонии как её уникальное качество.

***** Есть и другие подголоски.



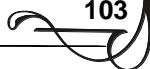


ЛИНЕАРИКА СРЕДНЕГО ПЕРИОДА

Симфония № 6, ор. 54, 2-я часть	Одна из двух гротесковых бурлесков этой симфонии. Роль полифонии здесь сравнительно невелика. Однако роль линейрики значительна, и именно это отличает шостаковический стиль от симфонического стиля вообще. За этими подвижными частями именно благодаря линейрике кроется нарративное <i>нечто</i>
Симфония № 7, ор. 60, 3-я часть	С. 116-117, ц. 108: вариант струнной импровизации. С седьмого по двенадцатый такт цифры: Ш.-аккордика, лад, ансамблевая линейрика, несколько искусственный барочный ход на уменьшённую квинту
4-я часть	С. 177, с ц. 179: второй, медленный раздел финала, сарабанда на <i>русском</i> материале. По форме это-некая вариантная импровизация на жанр сарабанды как таковой. Намёк на вариационность в том, что каждая цифра не только в большинстве случаев характеризуется своим приёмом, но и начинается инициальной фигурой сарабанды. Форма этого раздела части если не является <i>полифонической</i> , то внутренне крайне близка полифонии, линейрике
Симфония № 9, ор. 70, 5-я часть	С. 66-67. Ц. 73: линейрика флейт, гобоев и кларнетов на т1
Незакончен- ная опера «Игроки», ор. 63	С. 348-349. Ц. 169 – Ш.-линейрность

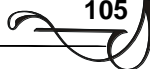
ЛИНЕАРНАЯ ФОРМА

<p>Симфония № 5, ор. 47, 4-я часть</p>	<p>С. 113, ц. 103: т1 мелькает у флейт, гобоев, кларнетов, продолжаясь стремительным баховски-танцевальным образом. У струнных ярко проявляются застревающие остинатные ритмические звуки, которые станут лейтприёмом этого финала. С. 122: на роскошной фактурной <i>подушке тутти</i> – т2 (побочная) у трубы соло.</p> <p>Со с. 127-129, с ц. 110: т2 (побочная) у высоких и средних деревянных духовых, скрипок и альтов.</p> <p>С. 131, ц. 111, разработка: канон на т1 тромбонov с тубой против валторн и труб.</p> <p>С. 134, третий такт ц. 112 и далее: т2 (побочная) у валторны соло (в увеличении). ц. 121: реприза сонатной формы. Т 1 в <i>разгоне</i> у кларнетов, фаготов. Ритмовка литавр, t-ro.</p> <p>С. 142-143, ц. 122: т1 подхватывают застывшие флейты, гобои, кларнет пикколо. Ц. 123: т1 у валторн, фаготов, контрафагота с гетерофоническим подголоском гобоев и кларнетов. Ц. 125: т1 у валторн, фаготов и контрафагота. Со с. 145, ц. 127: т1 у труб на фоне <i>застревающих</i> звуков фортепиано и скрипок.</p> <p>С. 146-147, ц. 127: размер становится трёхдольным; у фаготов и контрафагота мелькает т2 (побочная) в трёхдольном варианте. Подход к общей кульминации</p>
<p>Симфония № 6, ор. 54, 1-я часть</p>	<p>С. 166-167, затакт перед ц. 6: у скрипок -подголосок из цифры 1, в которой он тогда проводился у фаготов, виолончелей и английского рожка. Тема-каденция вступает (здесь у контрабасов, кларнетов, фаготов и контрафагота на три четверти позже и в нижнем регистре, а не в верхнем, как в ц. 1. Кроме того, триольное движение скрипок, зародившееся, как мы помним, ранее, составляет линию контрапункта. Ц. 7: тема-каденция с русски-героическим народно-хоральным оттенком у флейт, гобоев и кларнетов пикколо в контрапункте с триолями английского рожка, кларнетов, бас-кларнета и фаготов. Третий такт цифры и далее: третья строфа первого раздела первой части. Тема-каденция у кларнета пикколо с начальным инициальным ходом из т1 (наподобие т2 первой части Восьмой симфонии). То есть, линейное схождение тем 1 и 2. Эта тема в контрапункте с триолями вторых скрипок и выразительным контрголосом контрафагота. С. 170-171, ц 12: начало т1 почти в первоначальном виде у трубы соло. С третьего такта цифры и до конца ц. 12: аккорды превращения у тутти. С. 182-183, ц. 30, со второго по четвёртый такт: цепь Ш.-аккордов. Ц. 31: т1 у фаготов. Со второго такта цифры: <i>ритомо монолог</i> бас-кларнета</p>
<p>2-я часть</p>	<p>С. 204-205, ц. 54: модификация т1 у флейты пикколо. Ц. 55: эпизод с анабазисом фаготов и бас-кларнета на однозвучной ритмопульсации низких струнных. С. 226-227, ц. 68: внезапное снятие кульминационного напряжения и реприза части. Соло флейты т1 в обращении, одновременно с нулевым сдвигом-т1 у бас-кларнета. Всё это под пиццикато скрипок, которое как бы пере-</p>



	<p>хватывается <i>в линию</i> фаготом, что безусловно является одним из приёмов линейного схождения. В ц. 69 линия фагота контрапунктирует с линией первых кларнетов. В ц. 70 у скрипок появляется игриво-вальсово-галоповая тема, вариант которой появлялся в ц. 39, 40, а натуральный вид-в ц. 50 (см. с. 190-191 и 201-202 соответственно).</p> <p>В ц. 71 бас-кларнет передразнивает эту тему, проводя её в обращении. При этом линия скрипок контрапунктирует с линией бас-кларнета. С. 235-238. Ц. 81 – сигналы литавр, как перед репризой в ц. 67 на с. 225. Взмывающие пассажи деревянных духовых (флейты, флейты пикколо, кларнеты, бас-кларнет) знаменуют коду. Контрапункт формы: тематические сигналы репризы к репризе и коды одновременно</p>
3-я часть	<p>С. 251-253, за два такта перед ц. 94: полимелодический контрапункт струнных. Тему скрипок в третьем такте цифры 94 свободно имитирует флейта. У струнных аккордовая пульсация. Ц. 95: подражание игрушечному военному маршу (имитация реальности, полифонический мир) путём качания ритма между отбиванием сильных долей струнными пиццикато и присвистыванием-гиканием на слабых долях флейты, флейты пикколо, кларнета, кларнета пикколо.</p> <p>С. 254-255, из-затакта перед ц. 96: смена метра на трёхдольный. Силлабический параимитационный контрапункт. Тема- у контрабасов, фаготов, контрафагота. Своего рода ответом вступают кларнеты и альты, а низкие струнные не прерывают линии, отбивая кварто-квинтовое остинато. Ц. 98: кварто-квинтовое остинато перехватывают скрипки, а альты, низкие струнные, валторны и фаготы вступают в разномелодический контрапункт. За пять тактов перед ц. 99 с судорожно прерывающимся анабазисом вступают высокие и средние деревянные духовые. За счёт надстройки пластов усиливается напряжение, приближается кульминация.</p> <p>С. 256-257, ц. 99: двупластовое остинато. Низкие струнные, валторны, бас-кларнет, фаготы и контрафагот играют против альтов и скрипок. С седьмого-восьмого тактов этой цифры пульсирующее остинато скрипок и альтов в контрапункте с сигналами валторн.</p> <p>С. 258-259, ц. 100: подход к новой ступени кульминации, также остинатообразная двуплановая фактура</p>
Симфония № 7, ор. 60, 4-я часть	<p>С. 178-179, ц. 180: вариант 1 с мелодическими связками у различных струнных. Ц. 181: вариант 2 с возвратно-анабазисными фигурами скрипок и альтов. Ц. 180 Такты первый-второй цифры – Ш.-лад. Ц. 182: вариант 3 со <i>стравинизмами</i>. Ц. 183: вариант 4 с широкоходовыми проходками струнных, победными интонациями в последних тактах цифры и <i>стравинизмами</i>. Ц. 184: вариант 5. С. 178-179, Шестой такт перед ц. 185: Ш.-лад. Четвёртый такт перед ц. 185: Ш.-аккордика. Ц. 185: вариант 6. Монолог кларнета с <i>пронизывающими</i> нотками</p>
Симфония № 8, ор. 65,	<p>С. 235-236, ц. 27: триольное разномензурное остинато, чем-о напоминающее мензуральный канон. В четвёртных триолях</p>

1-я часть	валторн и виолончелей проглядывает отдалённый вариант т3. С. 237-240, ц. 28: в продолжающемся триольном потоке у низких струнных и ксилофона мелькает намёк на т1. С. 240-243, с половины такта ц. 29 до части ц. 31: спрямлённая т2 в наглом марше, а в ц. 30- в каноне тромбонов и туб с валторнами и трубами
3-я часть	С. 312-320, ц. 97-102: с удовольствием сочинённый средний раздел части испанского характера. Т3 у трубы соло с пятого такта ц. 97. Ш.-лад. За четыре такта перед ц. 98: тирата высокой флейтовой и кларнетовой групп. После неё ритм t-ro. Ц. 98: т3 в обращении. Тирата деревянных также в конце цифры 98. Ц. 99: хачатурьяновская импровизация струнных. Ц. 100: возвращение варианта т3. С девятого такта цифры – хачатурьяновский второй сегмент струнных в антифоне с т3. Ц. 101-102: хачатурьяновские трубы, перехватившие тему у струнных и перешедшие в линейном схождении в т1. Как каденция среднего раздела – ритм t-ro
5-я часть	С. 342-345, в ц. 131-потрясающий гетерофонный подголосок гобоев, странная, причудливая т5. Рефрен т1 в ц. 132 у гобоя под аккомпанемент фаготов получает в ц. 133 выразительный контрапункт английского рожка. Этот небольшой фрагмент становится контрапунктическим запалом разработки, которая начинается, с нашей точки зрения, в ц. 134-135 мелодией-интермедией скрипок на бурдоне вторых скрипок на фоне моторно-токатного аккомпанеента низких струнных. С пятого такта ц. 135 у скрипок в линейном схождении - сегменты т2, т1. С. 346-347, ц. 136-137: тембровый негатив. Гротесковая импровизация-«гопак» у виолончелей, бас-кларнета, фаготов под квакание труб. В основе-изломанная т2. Черты прерванной фуги. С. 350-351, ц. 140: чудесные тонкие секвенции скрипок потрясающей шостаковической красоты, которую он выработал в камерных сочинениях, в контрапункте с ворчащей линией виолончелей, фаготов и бас-кларнета, а также в сопровождении двузвучий валторн. В конце ц. 140 все линии, за исключением умолкнувших валторн, приходят к интонациям т1, подготавливая ц. 141-фугато на т1. Это-полифоническая воронка Шостаковича среднего периода, с постепенным подведением к полифонической конструкции (конструкции раннего Шостаковича более внезапны С. 350-360. Ц. 141: т1 в линейном схождении с т5 низких струнных. Противосложение-вариант т2 в более тревожно-изменённом виде. Ц. 142: т1-5 в ответе у альтов. Ц. 143: т1-5 у вторых скрипок. Ц. 144: т1-5 у первых скрипок. Ц. 145: подобие контрэкспозиции (тембровое, но не классически тональное) у деревянных духовых. Причудливость звучания, метаморфоза, мгновенное попадание в иной мир. Т 1-5 у флейт, в противосложение к ней сразу-т5 у гобоев. Возможно, этой деталью Шостакович даёт понять, что сочиняет двойную фугу с совместной экспозицией в линейном схождении обеих тем. Ц. 146: т1-5 у английского рожка. Ц. 147: т1-5 у фагота, флейты выключаются. Ц. 148: т1-5 у кларнета in A. Ц. 150: почти туттийная кульмина-



	<p>ция этого <i>контрапункта</i> остинато сегмента т1 у деревянных духовых и низких струнных (контрафагот отточивает нижний звук остинато) и т5 у скрипок с альтами и гетерофонии валторн. Ц. 151: трёхголосная стретта медных духовых с четвёртым подголоском трубы соло другим трубам (тембровый эффект) и однозвучным точечным остинато литавр на низкой ноте. Ц. 152: повторение стретты секундой выше с сохранением высоты сигналов литавр и тубы. С. 372-379. Ц. 170: говорящая проникновенная т2, вариант наподобие ц. 125. Ц. 171: у первых скрипок – повтор материала монолога флейты из ц. 169</p>
<p>Симфония № 9, ор. 70, 1-я часть (выборочно)</p>	<p>С. 3, за семь тактов перед ц. 1: т1 у первых скрипок в линейном схождении и в прямом виде, и в инверсии. Ходжа-Насретдиновский слегка восточный чуть назидательный оттенок. В сердний период Шостакович неоднократно обыгрывает эти Ходжа-Насретдиновские нотки, например, в ор. 87. С. 4, ц. 1: вариант т1 у флейты соло, в четвёртом такте цифры: короткий контрапункт конца т1 с катабазисом низких струнных. В пятом такте цифры, ц. 1 ещё один пробег т1 у скрипок. Д. Гойовы о шостаковической модуляции в этом месте «через окно вместо двери». С. 4, Ц. 2: т2 у гобоя в переменном размере. С. 4, Граница ц. 3: игра в антифон-имитацию у гобоя и струнных. С. 21-23, за четыре такта перед ц. 20-<i>стравинизм</i> звучания, т есть многое усложнение языка, в последних двух тактах перед ц. 20-секвенционный материал из ц. 3 и 4, весьма тревожно звучащий (проверить ощущение). Сама ц. 20: жёстко поданный материал ц. 5 с т1 у фаготов и низких струнных с напряжённым гетерофоническим контрапунктом скрипок и альтов весьма выразительного свойства. Фасад и то, то за ним. С. 23-25, ц. 21: повторение материала ц. 6-8 с т4 у скрипки соло. Такая малеровская скрипочка была у Шостаковича в репризе первой части четвёртой симфонии. Некий малеровский оттенок кодовости в этом тембре определённо имеется... Ц. 23: повторение- вариант ц. 9. Ц. 24: кодовое повторение рефрена т1 у кларнета в контрапункте с гетерофонией фаготов. С. 26-28, ц. 25: повторение-вариант секвенции из ц. 3 и 4 и секвенции из ц. 4. За два такта перед ц. 26: кружение скрипок в контрапункте с т1 в переменном-метрической сбивке у низких струнных. Ц. 26: повторение – вариант т4 у пронзительных скрипок из ц. 15</p>
<p>Симфония № 10, ор. 93, 1-я часть</p>	<p>С. 158-159, ц. 51-52: терпкий тугийный вариант ц. 12, 13 (проверить утверждение) со свежими аккордами и явственным контрапунктом интонаций т3 у скрипок, альтов, кларнетов, гобоев и гетерофонии на интонациях т1 гобоев, кларнета пикколо, валторн, альтов плюс крупный бас низких струнных и низкого дерева. С. 166-169, ц. 65: начало коды. Народный, а затем пустой, очень интересный, хорал деревянных духовых без флейтовой группы. Как что-то ненастоящее. На нём т1 у низкого дерева. Ц. 66-68- струнная группа, музыка построена на т1 у низких струнных. Ц. 69 – гетерофония флейт пикколо на бурдоне струнных. Ц. 70 – заключительное истаивание-доигрывание</p>

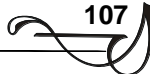


	тихих звуков и отголоски т1 у низких струнных
2-я часть	С. 170-171, ц. 71: у скрипок и альтов – аккомпанементообразная т1, которая происходит от т1 первой части. Признак линейной формы здесь весьма отчётлив
4-я часть	С. 299, ц. 189: гопакообразная тема низких струнных, какая-то дальняя аллюзия начала второй части (признак линейности формы)

Таблица 11

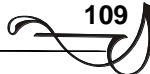
ЛИНЕЙНОЕ СХОЖДЕНИЕ ТЕМ

Симфония № 5, ор. 47, 1-я часть	Ц. 7: вариант т3 у скрипок с флейтами. Линейное схождение здесь т3, 3-го сегмента т1 и варианта начала т1Вторая кульминация строфы главной партии. С. 14-15, ц 19: на постепенно детематизируем токкатном фоне фортепиано – т2 у высоких деревянных духовых. Эта тема тут же переходит в линейном схождении в некое развитие. Шостакович словно бы знает и одновременно не знает о своём приёме. С. 19-22, ц. 23-25: канон фаготов и валторн, за два такта перед ц. 24 струнные в линейном схождении то имитируют второй сегмент канона, то дублируют мелодию фаготов. Сама пропоста очень характерна тем, что здесь линейное схождение различных вариантов т1. Здесь одновременно сказывается некоторая уязвимость техники, упростившейся со времён 4-й симфонии, но и за счёт этого высвобождается некая симфоническая энергия, «в противоречии» с полифонической конструкцией как таковой. С. 35-41, ц. 32: двойной канон с отдельным изложением канонических конструкций: на т1 у струнных и деревянных духовых, с четвёртого такта ц. 32: конструкция на побочную т (7). Повторение идеи метаморфозы т1 в т7 из более раннего раздела разработки. Сжатие, полифонический коллапс. Постепенное схождение линей канона в несколько звуков
3-я часть	С. 87-90, ц. 85: у низких струнных т2, у кларнета соло в имитационном антифоне т4. Это так же говорит о деталях линейной формы в этой музыки. Мысль сама описывает себя, как бы говоря: появившаяся побочная тема вовсе не отменяет того, что следом наступит более ранняя, ранее появившаяся. Тут же у кларнета соло в линейном схождении с четвёртого такта ц. 85 проводится т2 в контрапункте с гетерофонией флейт. В третьем такте ц. 89 низкие струнные, фаготы и контрафагот играют подъём к второму сегменту темы в линейном схождении. У студента этот приём показался бы школьным, но здесь из-за такой инструментовки возникает потрясающий эффект речи без паузы
4-я часть	Со второго такта ц. 97: псевдопесенная тема у тромбонов и тубы, соединяющая при нарочито грубом ритме(литавры) в линейном схождении т1 из 3-й части, а также т2 из первой части. С. 106-107, ц. 98: т2 деревянных духовых при поддержке струнных. Ц. 99: характерная для среднего Шостаковича манера давать танцевальную тему каскадом выразительных микротем без пауз, которые в исходном варианте явно предполагались. Здесь



	же- мгновенная крошечная имитация-разбег
Симфония № 6, ор. 54, 1-я часть	Своеобразные строфические контрапунктические свободные вариации на <i>idée fixe</i> . Шостаковические вариации-метаморфозы. Образец мастерской формы на своеобразную тему с линейным схождением стилей РАПМ и ... Стравинского. С. 165, ц. 4: 2-я строфа. контрапункт темы-каденции у первых скрипок и триолей виолончелей, а затем и контрабасов. Тема-каденция в линейном схождении. Третий такт цифры и далее: третья строфа первого раздела первой части. Тема-каденция у (кларнета?) пикколо с начальным инициальным ходом из т1 (наподобие т2 первой части Восьмой симфонии). То есть, линейное схождение тем 1 и 2. Эта тема в контрапункте с триолями вторых скрипок и выразительным контрголосом контрафагота. С. 176-177. Ц. 24: первая флейта передаёт свою линию второй, которая также раздваивает свою линию, поскольку в линейном схождении здесь тремоло чередуется с распевом. В это время у первой флейты тема скорбного марша из второго раздела. Одно из самых красивых мест части, своеобразно звучащее, открывающее у Шостаковича славянскую струю, продолжившуюся во втором квартете
2-я часть	С. 226-227, ц. 68: внезапное снятие кульминационного напряжения и реприза части. Соло флейты т1 в обращении, одновременно с нулевым сдвигом-т1 у бас-кларнета. Всё это- под пиццикато скрипок, которое как бы перехватывается в <i>линию</i> фаготом, что, безусловно, является одним из приёмов линейного схождения. В ц. 69 линия фагота контрапунктирует с линией первых кларнет(ов). В ц. 70 у скрипок появляется игриво-вальсово-галоповая тема, <i>вариант</i> которой появлялся в ц. 39, 40, а натуральный вид-в ц. 50 (см. с. 190-191 и 201-202 соответственно)
3-я часть	За четыре такта перед ц. 90: крайне характерная шостаковичская назидательная ходжа-насетдиновская одноголосная метроритмизованная линейность-унисон в октавы струнных. Анти-многоголосие. Удивительный почти словесный способ «принять реальность», отказавшись от многоголосной рефлексии. Тематически это-секвенция на сегмент рефрена. С. 245-246, ц. 90: в ответ на эту секвенцию струнных также унисонно-октавный антифон деревянных духовых (без контрафагота) с характерной метроритмической сбивкой-оттяжкой во втором такте. Раскидывание линии по голосам как линейный приём. С. 266-267, с пятого такта ц. 104 и до конца цифры: остинато у высоких инструментов; в линейном схождении сперва фигура четыре восьмых, затем-фигура с начальной триолью. У Шостаковича такое схождение в линию разных фигур в момент кульминации оборачивается особой напряжённостью
Симфония № 7, ор. 60, 1-я часть	В ц. 2 переключка струнных с низкими деревянными выписана на грани свободной имитационности и гетерофонии подголосочного типа. Но при этом и линия струнных, и линия низких деревянных духовых инструментов <i>живут каждая собственной жизнью, меняя мотивы в линейном схождении</i> . Роль сдержан-

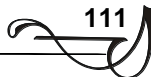
	ных в интервалике фанфар («Страх фанфарить до одуренья...») играют здесь валторны, гобои, английский рожок, кларнет пикколо и кларнеты. С. 15. Ц. 14: соло флейты пикколо с чистым двухголосием первых скрипок в конце цифры, где флейта в линейном схождении опять цитирует побочную тему, что даёт партии двойную трёхчастность
2-я часть	С. 83-85. В ц. 73 в монологе линейного схождения у первых скрипок можно найти и идиш-интонации, и предвосхищение т2
4-я часть	С. 150-151, в ц. 155 у струнных (без контрабасов) идёт линия со влплетением т1 в линейном схождении
Симфония № 8, оп. 65, 1-я часть	С. 201-206 За пять тактов перед ц. 6 т1 появляется в линейном схождении у скрипок дублировке с флейтами. С. 211-212, ц. 17-18: хитрая полифоническая форма. Виолончели с альтами тянут линию с последующей дублировкой, которая по сути одноголосна, но производит впечатление канона за счёт того, что т1 в силу своего пунктирного ритма поливременна по отношению к линии струнных. Т 1 появляется у флейт в ц. 17, у гобоев и кларнета пикколо - в ц. 18 в виде ответа, провоцируя ассоциации во всяком случае если не с фугой, то с фугато. Рельефные мотивы, следующие после инициального мотива темы очень выразительны (наблюдение Бобровского о том, что шостаковические продолжения тем (в линейном схождении!) не менее выразительны, чем начальные темы). Например, выписанный мелизм флейт из третьего такта ц. 17 имитируется затем по естественной логике вещей у гобоев и кларнета пикколо (ведь это продолжение мелодии!) а затем с этим же элементом вступают кларнеты. Следовательно, никакой двойной фуги нет, а есть трёхголосие, которое производит впечатление двойного фугато. Получается-поливременной контрапункт с мотивами в линейном схождении. С. 248-251. Ц. 36: в продолжение монолога у английского рожка – сегмент т2 в линейном схождении. С. 254-255, за два такта перед ц. 43 и далее: в линейном схождении появляется т1 у первых скрипок
2-я часть	С. 263-264, за два такта перед ц. 51 и всю ц. 51: контрапункт барочно-баховского характера между секвенцией на второй сегмент т2 у скрипок, устойчиво долевого линии альтов и низких струнных (маленькие регистровые подробности) и синкопами валторн, а с третьего такта ц. –контрапункт т3 в тембровой имитации и хоральных <i>сползаний</i> верхних и средних деревянных духовых. С. 264-265, граница ц. 52 и вся цифра: крошечный бесконечный канон <i>нежности</i> между струнными без контрабасов и валторнами с литаврами, его нисходящее секвенцирование у струнных, хотя валторны остаются на той же высоте, далее остинато валторн удерживается, струнные хроматически сползают в чудесной гетерофонии, потом, поддавшись, сползают и остинато валторн, флейта, отдав цепочку флейте пикколо, ведёт ритмизованный моноложек-связку к ц. 53: т 4, танец флейты пикколо над пропастью (два мотива в линейном схождении) под трепет скрипок и альтов. над пропастью (два мотива в линейном схождении) под трепет скрипок и альтов. С. 274-



	<p>275, граница ц. 61 и вся цифра: бифункциональная полифония. Контрапункт сегмента t1 в остигатном восхождении у флейтовой группы с пикколо и секвенции на сегмент t3 у низкого дерева с фаготами и низких струнных накладывается пластом резкий по тембру тот же сегмент t3 у засурдиненных труб в обращении и в волновом расхождении (излюбленная тема Шостаковича: такую мы найдём, например, в первой части пятнадцатой симфонии). Парадоксальная полифония: сегмент t3 как бы существует в намере на секвенции в обращении и не существует. Полифонический театр высокого порядка. Парадоксальная полифония высшего порядка среднего Шостаковича прлсходит от резкости вертикальных контрапунктических сочетаний, раннего Шостаковича- от резкости линейного схождения. С. 275-276, первые чет ьре такта ц. 62: один такт продолжения-перехвата канонически-секвенционного построения (гобои, английский рожок, кларнеты, скрипки и альты против оркестровых басов без тубы) сменяется октавным унисоном сегмента t3</p>
3-я часть	<p>С. 312-320. Ц. 101-102: хачатурианские трубы, перехватившие тему у струнных и перешедшие в линейном схождении в t1. Как каденция среднего раздела – ритм t-го</p>
5-я часть	<p>С. 342-345. С пятого такта ц. 135 у скрипок в линейном схождении – сегменты t2, t1. С. 350-360. Ц. 141: t1 в линейном схождении с t5 низких струнных. Ц. 145. Т 1-5 у флейт, в противосложение к ней сразу-t5 у гобоев. Возможно, этой деталью Шостакович даёт понять, что сочиняет двойную фугу с совместной экспозицией в линейном схождении обеих тем</p>
Симфония № 9, ор. 70, 1-я часть	<p>С. 3, за семь тактов перед ц. 1: t1 у первых скрипок в линейном схождении и в прямом виде, и в инверсии. Ходжа-Насретдиновский слегка восточный чуть назидательный оттенок. С. 5-7: за четыре такта перед ц. 5-линейного схождения секвенция скрипок в контрапункте с гетерофонией альтов и контрабасов, а далее ещё с одним контрапунктом широкоинтервального анабазиса гобоев, кларнетов и пиццикато скрипок и альтов. Ц. 5: реприза главной темы в экспозиции и опять разрежение после контрапунктического напряжения</p>
Симфония № 10, ор. 93, 1-я часть	<p>С. 130-131. Ц. 33: линейное схождение варьированного мотива с t3 у партии солирующих высоких деревянных духовых. На фоне медленного трубления валторн переключки-имитации между верхним и нижним слоем деревянных духовых, а с пятого такта цифры вступление струнных</p>
2-я часть	<p>С. 170-171. Ц. 72: в линейном схождении с t1 деревянные духовые с подключившейся через три такта высокой флейтовой группой вступают с боевой скачкой, лихо переключившейся с аккомпанементом. В сопровождении отбивается высотно во- площённая метрика</p>
3-я часть	<p>С. 228-230. Ц. 124: монолог английского рожка с линейным схождением сходных мотивов</p>

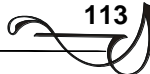
МАГИЧЕСКИЙ ЧЕТЫРЁХТАКТ СРЕДНЕГО ПЕРИОДА

<p>Симфония № 5, ор. 47, 1-я часть</p>	<p>Четвёртый такт ц. 3: т. 4 у скрипок, эта тема родилась как распев предыдущей темы. Шостаковизация гармонии. За четыре такта перед цифрой 4: яркое проявление свободы мелодического монолога у скрипок. Здесь вся гармония может быть рассмотрена как шостаковическая. С ц. 4 подпев флейтами мелодии скрипок. Четвёртый такт цифры 6: второй сегмент т1 в гомофонном изложении валторн, что окрашивает музыку в отстранённо-малеровски-европейские тона. За четыре такта перед цифрой 7: имитация-антифон на т6 у фаготов, гобоев, валторн. С. 10-12, за четыре такта перед ц. 12: «чайковская» секвенцированная тема у первых скрипок. С. 22-23, за четыре такта перед ц. 2 6: канон с элементами канонической секвенции на т2 между высокими деревянными духовыми и фаготами с альтами и низкими струнными. Сопровождение – симфонизированная фактура труб и скрипок. С четвёртого такта ц. 29: ритмико-симфонической пульсации скрипок, высоких деревянных духовых и sil. – канон на спрямлённую т. 1, а может быть и её метаморфозу – побочную т7 в увеличении у тромбонов и туб в дублировке канона фаготами и альтами с низкими струнными. С. 35-41, с четвёртого такта ц. 32: конструкция на побочную т (7). Повторение идеи метаморфозы т1 в т7 из более раннего раздела разработки. Сжатие, полифонический коллапс. Постепенное схождение линий канона в несколько звуков. С. 87-90, Примечательна ц. 85: у низких струнных т2, у кларнета соло в имитационном антифоне-т4. Т ут же у кларнета соло в линейном схождении с четвёртого такта ц. 85 проводится т2 в контрапункте с гетерофонией флейт. В ц. 86, т4 у флейты соло звучит почти односторонне, на фоне третьих скрипок, и только спустя четыре такта этот монолог раздваивается у флейт в гетерофонии. С. 97-100, ц. 91: кульминационное провозглашение после четырёх-тактового подхода т1 в гетерофонической одновременности различных моментов линейного времени. Скрипки с основной т1 играют «против» виолончелей, флейт, гобоев, кларнетов и кларнетов пикколо</p>
<p>Симфония № 6, ор. 54, 1-я часть</p>	<p>С. 161, за четыре такта перед ц. 1: 1-я строфа, т1 фаготов, кларнетов, английского рожка, альтов, виолончелей. Она производит впечатление мозаики, по крайней мере, из двух подтекстованных набросков.. С четвёртого такта Ц. 7:: Ш.-распев у первых флейт. С. 172-173. Четвёртый такт цифры: Ш.-аккорд на второй доле. Контрапункт флейты соло и первого фагота</p>
<p>2-я часть</p>	<p>С. 209, за четыре такта перед ц. 58: на той же пульсации альтов – умоляющая фигура скрипок дивизи, гобоев, английского рожка, кларнетов</p>
<p>3-я часть</p>	<p>За четыре такта перед ц. 90: крайне характерная шостаковическая назидательная ходжа-насетдиновская одноголосная метроритмизованная линейность-унисон в октавы струнных. Анти-многоголосие. С. 251-253, за два такта перед. За четыре такта</p>



	перед ц. 95 у флейты, флейты пикколо и кларнета-одна из тем детства
Симфония № 7, ор. 60, 1-я часть	С. 4, за четыре магических такта перед ц. 1 мелодия темы явно базируется и приобретает откровенные черты прерванной фуги. С. 8-9, ц. 3: в четвертом такте цифры скрипки двойными нотами «вытягивают» мерную метрику со славянским инструментальным оттенком
2-я часть	С. 87, с четвертого такта ц. 80 тема-допевание английского рожка проводится у виолончелей. С. 106-111, ц. 96-104: реприза сначала т1 у первых скрипок с четвертого такта ц. 99: ритмизованный монолог-унисон кларнета, в ц. 100 остающегося в одиночестве, и бас-кларнета
3-я часть	С. 116-117. Четвертый-третий такты перед ц. 112: Ш.-лад. С. 118-119, с четвертого такта ц. 114: ритмизованный подголосок второй флейты, чудесно раздвоивший флейтовый голос. С. 120-121, За четыре такта перед ц. 121: модуляция скрипичных унисонов в минор. С. 122-123, четвертый такт перед ц. 122: Ш.-аккордика. С. 140-141, с четвертого такта ц. 134: реприза части, импровизация струнных в варианте. За четыре такта перед ц. 145: Ш.-контрапункт альтов и виолончелей
4-я часть	С. 178-179. Четвертый такт перед ц. 185: Ш.-аккордика. Ц. 189-190, ц. 191: вступает бурдон бас-кларнета. С четвертого такта цифры – выразительный подголосок виолончелей Ц. 189-190. Ц. 192: контрапункт бурдона контрабасов, пунктирной трели виолончелей, сильно оминоренного, искаженного минором монолога – варианта т1 у альтов и вступившей в четвертом такте цифры гетерофонии фаготов. Контрапунктический раздел. С. 190-193, ц. 204-205: первый раздел апофеоза с сарабандной ревущей-гудящей малозвучной (пунктирная трель) темой-остинато оркестровых басов, а с четвертого такта цифры – контрапунктического присоединения потрясающего дублированного фанфарного медленного варианта т1 у труб и тромбонов. Остальные инструменты исполняют также звенящую остинатную фигурацию в верхнем регистре. С. 194-195, с ц. 207: второй раздел апофеоза, безоговорочный мажор. С четвертого такта цифры – т1 первой части у тромбонов и тубы
Симфония № 8, ор. 65, 1-я часть	С. 201-206. За четыре такта перед ц. 1: Ш.-звучание и сравненизм. Ц. 2: выразительный подголосок альтов и вторых скрипок к линии первых скрипок. С четвертого такта и до конца цифры – русский мотив и далее частые Ш.-аккорды Ц. 3. Третий такт цифры – Ш.-аккорд на четвертой доле. Четвертый-пятый такты цифры – Ш.-звучание и цитата из просветленного хода начала пятой симфонии. Контрапункт т1 с дублированными хроматизмами альтов и выразительнейшей линией скрипок. С. 207-210. Граница ц. 11 и до ц. 13. Четыре последних такта первые скрипки допевают монологом соло. С. 217-219, от четвертого такта ц. 21: начало второго раздела разработки с контрапунктической лестничной фактурой оркестровых линий. С. 243, за четыре

	такта перед ц. 32: смешанный размер и сбивка-переакцентировка линии верхнего регистра
2-я часть	С. 280-281, за четыре такта перед ц. 65: жалобный предрык по образцу бесконечного канона. Интонационно образцом для него служит эпизод струнных в ц. 52. Граница ц. 65: Ш.-звучание, начало нового витка большой репризы-коды. Свободная каноническая секвенция по образцу ц. 47. С. 281-283, второй-четвёртый такты ц. 66: имитация трубами сегмента т3 от скрипок, альтов и высоких и средних деревянных духовых
3-я часть	С. 312-320. За четыре такта перед ц. 98: тирата высокой флейтовой и кларнетовой групп. После неё ритм t-ro. Ц. 98: т3 в обращении.
4-я часть	С. 330-339. Четвёртый такт цифры 113 - тень темы из второй части. С. 330-339 Ц. 122: вар 10. Сначала фигуративный монолог кларнета, в четвёртом такте цифры – у скрипок и альтов чудесная гетерофония с ассоциациями русской сиротливой природы
5-я часть	С. 340-341, ц. 124, с четвёртого такта далее: т1 финала у фагота как прерванная fuga в контрапункте – аккомпанемента второго фагота и контрафагота. С. 340-341. За четыре такта перед ц. 126 у низких струнных имитируется в сокращении мелодия скрипок из тактов с пятнадцатого по восемнадцатый ц. 125. Но это происходит несколько нехотя, помимо желания. С. 360-372. Ц. 154: катарсический экспрессивный импровизационный хорал струнных, в последних четырёх тактах цифры т6, унисонный ритмизованный монолог первых скрипок. С. 372-379. За четыре такта и ц. 166-168: вариант от четырёх тактов перед ц. 129-132 (и частично ц. 125)
Симфония № 9, ор. 70, 1-я часть	С. 5-7. За четыре такта перед ц. 5-линейного схождения секвенция скрипок в контрапункте с гетерофонией альтов и контрабасов, а далее – ещё с одним контрапунктом широкоинтервального анабазиса гобоев, кларнетов и пиццикато скрипок и альтов. Ц. 5: реприза главной темы в экспозиции и опять разрежение после контрапунктического напряжения. За четыре такта перед ц. 9 у флейты пикколо мелькает вариант т1, а с ц. 9-фанфарно-парадная т5 у деревянных духовых без флейт с антифоном флейты пикколо. С. 14-15, ц. 13: повторение варианта ц. 2 на тревожащем бурдоне альтов и низких струнных, у последних с четвёртого такта цифры- повторение варианта ц. 11 с т1 в регистровом негативе у низких струнных. В сочетании с подголоском скрипок из ц. 4, начавшим новую контрапунктическую секвенцию с четвёртого такта ц. 14 с гетерофоническим подголоском фаготов и низких струнных -эти секвенции образуют лестницу к весьма напряжённому запоминающемуся моменту: С. 18-19, за четыре такта перед ц. 17 и далее: почти речевая переменнометрически сбита, почти умоляющая фраза альтов, низких струнных, валторн, фаготов. С. 21-23. За четыре такта перед ц. 20-стравинизм звучания, т есть многое усложнение языка, в последних двух тактах перед ц. 20-секвенционный материал из



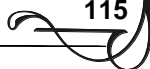
	ц. 3 и 4, весьма тревожно звучащий
2-я часть	С. 30-31, ц. 31: возобновляются ячейки баса на консонантной гетерофонии кларнетов, за четыре такта перед ц. 32 с ритмизованным тающим монологом вступает флейта
3-я часть	С. 41-62. За четыре такта перед ц. 62 с т4-запинающимся анабазисом, который каким-нибудь романтиком наверняка был бы размещён в начальном, а не репризном разделе части (придумать более удачное выражение) вступают струнные без контрабасов, а духовые ещё ведут т1. Своего рода контрапункт разделов, отыгрывание спешки мысли. С четвёртого такта ц. 65-у первых скрипок и альтов на пиано; уже кода
5-я часть	С. 73-75, за четыре такта перед ц. 79: аллюзия т1 из первой части. С. 97-99, с четвёртого такта ц. 96 и до конца цифры: разухабистая кульминационная полька-марш (корень образов сил шостаковического зла: очень простой жанровый; смешать танец с маршем, то есть волю с фрунтом)
Симфония № 10, ор. 93, 1-я часть	С. 122-123. За четыре такта перед ц. 19 – звуковой шифр, предосхищающий скорое DSCH. С. 143-144, ц. 41: стоны тутти, сходящиеся в линию расстрела. С четвёртого такта цифры в контрапункт вступает катабазис валторн, переходящий в ревуший хорал меди на громе литавр: «Вот и всё!!!»
2-я часть	С. 182-184. За четыре такта перед ц. 79-гетерофоническое кульминационное восхождение духовых, ведущих т1 сопровождения. С четвёртого такта ц. 98 и далее – вариант середины, т3 из пятого такта ц. 79 у валторн и труб
3-я часть	С. 233-235. В ц. 131 скрипки и альты играют вместе с деревянными, а за четыре такта перед ц. 132 цитируется т1 из первой части
4-я часть	С. 304-307. За четыре такта перед ц. 198: линия валторн оканчивается долгим DSCH
Незаконченная опера «Игроки», ор. 63	С. 326, за четыре такта перед ц. 143 - интересный контрапункт гобоев и кларнетов, тайная аллюзия первой части четвёртой симфонии. Вообще, эта опера интересна именно как незавершённый черновиковый текст. С. 372-373, т. 9 ц. 191, т. 1 ц. 192, за четыре такта перед ц. 194-Ш.-аккордика

Таблица 13

МЕТАМОРФОЗЫ (ВАРИАНТНЫЕ Ш.-ВАРИАЦИИ)

Симфония № 5, ор. 47, 1-я часть	С четвёртого такта ц. 29: ритмико-симфонической пульсации скрипок, высоких деревянных духовых и sil. - канон на спрямлённую т. 1, а может быть и её метаморфозу – побочную т7 в увеличении у тромбонов и труб в дублировке канона фаготами и альтами с низкими струнными. С. 35-41, ц. 32: двойной канон с раздельным изложением канонических конструкций: на т1 у струнных и деревянных духовых, с четвёртого такта ц. 32: конструкция на побочную т 7. Повторение идеи метаморфозы т1 в т7 из более раннего раздела разработки. Сжатие, полифониче-
--	---

	ский коллапс. Постепенное схождение линий канона в несколько звуков
Симфония № 6, ор. 54, 1-я часть	Своеобразные строфические контрапунктические свободные вариации на <i>idée fixe</i> . Шостаковические вариации-метаморфозы. * С. 170-171, ц 12: начало т1 почти в первоначальном виде у трубы соло. С третьего такта цифры и до конца ц. 12: аккорды превращения у тутти. Таким образом, первый раздел части – некие вариации с темой-итоном в конце раздела. У Шостаковича такое встречается нередко (например, ближе по времени, во втором квартете) и это одно из проявлений <i>линейной формы</i> . После ярко семантических аккордов превращения с ц. 13 начинается второй раздел части. За два такта перед цифрой второй тромбон проводит тему-каденцию. Второй раздел начинается со скорбно-кодовой фразы валторн, отдалённо напоминающей тему-каденцию с инициальным ходом. Следовательно, вариации-импровизации продолжают. По-малеровски инициальный ход по-шостаковически расходится по голосам. С. 181. Ц. 29: четвёртый раздел части. Т1 у альтов в контрапункте с триолями. Опять повторяется идея вариантов с темой в конце
2-я часть	С. 226-227, ц. 68: внезапное снятие кульминационного напряжения и реприза части. Соло флейты т1 в обращении, одновременно с нулевым сдвигом-т1 у бас-кларнета. Всё это – под пичикато скрипок, которое как бы перехватывается в линию фаготом, что, безусловно, является одним из приёмов линейного схождения. В ц. 69 линия фагота контрапунктирует с линией первых кларнетов. В ц. 70 у скрипок появляется игриво-вальсово-галоповая тема, вариант которой появлялся в ц. 39, 40, а натуральный вид – в ц. 50 (см. с. 190-191 и 201-202 соответственно). Появление темы после её варианта ставится очень важной чертой формообразования Шостаковича. Признак времени, повернутого вспять. Внутреннее родство с Малером по качеству свободного выбора функциональных частей для симфоний. В ц. 71 бас-кларнет передразнивает эту тему, проводя её в обращении. При этом линия скрипок контрапунктирует с линией бас-кларнета
Симфония № 7, ор. 60, 1-я часть	С. 64-72, ц. 52-56: реприза части. Минорная вариация на соответствующую музыку экспозиции, вся пронизанная Ш.-аккордикой. С. 73-74, ц. 57-59: вариация на аккомпанирующий пласт побочной темы, где из него вырастает медитативный аккомпанированный монолог флейты, который в ц. 59 перехватывается словесно-фразовым монологом кларнета (балетный жест раннего Шостаковича заговорил словами!) Здесь также говорящая Ш.-аккордика. С. 77-82, ц. 66-71: кода части. Ц. 66-67: вариация-конспект на главную партию в экспозиции с мажорным просветлением. ** Ц. 68: вариация на второй побочный раздел с чайковизмами, солируют засурдиненные скрипки. Ц. 69: ритмизованный монолог низких струнных. В конце цифры – сигналы валторн. Ц. 70-71: реминисценция темы нашествия, недобро <i>подмигнувшей</i> напоследок
4-я часть	С. 177, с ц. 179: второй, медленный раздел финала, сарабанда



	на русском материале. По форме это некая вариантная импровизация на жанр сарабанды как таковой. Намёк на вариационность в том, что каждая цифра не только в большинстве случаев характеризуется своим приёмом, но и начинается инициальной фигурой сарабанды. Форма этого раздела части если не является <i>полифонической</i> , то внутренне крайне близка полифонии, линейрике ***
Симфония № 8, ор. 65, 2-я часть	С. 261-263, за два такта перед ц. 50 и всю ц. 50 без двух последних тактов: т3 у высоких и средних деревянных духовых-сначала в сбивке смешанного размера, что усиливает <i>волшебность и метаморфозность</i> т3 С. 273, ц. 60: Ш.-хорал, остро паузированный, с лёгким стравианизмом. Т4 мелькает теперь у оркестровых басов без тубы, начиная сама меняться
4-я часть (описание есть также в «полифонических приёмах»; дублируется по тематической необходимости)	С. 330-339, ц. 112-123: два страшных туттийных такта наподобие коды финала четвёртой симфонии. С третьего такта цифры - тема пассакальи почти всего оркестра без верхних деревянных духовых и контрабасов. Размер темы девять тактов плюс один такт связки. Ц. 113: вар 1 с темой в низких струнных и контрапунктом вторых скрипок, который свободно имитирует мотивы темы. Полифоническая игра высшего порядка: как бы задана загадка-контрапункт или имитация?.. Третий такт цифры – Ш.-звучание. Четвёртый такт цифры – тень темы из второй части. Ц. 114: вар 2 , скрипки продолжают мелодию монологом с широкой интерваликой. За три такта до конца цифры вступают альты как бы с маленькой имитацией ad minimam. Ц. 115: вар 3 , продолжение предыдущей вариации. За два такта перед ц. 116: Ш.-аккорд . Ц. 116: вар 4 с присоединением первых скрипок дивизи. Ц. 117: вар 5 , балетный монолог валторн. Похоже на звуковой <i>шифр</i> . Ц. 118: вар 6 , фигуративное соло флейты пикколо. Ц. 119: вар 7 с перехватом фигуративного монолога флейтой и такт спустя – у скрипок, альтов и четырёх флейт фруллато-тема-предсказание на интонациях темы пассакальи. Граница ц. 120: вар 8 , игуративный монолог кларнета соло, далее присоединяется хроматическая нисходящая гетерофония вторых скрипок и альтов. За три такта до конца цифры – русские интонации у кларнета. Ц. 121: вар 9 , реприза части, канон на тему пассакальи у низких струнных и первых скрипок ad minimam плюс гетерофония вторых скрипок и альтов и медленно-полётная синкопированная пульсация кларнетов. Красивая музыка. Ц. 122: вар 10 . Сначала фигуративный монолог кларнета, в четвёртом такте цифры – у скрипок и альтов чудесная гетерофония с ассоциациями <i>русской сиротливой природы</i> . Ц. 123: вар 11 с участием кларнетов и точечных аккордов флейт фруллато. Третий такт цифры – Ш.-аккорд превращения
5-я часть	С. 350-360. Ц. 145: подобие контрэкспозиции (тембровое, но не классически тональное) у деревянных духовых. Причудливость звучания, метаморфоза, мгновенное попадание в <i>иной мир</i> . Т1-5 у флейт, в противосложение к ней сразу т5 у гобоев

Симфония № 9, ор. 70, 2-я часть	С. 31-35. С девятого такта цифры ц. 35 валторны вступают с модификацией т1. Некоторый <i>контрапункт разделов</i> , начального и среднего, намеренно сообщающий музыке скорбную стилистику. Ц. 36: гармонически обостренный, со щемящими нотами, вариант ц. 35. В ц. 37, где на тот же остинатный аккомпанемент накладывается мелодия гобоя и кларнета in B, выясняется, что и средний раздел сочинён как своего рода вариации (даже более традиционные) на остинатный <i>пласт</i> , очень выразительный
Симфония № 10, ор. 93, 1-я часть	С. 130-131, ц. 32: воспроизводится <i>варьирование</i> из экспозиции. **** Вступление в продолжающийся контрапункт гобоев и кларнета пикколо, с третьего такта цифры-контрапункт-эллипсис всей группы с валторнами

* Образец мастерской формы на своеобразную тему с линейным схождением стилей РАПМ и ... Стравинского. Она написана в неторопливо-барочном ключе, с яркой по-барочному патетической аккордикой, а также с парадоксальным желанием «поместить финал прежде начала», коим вполне могла бы стать первая из двух последующих гротесковых бурлесков. Игру со временем мастер продолжает уже впрямую, нарочито театрализованно. В XVII веке финалом старинной сюиты первоначально была сарабанда, чтобы верующие могли после танцев задуматься о бренности жизни... В шестой симфонии Шостаковича примерно такие же импульсы.

** Здесь Шостаковичу удаётся то, что не вполне осуществилось в пятой симфонии: добиться органичности действенного времени музыкальной истории.

*** Напоминаем читателю, что, по нашим ощущениям, именно с финала седьмой симфонии и именно с финала 7-й симфонии берёт начало «Феникс-полифония».

**** Надо признать, что всё-таки здесь это слегка искусственный приём, но впечатлению он не препятствует.



Таблица 14.

МИСТИКА СРЕДНЕГО ПЕРИОДА

Симфония № 7, ор. 60, 1-я часть	Ц. 37-41, ц. 39-40 (год начала второй мировой войны): <i>вар 10</i> , третий раздел вариаций, уже без кабаре, страшный, когда к теме у труб, тромбонов и тубы и ритмовке добавляется <i>третий пласт фактуры</i> , звукоизображение авианалётов*: диссонантная гетерофония. Скрипки с высокими и средними деревянными духовыми против виолончелей, альтов, валторн. С. 41-46, ц. 41-42 (мистика чисел, совпадающих с годами войны): <i>вар 11</i> . Тема скрипок, альтов, высоких и средних деревянных духовых. Хроматический <i>бреющий самолётный дублированный подголосок</i> у низких струнных, тромбонов, тубы, валторн, фаготов и низкого дерева. С. 46-50, ц. 43-44: <i>вар 12</i> . Тема у медных духовых без валторн. Разбросанный широкоинтервальный подголосок струнных и у всех деревянных духовых. С. 50- 58, ц. 45-48 (совпадение?): появление испанизированной темы сопротивления у медных духовых без тубы. С. 58-63, ц. 49-51: <i>вар 13 со скомканной и изломанной темой нашествия, разбросанной по голосам</i> .
Симфония № 8, ор. 65, 1-я часть	С. 254-255 Ц. 43: гетерофония труб и валторн. Переход к коде. Тревожно-мистические сигналы труб. С. 254-255. Ц. 45, третий такт: т2 у мистических труб. Европейская гармония. Просветлённый в конце трагедии до мажор
Симфония № 10, ор. 93, 4-я часть	С. 248-252. Ц. 145: монолог гобоя на медленной гетерофонии низких струнных, который в ц. 146 становится интереснейшей сказкой <i>мистического зова</i> . Тембр высокого регистра гобоя обладает здесь, в этой части симфонии, <i>музыкально-терапевтическим воздействием</i> . Кроме того, интонации монолога гобоя на границе ц. 146 подготовят будущую т1 этой части. <i>Ответом на мистический зов станет веселье и карнавал, также со слегка мистическим оттенком</i> . Ц 147: монолог флейты с перехватом в последних тактах цифры флейтой пикколо. Ц. 148: повтор фразы-монолога низких струнных. Ц. 149: монолог фагота. Ц. 150: вплетение в монолог фагота контрапункта-монолога гобоя. С. 295-298, ц. 185-188: переключение на вступительность. Ц. 186: вариант материала ц. 144. Ц. 188: вариант интересной мне ц. 146, где <i>целительный музыкально-терапевтический</i> мотив с возвратом играют уже гобои. кларнет А и кларнет пикколо. <i>Высокость</i> деревянных духовых в этом мотиве, таким образом, усиливается и умножается, а мистичность-возрастает

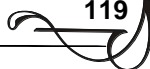
* «Братья Райт, братья Райт, что вы наделали, что вы наделали,» – в ужасе повторял Шостакович в начале войны 1941 года.

Таблица 15.

МОНОЛОГ СРЕДНЕГО ПЕРИОДА

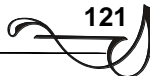
Симфония № 5, ор. 47, 1-я часть	Шостаковизация гармонии. За четыре такта перед цифрой 4: яркое проявление свободы мелодического монолога у скри-
--	--

	<p>пок. Здесь вся гармония может быть просмотрена как шостаковическая. С ц. 4 подпев флейтами мелодии скрипок. Подход к первой кульминации этого полифонизированного построения, основанного на метризованных имитационных антифонах, по определению В. Задерацкого, «полифонического периода». С ц. 3 активная Ш.-гармония. Т акже- доказательство свободы медитативного монолога. Ц. 13: т8 переходит в медитативный монолог у флейты после аккордов кларнетов, фаготов, контрафагота. Ц. 14: дублировка скрипками продолжающегося монолога флейт. Шестой такт Ц. 14: Ш.-аккорд; далее продолжение медитативного монолога у кларнетов. Ц. 15: реприза т7 с монологом у альтов. Ц. 16: альты в продолжение монолога с истаивающим распевом. С. 41-45, ц. 36-начало ц. 38: реприза-монолог тутти на т2, т3. С. 47-48, ц. 41: итоговый монолог кларнета соло с подголоском флейт(ы) пикколо. Ц. 43: монолог-допевание кларнета и фагота в дублировке засурдиненных виолончелей. Затакт перед 45 и далее: улетающий монолог флейты пикколо, перехваченный засурдиненной скрипкой на фоне продолжающегося с предыдущей цифры тематизированного аккомпанемента с добавлением арфы. Ц. 46-47: на т1 у низких струнных и метризации скрипок и альтов продолжается монолог скрипки соло, который в ц. 47 в сокращённом виде передаётся челесте</p>
3-я часть	<p>В ц. 86, т4 у флейты соло звучит почти одногласно, на фоне третьих скрипок, и только спустя четыре такта этот монолог раздваивается у флейт в гетерофонии. Ц. 90: рыдающая т4 у низких струнных на тремоло кларнетов. Ц. 94: т3 у вторых скрипок на переборах арфы (далее присоединяются третьи скрипки, альты). В затакте перед ц. 95 вторые альты перехватывают арфовый перебор. У низких струнных – монологическое нисхождение. Ц. 96: т4 у арфы и челесты</p>
4-я часть	<p>С. 135-137, ц. 113-114: новая тема скрипок наподобие шостаковического монологизированного варианта побочной темы из «Ромео и Джульетты» Чайковского. Ц. 115: монолог флейты соло. В предпоследнем такте цифры фогот соло иронически антифонирует с флейтой. С. 137-139, ц. 116-118: струнные подражают этому антифону. Первые скрипки оstinато повторяют конец монолога флейты, виолончели подражают фаготу (при цитировании показать конкретнее). С. 139-141, ц. 119: у низких струнных в перехвате от первых скрипок – оstinато, у первых скрипок – монолог</p>
Симфония № 6, ор. 54, 1-я часть	<p>С. 162-163, ц. 1: Ш.-аккордика. Кульминация «с высшей точки». Со второго такта цифры: монолог скрипок, флейт и кларнетов пикколо к контрапункте с анабазисом виолончелей, фаготов и английского рожка. Ц. 5: Ш.-аккорд. Далее у первых скрипок монолог коротких Ш.-мотивов. Ц. 11: С третьего такта цифры: скорбный монолог первых скрипок с подголосками – крошечными имитациями вторых скрипок. С.</p>



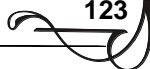
	<p>176-177, ц. 21: спад кульминации второго раздела части. Монолог-соло первого гобоя. С.. Ц. 22: английский рожок «продолжает» монолог гобоя. С. 178-179, ц. 26: теперь тремоло у второй флейты, а тема второго раздела с продолженным монологом- у засурдиненной скрипки. Ц. 27: возобновляется флейтовый монолог. С. 182-183, Ц. 31: т1 у фаготов. Со второго такта цифры: ритомононолог бас-кларнета</p>
3-я часть	<p>С. 268-269, ц. 105: разрежение-вскрики триольных фигур, подход к монологическому эпизоду. С. 270-272, ц. 106-111: подход к репризе, монологические фигуры в разномелодике и переменных размерах. Ц. 106: разномелодика фагота и низких струнных. Ц. 107: монолог флейты на бурдоне низких струнных. Ц. 108: разномелодика напева флейты и флейты пикколо, слегка стонущей мелодии гобоя (подобрать более удачное выражение) и мелодии английского рожка с начальным бурдоном. Ц. 109: контрапункт низких струнных со скрипками и альтами. С. 110: медитативный монолог фагота на фоне мелодии низких струнных, которая к концу цифры гетерофонически раздваивается. Ц. 111: соло скрипки с предыктовым пробегом на бурдоне струнных и кварто-квинтовом пиццикато контрабасов. С. 272-273, ц. 112: скрипичное соло продолжено предыктовым к репризе проведением рефрена *</p>
Симфония № 7, ор. 60, 1-я часть	<p>С. 10-11. С ц. 5 флейтовая линия монологизируется. С. 12-16, Ц. 10: очень красивый монолог первых скрипок на плывущей хоральной поддержке струнных и кларнетов, которые в конце цифры раздваивают мелодию. Ц. 11: в эту чудесную музыку вплетается медитация бас-кларнета и виолончелей. Ц. 12-13: соло первых скрипок и первой флейты на хорале струнных. Ц. 14: соло флейты пикколо с чистым двухголосием первых скрипок в конце цифры, где флейта в линейном схождении опять цитирует побочную тему, что даёт партии двойную трёхчастность. Ц. 15-17: соло флейты пикколо продолжается. Ц. 18: заключительный для экспозиции монолог скрипки соло на хорале струнных. С. 73-74, ц. 57-59: вариация на аккомпанирующий пласт побочной темы, где из него вырастает медитативный аккомпанированный монолог флейты, который в ц. 59 перехватывается словесно-фразовым монологом кларнета (балетный жест раннего Шостаковича, «заговоривший»). Здесь также говорящая Ш.-аккордика. С. 74-77, ц. 60-65 без последнего такта: говорящий монолог фагота в переменном размере вариация на тему побочной партии, изломанная и искажённая минором, пониженными ступенями и говорящей Ш.-аккордики. С. 77-82, ц. 66-71: кода части. Ц. 69: ритмизованный монолог низких струнных. В конце цифры – сигналы валторн</p>
2-я часть	<p>С. 83-85. В ц. 73 в монологе линейного схождения у первых скрипок можно найти и идиш-интонации, и предвосхищение т2. С. 85-86, со второго такта ц. 76 и далее, до начала ц. 79 появляется т2-ритмизованный монолог у гобоя на чудесном</p>

	пружинящем гомофонном аккомпанементе. Вкрапления переменного размера. С. 86-87, ц. 79: т2 в варианте перехватывается английским рожком. Вкрапления переменного размера. С. 106-111, ц. 96-104: реприза сначала т1 у первых скрипок. С четвертого такта ц. 99: ритмизованный монолог-унисон кларнета, в ц. 100 остающегося в одиночестве, и бас-кларнета. Ц. 101: монолог скрипок, переходящий в т1. Ц. 103: на дпящемся кодовом звуке первых скрипок – монолог альтовой флейты
3-я часть	С. 116-117. Ц. 110: медленный монолог фагота, <i>утопленный</i> «в глубине» хорала. Ц. 112: чудесный ритмизованный балетный монолог флейты на прелестном пиццикато вторых скрипок и альтов с выключенной третьей долей. С. 118-119. Ц. 116: монолог виолончелей. Ц. 117: монолог первых скрипок. С. 124-125, ц. 123, со второго такта: Ш.-ладовость у струнных. С ц. 124-замечательный, по-шостаковически богато и щедро многоголосно гетерофонизированный фанфарный монолог труб и тромбонов. С. 133-135, ц. 130: кульминационный гетерофонный (придумать выражение поточнее) монолог тромбонов и туб. С. 144-145, за три такта перед ц. 143: импровизационный монолог скрипок. Ц. 143: Ш.-монолог у низких струнных
4-я часть	С. 146, ц. 147: на бурдоне струнных и литавр -монолог засурдиненных скрипок пианиссимо. Ц. 148: продолжение монолога струнных с низкими ступенями. С. 178-179, Ц. 185: вариант 6. Монолог кларнета с <i>пронизывающими</i> нотками. С. 180-181, ц. 186: вариант 7. Монолог кларнета перехватывается флейтой. С. 180-181 Затакт к ц. 187 и сама цифра: вариант 8 с монологом бас-кларнета. Ц. 188: каденция-застывание монолога бас-кларнета. Ц. 189-190: второй раздел этой сарабанды. Струнное начало. На бурдоне вторых скрипок и виолончелей – ритмизованный монолог первых Ц. 189-190, ц. 192: контрапункт бурдона контрабасов, пунктирной трели виолончелей, сильно оминоренного, <i>искажённого минором</i> монолога- варианта т1 у альтов и вступившей в четвертом такте цифры гетерофонии фаготов. Контрапунктический раздел
Симфония № 8, ор. 65, 1-я часть	С. 201-206. За два такта перед ц. 8 небольшой ритмизованный монолог флейты с выключающимся сопровождением, приводящий к уже третьей строфе. С. 207-210, ц. 8-10, после двух тактов сопровождения на пять четвертей- чудесная т3 у скрипок, балетный ритмизованный монолог. Опять струнная группа. Аллюзии с первой частью (побочной темой) пятой симфонии по фактуре, по тональной близости, по типу мелодики темы. Форма этого фрагмента- <i>период</i> повторного строения. Граница ц. 11 и до ц. 13. Четыре последних такта первые скрипки допевают монологом соло. В ц. 13 антифоном вступает хорал низких струнных со стравинизмом. На хорале – монолог скрипок <i>sul tasto</i> . Ц. 14: хорал с вила-лобосовскими созвучиями, на котором в ц. 15 -монолог



	<p>скрипок. С. 248-251. Ц. 35: монолог английского рожка. Ш-лад с пониженными ступенями. Ц. 36: в продолжение этого монолога у английского рожка -сегмент т2 в линейном сходении. С. 251-254. Ц. 38-начало ц. 39-вариант т3 в монологе у английского рожка. Ц. 40: монолог скрипок. Третий-четвёртый такт цифры – гетерофония монолога скрипок с виолончелям и, сразу далее монолог альтов</p>
<p>3-я часть: ритмизованный монолог-крик (описание дублируется по тематической необходимости)</p>	<p>С. 296-297, ц. 78: т1 у скрипок. Ц. 79: крик на более тонально изощрённой линии т1 скрипок. Ц. 80-81: концертное развёртывание т1 в её самодостаточном виде, поскольку самодостаточность обеих линий здесь обыгрывается в полной мере. С. 298-299, ц. 82-84: крик с добавлением в игру труб на слабую долю крика и в ритмовку т1. С. 299-301, ц. 85: крик. Ц. 86: т1 у низкой меди, низкого дерева, фаготов, английского рожка. Получается любопытная форма двойных тембровых вариаций. Ц. 87: крик торжества у труб и на слабой доле – валторн.</p> <p>С. 302-305, ц. 88-89: свободное канонически -секвенционное построение у тутти минус тромбоны и туба. Интермедия перед кульминацией. С. 306-309, ц. 90-93: концертно-смятенная импровизация на т1 С мелодией струнных и аккомпанементом меди без труб и контрабасов. С. 309-311, ц. 94-95: кульминационный крик у деревянных духовых, труб с валторнами на слабой доле и скрипок с альтами. В аккомпанементе – английский рожок, фаготы, бас-кларнет, низкая медь. За шесть тактов перед ц. 95: трагический крик... С. 310-312, граница ц. 95-96: связка на т1 перед средним разделом</p>
<p>4-я часть (описание дублируется по тематической необходимости)</p>	<p>С. 330-339. Ц. 114: вар 2, скрипки продолжают мелодию монологом с широкой интерваликой. Ц. 117: вар 5, балетный монолог валторн. Похоже на звуковой <i>шифр</i>. Ц. 118: вар 6, фигуративное соло флейты пикколо. Ц. 119: вар 7 с перехватом фигуративного монолога флейтой и такт спустя – у скрипок, альтов и четырёх флейт фруллато-тема-предсказание на интонациях темы пассакальи. Граница ц. 120: вар 8, фигуративный монолог кларнета соло, далее присоединяется хроматическая нисходящая гетерофония вторых скрипок и альтов. Граница ц. 120: вар 8, фигуративный монолог кларнета соло, далее присоединяется хроматическая нисходящая гетерофония вторых скрипок и альтов. За три такта до конца цифры 120 -русские интонации у кларнета. Ц. 122: вар 10. Сначала фигуративный монолог кларнета, в четвёртом такте цифры – у скрипок и альтов чудесная гетерофония с ассоциациями <i>русской сиротливой природы</i></p>
<p>5-я часть</p>	<p>С. 340-341. Ц. 125: у струнных – род бифункциональной полифонии. Т 2. Чудесная мелодия – говорящий ритмизованный монолог скрипок на аккомпанирующем гетерофоническом пласте остальных струнных. С. 360-372, ц. 154-161:</p>

	<p>новый раздел на новой теме, восшедший к кульминации и репризному мощному короткому моменту, сжатому так же, как и в первой части, с последующим монологом бас-кларнета, напоминающего монолог английского рожка в аналогичном месте первой части симфонии. Ц. 154: катарсический экспрессивный импровизационный хорал струнных, в последних четырёх тактах цифры – т6, унисонный ритмизованный монолог первых скрипок.</p> <p>С. 360-372. Ц. 156: с пятого такта цифры монолог уже у фаготов и низкого дерева. Этот состав берёт инициативу в свои руки. За пять тактов перед ц. 158-Ш.-звучание и активное продолжение монолога деревянных духовых в низком регистре.. С. 372-379. Ц. 162-163: начало своего рода каденции части. Соло-монолог бас-кларнета на материале ц. 136-137 с точечным сопровождением скрипок и альтов. Ц. 164: материал с небольшими изменениями ц. 138. Ц. 165: вариант ц. 140. Чудесный утончённый линейный диалог бас-кларнета и скрипки соло на гетерофонии валторн. Ц. 169: вариант т2 в ц. 125; за пять тактов перед ц. 170-имитационно-контрапунктическое полифонически-эллиптическое вторжение монолога передразнивания флейты пикколо. Ц. 170: говорящая проникновенная т2, вариант наподобие ц. 125. Ц. 171: у первых скрипок повтор материала монолога флейты из ц. 169. За шесть тактов перед ц. 172: монолог таяния скрипки соло</p>
<p>Симфония № 9, ор. 70, 2-я часть</p>	<p>С. 29, ц. 28: бас-пиццикато вибрато, то есть еле слышно, на грани регулярной ритмизации. Монолог кларнета in A с Ш.-ладом с низкими ступенями. Самое выразительное место во втором предложении периода при появлении шестой высокой ступени, а пять тактов перед ц. 30, в которой добавляется второй кларнет in A, а бас, позвучав одну условную ячейку остинато, уходит, обидевшись, что второй кларнет перехватил его функции, с небольшим изменением повторив ячейку из последних трёх тактов перед ц. 29 и начального такта ц. 30. Контрапунктический театр. С. 30-31, ц. 31: возобновляются ячейки баса на консонантной гетерофонии кларнетов, за четыре такта перед ц. 32 с ритмизованным тающим монологом вступает флейта. В ц. 32-потрясающее по выразительности место, где на гетерофоническом хорале пустых созвучий (полилог средств выразительности – пустота была в паузах баса, теперь-в вертикали; отыгрывание образа разными персонажами; театр средств выразительности); флейта с фаготом тянут главный монолог. С. 31-35. Ц. 39: т3, монолог **</p>
<p>3-я часть</p>	<p>С. С. 41-62. С пятого такта цифры 66 -переходный медитативный монолог скрипок</p>
<p>4-я часть</p>	<p>С. 63-64. Ц. 69: монолог фагота на церковном хорале струнных (похоже, что в дело здесь пошёл эскиз некоей шекспировподобной балетной идеи); аллюзия интонаций монолога кларнета из второй части симфонии</p>



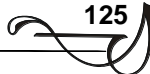
Симфония № 10, ор. 93, 1-я часть	С. 120-121, ц. 13 на спаде кульминации главной партии (при необходимости показать, что реприза т1- с. 118 ц. 12.) опять несколько <i>традиционна по музыке</i> , особенно с пятого такта цифры. Т радиционна также ц. 14: театрализованный хорал медных духовых без труб, а также переходящий из ц. 14 в ц. 15 монолог-связка кларнета с <i>пострепризой</i> т1 в ц. 15... С. 122-123, с ц. 17 мы вознаграждены опять чудесной т3 побочной у флейты в сопровождении скрипок и альтов. Как прекрасен этот робкий вальс – сказка жизни цветка в стуже и холоде. С. 122, Ц. 20 – перехват т3 в обращении – скрипками, безумно прекрасно. С. 160-161, ц. 53: монолог скрипок- вариант ц. 13 – в контрапункте с интонациями стоновой т3 у низких струнных. С. 160-161. С шестого такта ц. 53, а также ц. 55 и 56 – гетерофония фагота, а потом на той же теме – монолог кларнета, вариант ц. 14; здесь ощутима некоторая народная театрализация
3-я часть	С. 221-224. Ц. 108-109: монолог-секвенция флейты с хроматической гетерофонией кларнетов. С. 224-226. Ц117: т3 у валторн, а с шестого такта цифры – монолог флейтовой группы. С. 228-230. Ц. 124: монолог английского рожка с линейным схождением сходных интонаций (уточнить мысль). С. 240-241, ц. 136: бесплаузный монолог струнных на т1 под ударами духовых. С. 241-243. За пять-шесть тактов перед ц. 138: гемиольное деление монолога на т1 струнных. Симфонизм звучания
4-я часть	С. 248-252, ц. 144-152: вступительные монологи к будущему сонатному рондо. Ц. 144: вступительная часть, монолог низких струнных. Ц. 145: монолог гобоя на медленной гетерофонии низких струнных, который в ц. 146 становится интереснейшей <i>сказкой мистического зова</i> . Тембр высокого регистра гобоя обладает здесь, в этой части симфонии, <i>музыкально-терапевтическим воздействием</i> . Кроме того, интонации монолога гобоя на границе ц. 146 подготовят будущую т1 этой части. <i>Ответом на мистический зов станет веселье и карнавал, также со слегка мистическим оттенком</i> . Ц 147: монолог флейты с перехватом в последних тактах цифры флейтой пикколо. Ц. 148: повтор фразы-монолога низких струнных. Ц. 149: монолог фагота. Ц. 150; вплетение в монолог фагота контрапункта-монолога гобоя

* Так же как и во второй части этой симфонии, перед репризой драматическое напряжение сбрасывается.

** Сколь эта музыка прекрасна, хрупка и незащищённа в своём *обессиливании...*

**МОТИВНАЯ СИМВОЛИКА,
РИТОРИКА СРЕДНЕГО ПЕРИОДА**

Симфония № 7, ор. 60, 4-я часть	С. 186-187, второй такт ц. 201: <i>фигура креста</i> у скрипок. Восхождение к апофеозу финала
Симфония № 8, ор. 65, 2-я часть	С. 281-283. За два такта перед ц. 67: подобие канонической секвенции между скрипками, альтами, высокими и средними деревянными на т2 (с поддержкой t-no)- и низким деревом, тромбонами и низкими струнными на нисходящий шостаковичский мотив <i>предопределения</i>
3-я часть* (описание дублируется по тематической необходимости)	<p><i>Пласт памяти как внемusыкальных значений, так и собственного приёма!!</i></p> <p>С. 296-297, ц. 78: т1у скрипок. Ц. 79: <i>крик</i> на более тонально изошённой линии т1 скрипок. Ц. 80-81: <i>концертное</i> развёртывание т1 в её <i>самодостаточном</i> виде, поскольку <i>самодостаточность</i> обеих линий здесь обыгрывается в полной мере. С. 298-299, ц. 82-84: <i>крик</i> с добавлением в игру труб на слабую долю крика и в ритмовку т1.</p> <p>С. 299-301, ц. 85: <i>крик</i>. Ц. 86: т1 у низкой меди, низкого дерева, фаготов, английского рожка. Получается любопытная форма двойных тембровых вариаций. Ц. 87: <i>крик торжества</i> у труб и на слабой доле-валторн.</p> <p>С. 302-305, ц. 88-89: свободное канонически -секвенционное построение у тутти минус тромбоны и туба. Интермедия перед кульминацией. С. 306-309, ц. 90-93: концертно-смятенная импровизация на т1 с мелодией струнных и аккомпанементом меди без труб и контрабасов. С. 309-311, ц. 94-95: кульминационный <i>крик</i> у деревянных духовых, труб с валторнами на слабой доле и скрипок с альтами. В аккомпанементе – английский рожок, фаготы, бас-кларнет, низкая медь. За шесть тактов перед ц. 95: <i>трагический крик...</i> С. 310-312, граница ц. 95-96: связка на т1 <i>перед средним разделом</i></p>
4-я часть	С. 330-339. Ц. 117: <i>вар 5</i> , балетный монолог валторн. Напоминает звуковой <i>шифр</i>
Симфония № 10, ор. 93, 1-я часть	С. 122-123. За <i>четыре такта</i> перед ц. 19- звуковой шифр, предостигающий скорое DSCH. Ц. 20 – перехват т3 – в обращении – скрипками, безумно прекрасно. С. 128-1293а девять тактов перед ц. 29: набор тонов для будущего DSCH в ином порядке и два такта хорала. С. 164-165, с девятого такта ц. 62, как результат тишины, выплывает шифр скрипок, неточно напоминающий DSCH
3-я часть	С. 218-221, ц. 100: т1, тема струнных, из которой потом родится DSCH. Ц. 101: т1 в каноне скрипок. Искусный контрапункт, но всё же ощущение <i>избыточности</i> полифонического приёма для данной темы, которая к тому же декларативна, поскольку она-автограф.. С. 218-221. Ц. 102-103: гетерофоническая импровизация с элементами имитации на предыдущий материал. С. 218-221. Ц. 104-105: т2, <i>шутовское DSCH</i> с мелодией у гобоев и флейтовой группы с характерным <i>бубновым</i> сопровождением кларнетов, фаготов и литавр. С. 221-224. В ц. 109: прямое

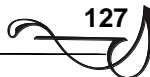


	<p>DSCH. Ц. 114: т3, «Эльмира Назирова», как предполагают исследователи-зашифрованное увлечение Шостаковича, у валторны. С. 238-240, граница ц. 134-135: <i>бичевание</i> лихорадочного DSCH струнных ударами духовых без валторны, в ц. 135-т3 у валторны как <i>светлый островок</i>. С. 244-247, ц. 139: кода части. Сначала-т3 у валторн с вальсом струнных, сравнить с ц. 118, с седьмого такта цифры – т1 наверху у скрипки соло, после неё в линию у низких струнных -DSCH. Ц. 140: более поэтический, <i>прощальный</i> вариант ц139. С244-247. Ц. 141-142: т1 у скрипок в антифоне с DSCH низких струнных, затем-т3 у валторны. ц. 143: DSCH у высокой флейтовой группы</p>
4-я часть	<p>С. 289-291, в ц. 184 – туттийное DSCH... С. 304-307. <i>За четыре такта перед</i> ц. 198: линия валторн оканчивается долгим DSCH. С. 313-317, ц. 202: шифрообразное с оттенком-намёком на DSCH скандирование валторн и труб;. ц 203: у оркестровых басов-троекратное DSCH, но явно не здравица, а с оттеночком иным</p>
Незаконченная опера «Игроки», ор. 63	<p>В т. 183 впервые появляется, длясья и повторяясь потом вплоть по ц. 188 на с. 368, тема <i>тройки</i></p>

* О «фигуре крика» в этой части мы уже упоминали в других разделах главы, но здесь повторяем материал, поскольку речь идёт об очень выразительной сточки зрения мотивной символики фигуре.

НЕВЕРБАЛЬНОЕ СЛОВО, НЕВЕРБАЛЬНАЯ РЕЧЬ
СРЕДНЕГО ПЕРИОДА

Симфония № 5, ор. 47, 3-я часть	В третьем такте ц. 89 низкие струнные, фаготы и контрафагота играют подъём ко второму сегменту темы в линейном схождении. * С. 94-97, с шестого такта ц. 89 и далее: мелодраматическое продолжение этого же унисонного диалога, дающего парадоксально полифонический эффект <i>взгляда в пропасть</i> , контрапункта унисона и тремоло
Симфония № 7, ор. 60, 4-я часть	С. 182-183. В начале цифры у низкого дерева и фаготов проходит с прерывом паузами вариант т1, с четвёртого такта цифры у альтов и виолончелей инициальным ходом т1 начинается фразовая волна, а с ц. 198 т1 угадывается в диссонантном хорале флейт, гобоев, английского рожка и кларнета пикколо и кларнетов (очень явственно!). ** Победа мастера над самим собой. Дверь в полифонический мир вновь приоткрыта! Подтверждение этой эмоции-ц. 199, в седьмом такте которой Ш.-ладовость с низкими ступенями недостижения
Симфония № 8, ор. 65, 3-я часть (описание дублируется по тематической необходимости)	С. 296-297, ц. 78: т1 у скрипок. Ц. 79: <i>крик</i> на более тонально изошёренной линии т1 скрипок. С. 296-297 Ц. 80-81: <i>концертное развёртывание</i> т1 в её <i>самодостаточном</i> виде, поскольку <i>самодостаточность</i> обеих линий здесь обыгрывается в полной мере. С. 298-299, ц. 82-84: <i>крик</i> с добавлением в игру труб на слабую долю крика и в ритмовку т1. С. 299-301, ц. 85: <i>крик</i> . Ц. 86: т1 у низкой меди, низкого дерева, фаготов, английского рожка. Получается любопытная форма двойных тембровых вариаций. Ц. 87: <i>крик торжества</i> у труб и на слабой доле – валторн. С. 302-305, ц. 88-89: свободное канонически-секвенционное построение у тутти минус тромбоны и туба. Интермедия перед кульминацией. С. 306-309, ц. 90-93: концертно-смятенная импровизация на т1 С мелодией струнных и аккомпанементом меди без труб и контрабасов. С. 309-311, ц. 94-95: кульминационный <i>крик</i> у деревянных духовых, труб с валторнами на слабой доле и скрипок с альтами. В аккомпанементе – английский рожок, фаготы, бас-кларнет, низкая медь. За шесть тактов перед ц. 95: <i>трагический крик...</i> С. 310-312, граница ц. 95-96: связка на т1 перед средним разделом
Симфония № 9, ор. 70, 2-я часть	С. 31-35. С девятого такта цифры ц. 35 валторны вступают с модификацией т1. Некоторый <i>контрапункт разделов</i> - начального и среднего, намеренно сообщающий музыку скорбную статику. Ц. 36: гармонически обострённый, со щемящими нотами, вариант ц. 35. В ц. 37, где на тот же остигатный аккомпанемент накладывается мелодия гобоя и кларнета in B, выясняется, что и средний раздел сочинён как своего рода вариации (даже более традиционные) на остигатный <i>пласт</i> , очень выразительный. С. 31-35. С девятого такта цифры и всю цифру 38 музыка потрясающе кульминирует и <i>говорит без слов</i> Ш.-аккордкой, <i>повторностью стонущих мотивов</i> , фактурой, преобразовавшейся в имитационно-гетерофоническую
Незакончен-	С. 285, подход к ц. 95-пафос на никчёмном сюжете, улетание



ная опера «Игроки», ор. 63	
---	--

* У ученика этот приём показался бы школьным, но здесь из-за такой инструментовки возникает потрясающий эффект речи без паузы, как будто нет возможности перевести дыхание; невербальная речь от конструкции делает шаг к словесной. Мелодраматизация невербальной речи.

** Здесь потрясающий сюжет двойного значения. Семантически – утешение народу в страшное время, невербальное слово о том, что народ не погибнет. Семиотически – рождение в муках, в мычании, в скованности полифонического говорящего языка- фугато в большой симфонии, полифоническая формане с имитированием приёма, а с эзотерическим смыслом: полифония возрождена в её глубинном, истинном, несимулирующем виде.

ОРКЕСТРОВАЯ ЭСКИЗНОСТЬ,
«ЧЕРНОВИКОВОСТЬ»

Симфония № 6, ор. 54, 2-я часть	С. 207, с седьмого такта ц. 56: переменность размера на октавных унисонах среднего и низкого дерева на пульсации низких струнных. С десятого такта цифры: контрапунктическое вздрагивание скрипок дивизи пиццикато и ксилофона. Вероятно, эта симфония также могла быть сделана из неких <i>идей-фрагментов</i> для некоего оперного спектакля
Симфония № 7, ор. 60, 3-я часть	С. 118-119, с четвёртого такта ц. 114: ритмизованный подголосок второй флейты, чудесно раздвоивший флейтовый голос. Вообще, седьмая симфония полна прелестных подголосочных находок и прелестных тем, возможно, пришедших Шостаковичу как эскизы для возможных музыкально-драматических сочинений
4-я часть	Ц. 202: реляционно-победный вариант т1 у валторн на победной ритмизации оркестра. В предисловии к <i>прежнему</i> собранию сочинений в 42-х томах говорится о том, что Шостакович думал о подтекстовке финала, а также о том, что первоначально мыслилась только первая часть, остальные были дописаны позднее, отчего финал имеет <i>самодостаточную</i> форму симфонического цикла, сросшегося в одночастную композицию
Симфония № 9, ор. 70, 3-я часть	С. 41-62, ц. 49: т1 у кларнетов in A; интересно, что и о второй части симфонии эти кларнеты вели главную тему. Очень возможно, что у Шостаковича был эскизный замысел концерта для духовых (вспомнить здесь камерные ансамбли Мартину, например)
Незаконченная опера «Игроки», ор. 63	С. 326, за четыре такта перед ц. 143 (мистика <i>четырёх тактов!</i> ..)-интересный контрапункт гобоев и кларнетов, тайная аллюзия первой части четвёртой симфонии. Вообще, эта опера интересна именно как незавершённый черновиковый текст. Эскиз завершён на словах «и кончился банк» на с. 375 ц. 195



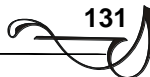
ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ФИГУРА КРИКА

Симфония № 8, оп. 65, 1-я часть	С. 231-234, с ц. 252б: т1 у струнных без контрабасов в мелком пунктире с паузами. Полифонический эллипсис с криком гобоев и верхней кларнетовой группы с пикколо. В дальнейшем к крику присоединится и флейтовая группа с пикколо
3-я часть (описание дублируется по темати- ческой необ- ходимости)	С. 295. Ц. 77: тема-крик у гобоев, кларнетов и кларнета пикколо. С. 296-297, ц. 78: т1у скрипок. Ц. 79: крик на более тонально изошрэнной линии т1 скрипок. С. 298-299, ц. 82-84: крик с до-бавлением в игру труб на слабую долю крика и в ритмовку т1. С. 299-301, ц. 85: крик. Ц. 86: т1 у низкой меди, низкого дерева, фаготов, английского рожка. Получается любопытная форма двойных тембровых вариаций. Ц. 87: крик торжества у труб и на слабой доле – валторн. С. 302-305, ц. 88-89: свободное канонически-секвенционное построение у тутти минус тромбоны и туба. Интермедия перед кульминацией. С. 306-309, ц. 90-93: концертно-смятенная импровизация на т1. С мелодией струнных и аккомпанементом меди без труб и контрабасов. С. 309-311, ц. 94-95: кульминационный крик у деревянных духовых, труб с валторнами на слабой доле и скрипок с альтами. В аккомпанементе – английский рожок, фаготы, бас-кларнет, низкая медь. За шесть тактов перед ц. 95: трагический крик... С. 320-330, ц. 103-начало ц. 112: реприза и кода части, переходящая <i>attacca</i> в пассакалью. Ц. 103: жуткий тембр засурдиненных альтов. Ц. 104: крик у засурдиненных скрипок с глиссандо и ксилофоном на слабой доле. Ц. 105: крик у засурдиненных труб
Незакончен- ная опера «Игроки», оп. 63	С. 262, ц. 70, т. 5-крик кларнета пикколо. С. 270, за 5 тактов перед ц. 83- крик гобоев и кларнетов.. С. 320, ц. 134-эллипсис – крик кларнетов. С. 321, ц. 135-т. – крик, подход к ц. 137- эллипсис. С. 362-363, подход к ц. 183 – анабазис-крик деревянных духовых С. 369, ц. 189-крик высоких кларнетов

ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ-КОНСТРУКЦИИ СРЕДНЕГО ПЕРИОДА (ФУГИ, ФУГАТО, ПАССАКАЛЬИ, АЛЛЮЗИИ КОНСТРУКЦИИ)

(описания дублируются по тематической необходимости)

<p>Симфония № 8, оп. 65, 4-я часть (пассакалья)</p>	<p>С. 330-339, ц. 112-123: два страшных туттийных такта наподобие коды финала четвёртой симфонии. С третьей такта цифры – тема пассакальи почти всего оркестра без верхних деревянных духовых и контрабасов. Размер темы девять тактов плюс один такт связки. Ц. 113: вар 1 с темой в низких струнных и контрапунктом вторых скрипок, который свободно имитирует мотивы темы. Полифоническая игра высшего порядка: как бы задана загадка-контрапункт или имитация? Третий такт цифры – Ш.-звучание. Четвёртый такт цифры – тень темы из второй части. Ц. 114: вар 2, скрипки продолжают мелодию монологом с широкой интервалакой. За три такта до конца цифры вступают альты как бы с маленькой имитацией <i>ad minimam</i>. Ц. 115: вар 3, продолжение предыдущей вариации. За два такта перед ц. 116: Ш.-аккорд. Ц. 116: вар 4 с присоединением первых скрипок дивизи. Ц. 117: вар 5, балетный монолог валторн. Похоже на звуковой <i>шифр</i>. Ц. 118: вар 6, фигуративное соло флейты пикколо. Ц. 119: вар 7 с перехватом фигуративного монолога флейтой и такт спустя у скрипок, альтов и четырёх флейт фруллато-тема-предсказание на интонациях темы пассакальи. Граница ц. 120: вар 8, игуративный монолог кларнета соло, далее присоединяется хроматическая нисходящая гетерофония вторых скрипок и альтов. За три такта до конца цифры -русские интонации у кларнета. Ц. 121: вар 9, реприза части, канон на тему пассакальи у низких струнных и первых скрипок <i>ad minimam</i> плюс гетерофония вторых скрипок и альтов и медленно-полётная синкопированная пульсация кларнетов. Красивая музыка. Ц. 122: вар 10. Сначала фигуративный монолог кларнета, в четвёртом такте цифры – у скрипок и альтов чудесная гетерофония. Ц. 123: вар 11 с участием кларнетов и точечных аккордов флейт фруллато. Третий такт цифры – Ш.-аккорд превращения. <i>Attacca</i> начинается 5-я часть</p>
<p>5-я часть</p>	<p>С. 350-360, ц. 141-154: грандиозное фугато. Ц. 141: т1 в линейном схождении с т5 низких струнных. Противосложение-вариант т2 в более тревожно-изменённом виде. * Ц. 142: т1-5 в ответе у альтов. Ц. 143: т1-5 у вторых скрипок. Ц. 144: т1-5 у первых скрипок. Ц. 145: подобие контрэкспозиции (тембровое, но не классически тональное) у деревянных духовых. Причудливость звучания, метаморфоза, мгновенное попадание в иной мир. Т 1-5 у флейт, в противосложение к ней сразу т5 у гобоев. Возможно, этой деталью Шостакович даёт понять, что сочиняет двойную фугу с совместной экспозицией в линейном схождении обеих тем. Ц. 146: т1-5 у английского рожка. Ц. 147: т1-5 у фагота, флейты выключаются. Ц. 148: т1-5 у кларнета in A. За два такта перед ц. 149 и в самой цифре низкие струнные неожиданно ме-</p>



	<p>няют порядок линейного схождения: они вступают с т5(!), полагая её более достойной имитации (полифонический ролевой театр), а далее продолжают остинато сегмента т1. Скрипки и альты подхватывают эту игру, также вступая респондой с т5. В это же самое время фаготы и низкое дерево твердят остинато на сегмент т1, перетянув таким образом на свою сторону низкие струнные, которые начали с т5, а продолжили полифоническую игру сегментом т1.** Ц. 150: почти туттийная кульминация этого <i>контрапункта</i> остинато сегмента т1 у деревянных духовых и низких струнных (контрафагот отточивает нижний звук остинато) и т5 у скрипок с альтами и гетерофонии валторн. Ц. 151: трёхголосная стретта медных духовых с четвёртым под-голоском трубы соло другим трубам (тембровый эффект) и однозвучным точечным остинато литавр на низкой ноте. Ц. 152: повторение стретты секундой выше с сохранением высоты сигналов литавр и тубы. С седьмого такта цифры контрапунктом включается т5 в гетерофонии флейт, гобоев, английского рожка, кларнета пикколо и кларнетов. Это очень выразительный темброво-полифонический момент части, после чего в ц. 153 – деполифонизированное кульминационное восхождение духовых, и только в трёх последних тактах цифры у высоких духовых трижды остинатный повтор сегмента т1</p>
<p>Симфония № 9, ор. 70, 2-я часть</p>	<p>Шостакович пишет эту часть в форме, где крайние разделы сочинены как род конструкции на остинатный бас. Точнее – это остинатный бас, сочинённый к беззвучному монологу. Он оттенён тембром низких струнных, что показывает определённую намеренность: да, я желаю сочинить именно этот бас. Музыка гениальна; форма конструкции абсолютно условна. Бас сочинён здесь не ради линии, а ради Ш.-гармонии. Образно – это музыка скорби. Но и в стилевом отношении здесь есть одно горькое признание, признание <i>языка выражения мысли</i>: здесь отыгрывается то, что <i>бас не нужен</i>. Не случайно в линии баса так много пустот, <i>тишины</i>. Звуки баса нужны, чтобы оттенить тишину... Собственно, это расставание души с телом. Нежелание жить в звуках. Бас как <i>тьень баса</i>. С этого момента в его музыке, может быть, впервые звучит вопрос: <i>а зачем вообще музыке полифония (в пределе – зачем звуки?)</i>. Здесь чувствуется, сколь много монолог <i>успел в себя вобрать</i>: и гармонии, и мелодии, и ритма, и имитационности</p>
<p>Незаконченная опера «Игроки», ор. 63</p>	<p>230-231. Ц. 20-сарабанда и парапассакальность, остинато. С. 252, ц. 46- лейтмотив (фольклорный эпизод). С. 254-255, с ц. 48- парапассакальная музыка с голосом балалаечного баса. Повтор звуковой идеи из оперы «Нос»</p>

* Философия полифонии здесь такова: Шостакович даёт понять, что по-прежнему темы сонатного аллегро способны мгновенно произвести на свет полифоническую форму. Различие с ранним периодом большей «логичности» формы. Логичность или линейное спрямление полифонии? Зрелость или вынужденное подчинение порядку, частично отыгранное формой, частично как отсутст-

вие выбора... В ц. 141, как и в первой вариации здешней пассакальи, единство интонаций в полифонической форме не является элементом конструкции! Напротив, в этом есть оттенок горькой обречённости. Ощущение того, что интонации объединились как некий постфактум трагедии. Объединилось то, что выжило.

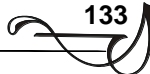
** Сложная полифоническая игра, где линия низких струнных становится результатом полилога, а сама полифония-бифункциональна и капризна. Но на мозг, на сознание действие этой полифонии оказывается интеллектуально медитативным, проникающим вглубь. То есть вектор полифонического воздействия у среднего Шостаковича становится сознательно активнее, чем в раннем периоде, когда цель полифонии была скорее извлечь что-то из глубины сознания, чем воздействовать на окружающих.

Таблица 21

ПЕРВАННАЯ ФУГА, ПАССАКАЛЬЯ

Симфония № 5, ор. 47, 2-я часть	С. 52, ц. 48: тема у низких струнных типа прерванной фуги с характерным для фугированной темы повтором мелодического оборота в 3-4-м тактах цифры. С. 69-72, ц. 65: реприза 2-й части с театрализованным обыгрыванием прерванной фуги, усугублённой пиццикатным, «на цыпочках», проведением т2-псевдоответа-антифона
Симфония № 7, ор. 60, 1-я часть	С. 4, за четыре магических такта перед ц. 1 мелодия темы явно бахизируется и приобретает откровенные черты прерванной фуги
3-я часть	С. 116-117. Ц. 111: неначавшаяся пассакалья у низких струнных, несколько зловещего характера. С. 140-141. С. 136: неначавшаяся пассакалья у низких струнных пиццикато
4-я часть	С. 148-149, ц. 152: у скрипок т1 финала, с шестого такта цифры признаки неначавшейся фуги. Фактура здесь в основе подголовочная, с гомофонными гармоническими узлами
Симфония № 8, ор. 65, 3-я часть	С. 295, ц. 75-76: т1 у альтов по типу прерванной фуги, сначала одногласно, затем с ударами-бичами двойных нот низких струнных
5-я часть	С. 340-341, ц. 124, с четвёртого такта далее: т1 финала у фагота как прерванная фуга в контрапункте-аккомпанементе второго фагота и контрафагота. С. 346-347, ц. 136-137: тембровый негатив. Гротесковая импровизация-«гопак» у виолончелей, бас-кларнета, фаготов под квакание труб. В основе-изломанная т2. Черты прерванной фуги
Симфония № 10, ор. 93, 3-я часть	С. 224-226, ц. 113: неначавшаяся фуга низких струнных. 4-я ч. С. 253-255, ц. 153-155: т1 скрипок, шаловливо подготовленная шуточным неначавшимся началом кларнета (может быть даже здесь подшучивание над собственным индивидуальным приёмом). Ц. 156-157: т1 опять после шуточного вступления кларнета у высокой флейтовой группы. С. 300-302. Ц. 192: неначавшаяся фуга у глумоватого фагота
Незаконченная опера «Игроки», ор. 63	С. 220-221, граница ц. 5- неначавшаяся фуга скрипок в сопровождении струнных, с ц. 6-эллипсис гобоев и кларнетов. С. 319 с т. 6- предположительно, неначавшаяся фуга

Таблица 22



ХОРАЛ, ЦЕРКОВНОСТЬ

Симфония № 5, ор. 47, 3-я часть	С. 100-103, ц. 92: хорал струнных и деревянных духовых, восхождение и т2 у виолончелей
Симфония № 7, ор. 60, 1-я часть	С. 12-16, ц. 6-18: побочная партия экспозиции. Ц. 6-7: виолончели, альты с малозвучным бесконечным каноном- и скрипки с мелодией. Ц. 8: кларнеты перехватывают в одноголосии <i>вертушку</i> канона, другие деревянные духовые почти сразу оппонируют хоралом. Аллюзия из т2 2-й части 4-й симфонии Чайковского. Ц. 9: реприза первой побочной темы с мелодией у низких струнных. У скрипок – <i>канон-вертушка</i> , у альтов – хорал. С. 12-16. Ц. 10: Ц. 12-13: соло первых скрипок и первой флейты на хорале струнных. Ц. 18: заключительный для экспозиции монолог скрипки соло на хорале струнных. С. 74-77, ц. 60-65 без последнего такта: говорящий монолог фагота в переменном размере вариация на <i>тему побочной партии</i> , изломанная и искажённая минором, пониженными ступенями и говорящей Ш.-аккордики. В ц. 63-второй, хорализованный, с <i>чайковизмами</i> , раздел
3-я часть	С. 112-113, ц. 105: странноватый органоподобный хорал духовых и арф. С ц. 106: в антифон хоралу- медленная импровизация для струнных торжественно-испанизованного характера. Одиннадцатый такт цифры: пустые интервалы в вертикали. С. 114-115, ц. 107: хорал духовых. Девятый такт цифры: не слышном удачный ход басов. С. 116-117. Ц. 110: медленный монолог фагота, <i>утопленный</i> «в глубине» хорала. За три такта перед ц. 111: народно-хоральный ход контрафагота. С. 138-139, за два такта перед ц. 133 и далее: спад кульминации. С третьего такта ц. 133 и далее: предыктовый хорал духовых – валторн, гобоев, английского рожка, кларнетов, кларнета пикколо. Всё на пунктирной дроби t-go. С. 140-141. Ц. 135: нежный хорал-гетерофония скрипок, гобоев, английского рожка. С. 142-143. Ц. 141: органоподобный хорал (проверить ощущение). Ц. 146: хорал духовых в варианте; <i>лейтподголосок</i> низкого дерева; <i>стравинизм</i> . С. 144-145, Т акты одиннадцатый-двенадцатый цифры: стравинизм
Симфония № 8, ор. 65, 1-я часть	С. 207-210. В ц. 13 антифоном вступает хорал низких струнных со <i>стравинизмом</i> . На хорале – монолог скрипок sul tasto. С. 207-210. Ц. 14: хорал с <i>вила-лобосовскими</i> созвучиями, на котором в ц. 15 -монолог скрипок
2-я часть	С. 273, ц. 60: Ш.-хорал, остро паузированный, с лёгким «стравинским» оттенком. Т 4 мелькает теперь у оркестровых басов без тубы, начиная сама меняться
5-я часть	С. 360-372. Ц. 154: катарсический экспрессивный импровизационный хорал струнных, в последних четырёх тактах цифры т6, унисонный ритмизованный монолог первых скрипок
Симфония	С. 30-31. В ц. 32-потрясающее по выразительности место, где на

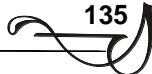
№ 9, ор. 70, 2-я часть	гетерофоническом хорале пустых созвучий (полилог средств выразительности) - устота была в паузах баса, теперь-в вертикали; отыгрывание образа разными персонажами
3-я часть	С. 41-62. Ц. 66 модулирует хоралом струнных, фаготов и кларнетов в следующую часть, которая пойдёт аттасса
4-я 4-я часть	С. 63-64. Ц. 69: монолог фагота на церковном хорале струнных (похоже, что в дело здесь пошёл эскиз некоей шекспироводобной балетной идеи); аллюзия интонаций монолога кларнета из второй части симфонии
Симфония № 10, ор. 93, 1-я часть	С. 112-113, ц. 1: хорал струнных с мелодией скрипок. В ц. 2 т1 у низких струнных идёт на последних звуках хорала, а в ц. 3 контрапунктирует уже с унисонами скрипок и альтов, что придаёт пустоту и большую, чем ранее, <i>интересность</i> звучанию. С. 120-121. Т радиционна ц. 14: театрализованный хорал медных духовых без труб, а также переходящий из ц. 14 в ц. 15 монолог-связка кларнета с <i>пострепризой</i> т1 в ц. 15... С. 128-129 за девять тактов перед ц. 29: набор тонов для будущего DSCH в ином порядке и два такта хорала... С. 145-146, ц. 42 – непрерывное кульминарование, контрапункт вихря деревянных духовых и гетерофонического хорала меди и струнных. С. 156-157, ц. 50: в туттийной фактуре продолжается контрапункт интонаций т1, стонов, хорала меди (при необходимости цитировать нотный текст). С. 166-169, ц. 65: начало коды. Народный, а затем – пустой, очень интересный, хорал деревянных духовых без флейтовой группы. Как что-то ненастоящее. На нём т1 у низкого дерева
4-я часть	С. 299. Второй такт ц. 190: Ш.-аккордика в хорале струнных. С. 300-302, за пять тактов перед ц. 191: Ш.-аккордика в хорале струнных
Незакончен- ная опера «Игроки», ор. 63	С. 291, ц. 104-хорал. С. 357, в начале ц. 175 – церковность, с т. 5 и далее Ш.-звучание. С. 358, ц. 177, с т. 7-церковность*

* Невозможность проникнуть в мир прошлого века с тяжёлым опытом XX века – вот тайная нота этого огромного оперного эскиза.

Таблица 23

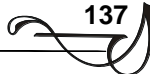
Ш.-АККОРДИКА СРЕДНЕГО ПЕРИОДА*

Симфония № 5, ор. 47, 1-я часть	С ц. 3 активная Ш.-гармония . Также доказательство свободы медитативного монолога. С. 6-7, такты вокруг цифры 5, предыдущий и последующий: спад первой кульминации строфы главной партии. За два такта перед цифрой 5: Ш.-аккордика надежды . За три такта перед ц. 10, с шестого такта ц. 10- Ш.-аккордика (несколько аккордов)
3-я часть	5-й- 6-й такты цифры 75: Ш.-аккордика
Симфония № 6, ор. 54,	С. 162-163, ц. 1: Ш.-аккордика . Кульминация «с высшей точки. С 164-165, затакт перед ц. 3 и четыре из пяти тактов цифры:



1-я часть **	Ш.-аккордика. Ц. 5: Ш.-аккорд. Далее у первых скрипок <i>моно-</i> лог коротких Ш.-мотивов. С. 168-169, второй такт ц. 8: Ш.-аккорд на первой доле. Третий такт ц. 9: Ш.-аккорд на первой доле. Третий такт ц. 10: Ш.-аккорд. С. 172-173, ц. 15. Третий такт цифры: Ш.-аккорд на одной из средних долей (уточнить, на какой). С. 172-173, Четвёртый такт цифры: Ш.-аккорд на второй доле. Ц. 17, третий и четвёртый такты, первые доли: Ш.-аккорды. С. 182-183, ц. 30, со второго по четвёртый такт: цепь Ш.-аккордов
2-я часть	С. 235-238. В ц. 79 повторяется мысль из ц. 72 на с. 228. Флейта пикколо на бурдоне бас-кларнета. Ш.-аккордика в первых двух тактах
Симфония № 7, ор. 60, 1-я часть	С. 64-72, ц. 52-56: реприза части. Минорная вариация на соответствующую музыку экспозиции, вся пронизанная Ш.-аккордикой. С. 73-74, ц. 57-59: вариация на аккомпанирующий пласт побочной темы, где из него вырастает медитативный аккомпанируемый монолог флейты, который в ц. 59 перехватывается словесно-фразовым монологом кларнета. Здесь также говорящая Ш.-аккордика. С. 74-77, ц. 60-65 без последнего такта: говорящий монолог фагота в переменном размере вариация на <i>тему побочной партии</i> , изломанная и искажённая минором, пониженными ступенями и говорящей Ш.-аккордики
2-я часть	С. 96-106, ц. 88-95: драматическая кульминация части с Ш.-аккордикой и туттийными остинато
3-я часть	С. 116-117, ц. 108: вариант струнной импровизации. С седьмого по двенадцатый такт цифры: Ш.-аккордика , лад, ансамблевая линейка, несколько искусственный барочный ход на уменьшённую квинту. Ц. 109, третий-четвёртый такты: Ш.-интервалика. Седьмой такт цифры: Ш.-аккордика. С. 118-119 За три такта перед ц. 118: Ш.-звучание. С. 120-121, ц. 119: Ш.-лад , в пятом такте цифры – Ш.-аккордика. С. 122-123, четвёртый такт перед ц. 122: Ш.-аккордика. С. 144-145, Шестой такт ц.: Ш.-аккордика
4-я часть	С. 178-179, Четвёртый такт перед ц. 185: Ш.-аккордика. С. 180-181. Второй такт перед ц. 187: Ш.-звучание. С. 180-181. Второй такт цифры: Ш.-аккордика.
Симфония № 8, ор. 65, 1-я часть	С. 201-206. За четыре такта перед ц. 1: Ш.-звучание и <i>страви-</i> низм. С. 201-206. Ц. 2 С четвёртого такта и до конца цифры русский мотив и далее частые Ш.-аккорды С. 201-206. Ц. 3: Ш.-аккорд на четвёртой доле. С. 201-206. Граница ц. 7: Ш.-лад. С. 248-251. Ц. 34: жуткие аккорды с трелями, как в четвёртой симфонии, Ш.-аккордика. Гамлет-аккордика , театрализация гармонии. С. 251-254. Ц. 39: Граница четвёртого-пятого тактов цифры Ш.-аккордика. С. 254-255. Такты 6, 7, 9, 10, 11 цифры 44 Ш.-аккордика
3-я часть	С. 320-330. Шестой такт ц. 110: Ш.-аккордика
4-я часть	С. 330-339. За два такта перед ц. 116: Ш.-аккорд. С. 330-339. Ц. 123: вар 11 с участием кларнетов и точечных аккордов флейт фруллато. Третий такт цифры Ш.-аккорд превращения. Attacca

	начинается 5-я часть
5-я часть	С. 372-379. Ц. 172: т1 в одиночных появлениях. Восьмой такт цифры: Ш.-аккорд
Симфония № 9, оп. 70, 1-я часть	С. 16-17, ц. 15 Ш.-аккордика всю цифру
2-я часть	С. 30-31. Шестой и четвёртый такты перед ц. 33: Ш.-аккордика , это была кульминация раздела. С. 30-31Пятый такт цифры 33 - Ш.-аккордика , одиннадцатый такт цифры- Ш.-аккордика и стравинизм . С. 31-35, ц. 35: т2, воздушно ритмизованный опять же с паузами тишиной – хоральный вальсовый аккомпанемент струнных, выразительный, как тема, насыщенный Ш.-аккордикой . Гармонический непрерывный автограф. С. 31-35. С девятого такта цифры и всю цифру 38 музыка потрясающе кульминирует и <i>говорит без слов Ш.-аккордикой, повторно-стью стонущих мотивов</i> , фактурой, преобразовавшейся в имитационно-гетерофоническую. С. 35-40. Ш.-аккордика , особенно в последних шести тактах ц. 42, а также везде. Шестой и второй такты перед ц. 47, седьмой такт ц. 48: Ш.-аккордика
3-я часть	С. 41-62. Ц. 66 модулирует хоралом струнных, фаготов и кларнетов в следующую часть, которая пойдёт attacca. Ш.-аккордика , гармонический автограф
5-я часть	С. 66-67, восьмой, седьмой и третий такты перед ц. 72, вторая половина ц. 72: Ш.-аккордика . С. 69-71. Граница ц. 76 и её начало: Ш.-аккордика и лад .
Симфония № 10, оп. 93, 1-я часть	С. 112-113. Уже в ц. 4 в её середине Ш.-аккорд , ещё более интригующий в этом музыкальном <i>нарративе</i> . С. 114-115. С половины ц. 7 Ш.-аккордика , она интереснее, чем гармонии первой половины этой цифры. Вторая половина ц. 8-также Ш.-аккордика , тогда как первая половина цифры начинается как <i>вариация на предыдущую тему</i> . То есть индивидуальность Шостаковича <i>перемешана</i> с некоторыми <i>традиционными</i> оборотами русской музыки. В ц. 9-сначала опять как будто <i>следующая вариация</i> , и немного скучно слушать, но с третьего такта цифры – Ш.-аккордика и кульминационное обретение новой мощи мастера. С этого момента музыка просто великолепна: с. 115-120, ц. 9 с указанного места-ц. 12. Особенно интересна Ш.-аккордика с первого такта ц. 11 на с. 117... С. 124-125. С пятого такта ц. 21-т3 в обращении у скрипок на Ш.-аккордике . С. 135-137. За три такта перед ц. 38 – Ш.-аккордика . С. 149-152, За пять тактов перед ц. 47 – Ш.-аккордика , С. 162-163. Десятый такт ц. 59 – Ш.-аккорд
3-я часть	С. 241-243, ц. 137: Ш.-аккордика . С. 241-243. За пять-шесть тактов перед ц. 138: гемольное деление монолога на т1 струнных. Симфонизм звучания
4-я часть	С. 299. Второй такт ц. 190: Ш.-аккордика в хорале струнных. С. 300-302, за пять тактов перед ц. 191: Ш.-аккордика в хорале струнных
Незаконченная опера	С. 263. Т. 8-ещё и Ш.-аккордика . С. 265, Ц. 77 Ш.-аккордика . С. 268, ц. 81, т. 1 или 2; с. 269, за 4 такта перед ц. 82, с. 270, за 2



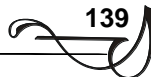
«Игроки», ор. 63	такта перед ц. 83, с. 272, т. 4 и далее Ш.-аккордика . С. 288, ц. 99, т. 2 Ш.-аккордика . С. 360-361, ц. 179, т. 7 Ш.-аккордика . С. 372-373, т. 9 ц. 191, т. 1 ц. 192, за четыре такта перед ц. 194 Ш.-аккордика . Т. 5 ц. 192-сентиментальность. Эскиз завершён на словах «и кончился банк» на с. 375 ц. 195
-----------------------------	--

* Ш.-аккордика в средний период выполняет отчётливую роль некоего медиума в полифоническом мире Шостаковича, посредника между реальностями. В собственно звуковой ткани медиум между голосами – интервал, созвучие или сам голос, как в линейной полифонии. У Шостаковича в среднем периоде (особенно) – это аккорд на вираже, с изменением точки тонального пространства.

** В этой шостаковической симфонии продолжает себя линия уменьшения роли индивидуальной полифонической поэтики и увеличения удельного веса Ш.-аккордики. Возможно, сознание мастера произвольно распорядилось именно так со своим стилем, выбрало из него то, что эмоционально подходило моменту.

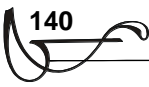
ШОСТАКОВИЗМЫ

<p>Симфония № 6, ор. 54, 1-я часть</p>	<p>Ц. 5: Ш.-аккорд. Далее у первых скрипок <i>монолог</i> коротких Ш.-мотивов. С четвёртого такта. Ц. 7: Ш.-распев у первых флейт. С. 170-171, ц 12: начало т1 почти в первоначальном виде у трубы соло. С третьего такта цифры и до конца ц. 12: аккорды превращения у тутти. После ярко семантических аккордов превращения с ц. 13 начинается второй раздел части. За два такта перед цифрой второй тромбон проводит тему-каденцию. Второй раздел начинается со скорбно-кодовой фразы валторн, отдалённо напоминающей тему-каденцию с инициальным ходом. Следовательно, вариации-импровизации продолжают. По-малеровски инициальный ход по-шостаковически расходуется по голосам. С. 172-173, ц. 14: тема скорбного марша с четвёртой низкой ступенью у английского рожка. С. 184, за два такта перед ц. 33: кода. Т 1 у альты. Третий такт ц. 33: тема скорбного марша у засурдиненных первых скрипок дивизи с четвёртой низкой и второй низкой ступенями</p>
<p>Симфония № 7, ор. 60, 3-я часть</p>	<p>Ц. 109, третий-четвёртый такты: Ш.-интервалика. Седьмой такт цифры: Ш.-аккордика С. 118-119 От седьмого такта перед ц. 116 и далее: характерное шостаковическое <i>блуждание</i> первой из <i>раздвоенных</i> флейт. С. 116-117. Четвёртый-третий такты перед ц. 112: Ш.-лад. С. 116-117, ц. 108: вариант струнной импровизации. С седьмого по двенадцатый такт цифры: Ш.-аккордика, лад, ансамблевая линейарика, несколько искусственный барочный ход на уменьшённую квинту. Ц. 109, третий-четвёртый такты: Ш.-интервалика. Седьмой такт цифры: Ш.-аккордика. С. 118-119. За три такта перед ц. 118: Ш.-звучание. С. 120-121, ц. 119: Ш.-лад, в пятом такте цифры Ш.-аккордика. С. 124-125, ц. 123, со второго такта: Ш.-ладовость у струнных. С ц. 124-замечательный, по-шостаковически богато и щедро многоголосно гетерофонизированный фанфарный монолог труб и тромбонов. С. 142-143, ц. 139: Ш.-звучание. За четыре-три такта перед ц. 140 Ш.-лад у альтов. С. 144-145. Ц. 143: Ш.-монолог у низких струнных. За четыре такта перед ц. 145: Ш.-контрапункт альтов и виолончелей</p>
<p>4-я часть</p>	<p>С. 146. Девятый такт цифры - Ш.-звучание. Семнадцатый такт цифры Ш.-аккордика. Двадцать второй – двадцать третий такты цифры – Ш.-лад. Шестой-седьмой такты перед ц. 150 – Ш.-лад у арфы и струнных. Ц. 150 – у низких струнных зарождение т1 финала. Девятый такт. 150 – Ш.-созвучие. С. 150-151, ц. 154 – шостаковические фанфары флейт, флейты пикколо, кларнетов в контрапункте с анабазисом низких струнных. С. 154-155, ц. 158: шостаковические оркестровые боевые скачки с характерным ритмом. С. 178-179, ц. 180: вариант 1 с мелодическими связками у различных струнных. Такты первый-второй цифры – Ш.-лад. Шестой такт перед ц. 185: Ш.-лад. С. 178-179, Четвёртый такт перед ц. 185: Ш.-аккордика. С. 180-181. Второй такт перед ц. 187: Ш.-звучание. Затакт к ц. 187 и сама цифра: вариант 8 с</p>



	монологом бас-кларнета. Второй такт цифры: Ш.-аккордика . В ц. 199, в седьмом такте которой Ш.-ладовость с низкими ступенями недостижения . С. 182-18. Ц. 200: полифонический эллипсис разнотемной имитационности. Т 1 у низких струнных, ей отвечает вариант темы сарабанды у фаготов и контрафагота. Мощное Ш.-звучание
Симфония № 8, ор. 65, 1-я часть	С. 201-206. За четыре такта перед ц. 1: Ш.-звучание и стравианизм . Четвёртый -пятый такты цифры Ш.-звучание и цитата из просветлённого хода начала пятой симфонии. Контрапункт т1 с дублированными хроматизмами альтов и выразительнейшей линией скрипок. Строения С. 207-210. Ц. 9 Ш.-отклонение , её третий такт – музыка каналов и шпилей . Ц. 10-повтор т3, её седьмой-восьмой такты Ш.-просветление , далее очень выразительная аккордика. Ц. 212-213 За два такта перед ц. 20: каданс Шостаковича . С. 219-220, со второго такта ц. 22: оркестровые боевые скачки . С. 229-230, ц. 24: кульминационные жуткие туттийные Ш.-аккорды с трелями, наподобие аккордики финала четвёртой симфонии. С. 248-251. С. 35: монолог английского рожка. Ш.-лад с пониженными ступенями
2-я часть	С. 273, ц. 60: Ш.-хорал , остро паузированный, с лёгким стравианизмом. Бедньенкая т4 мелькает теперь у оркестровых басов без тубы, начинающая сама меняться. С. 280-281 Граница ц. 65: Ш.-звучание , начало нового витка большой репризы-коды
3-я часть	С. 312-320, ц. 97-102: с удовольствием сочинённый средний раздел части испанского характера. Т 3 у трубы соло с пятого такта ц. 97. Ш.-лад С. 4, второй такт ц. 2: первая главная тема у фаготов и низких
4-я часть	С. 330-339. Третий такт цифры 113 Ш.-звучание
5-я часть	С. 360-372. За пять тактов перед ц. 158- Ш.-звучание и активное продолжение монолога деревянных духовых в низком регистре. За один такт перед ц. 162: Ш.-аккорд превращения
Симфония № 9, ор. 70, 2-я часть	С. 29, ц. 28: бас-пиццикато вибрато, то есть еле слышно, на грани регулярной ритмизации. Монолог кларнета in A с Ш.-ладом с низкими ступенями
3-я часть	С. 41-62. Шестой-седьмой такты цифры Ш.-лад . Третий такт ц. 58: Ш.-звучание
5-я часть	С. 69-71. Граница ц. 76 и её начало: Ш.-аккордика и лад
Симфония № 10, ор. 93, 3-я часть	С. 228-230. Ц. 125: контрапункт английского рожка, гобоя, альтов и низких струнных. В третьем такте цифры Ш.-звучание
4-я часть	С. 264-269, ц. 167-171: танец разошёлся в некоторой симфонизации, с пятого такта цифры –шостаковические репетиции труб. Захватывающий момент –в начале ц. 169*
Незаконченная опера «Игроки», ор. 63	С. 271, за 2 такта перед ц. 84 Ш.-модуляция. С. 348-349 Ц. 169 Ш.-среднепериодическая линейность . С. 357, в начале ц. 175-церковность, с т. 5 и далее Ш.-звучание

* Возникают даже футбольные ассоциации, естественные, если вспомнить о пристрастии Шостаковича к футболу.



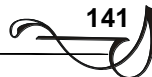
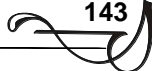


Таблица 25

**ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ ЭЛЛИПСИС,
АНТИФОН, ФИГУРА КРИКА**

4-я часть	Ц. 115: монолог флейты соло. В предпоследнем такте цифры фогот соло иронически антифонирует с флейтой. С. 137-139, ц. 116-118: струнные подражают этому антифону
Симфония № 6, ор. 54, 2-я часть	С. 190-191. Ц. 41: антифоном струнным вступает группа деревянных духовых
Симфония № 7, ор. 60, 1-я часть	С. 8-9, ц. 3. С пятого по восьмой такт цифры – антифон анабазисов и «мотива принуждения» деревянных духовых. С. 10-11, ц. 4: реприза главной партии с темой скрипок и альтов с подголоском низких струнных и низких деревянных. На границе ц. 5 – антифонная переключка анабазиса низких струнных и альтов с флейтами и гобоями
4-я часть	С. 158-159, ц. 163: контрапункт мотивов низких струнных с низким деревом и фаготами, остальных струнных с мятущимися разноинтервальными мотивами, а также соло труб. Вся вместе эта фактура производит слуховое впечатление <i>бесконечного канона</i> . В определённом смысле здесь фактурная обманка, полифонический эллипсис... С этой цифры разгон к кульминации становится явственным. С. 177, ц. 177: удалая тема скрипок, в ц. 178 разнотемно контрапунктирующая с гетерофонией кларнетов. Вид имитационно-разнотемной полифонии с замещением имитируемого материала другой темой, полифонический эллипсис. С. 182-183. Ц. 200: полифонический эллипсис разнотемной имитационности. Т 1 у низких струнных, ей отвечает вариант темы сарабанды у фаготов и контрафагота. Мощное Ш-звучание
Симфония № 8, ор. 65, 1-я часть	С. 201-206, за девять тактов перед ц. 1: т1, первая главная, у низких струнных в гетерофоническом антифоне с альтами и вторыми скрипками. По технике это тот же приём, что и в первой части пятой симфонии. В отношении контрапунктической работы (как и драматургической логики) восьмая симфония в первой своей части во многие моменты представляется техническим парафразом первой части пятой симфонии. За два такта перед ц. 5 и далее: продолжение мысли; разнотемный полифонический эллипсис низких струнных и первых скрипок. Каждая линия словно живёт самостоятельно, но вступает с другой в отношения приёма, часто-индивидуального. Такой тип полифонии в высшей степени свойственен восьмой симфонии. С. 207-210. Граница ц. 11 и до ц. 13: бифункциональная полифоническая конструкция на полифоническом эллипсисе т3 альтов и английского рожка и контрапункте сперва под канон виолончелей и первых скрипок. Четыре последних такта первые скрипки допевают монологом соло. С. 231-234, с ц. 25 -26: т1 у струнных без контрабасов в мелком пунктире с паузами. Полифонический эллипсис с криком гобоев и верхней кларнетовой группы с пикколо. В дальнейшем к крику присоединится и флейтовая группа с пикколо

<p>2-я часть</p>	<p>С. 256-257, ц. 46: т1 у струнных, <i>повешенная</i> за счёт тональности ре бемоль мажор, здесь <i>плывущей</i>, странно неустойчивой. Антифон к т1-подыгрывание-подстёгивание аккорда деревянных. Третий-четвёртый такты цифры т1 в движении как бы <i>лягутся</i> от более устойчивой ступени первой к менее устойчивой третьей. Тут же <i>глупые</i> духовые решают имитировать т1, что им вроде бы не положено, но т1 довольно повторяет свой «крабообразный» ход, после чего духовые раздражаются повторами сегмента т1-<i>аллодисментами</i>. С. 265-268, ц. 54, с третьего такта: оркестрово-контрапунктическая театрализация. Антифон – передразнивание т4 фаготом, далее-квакание тромбонов и гудение тубы. Скрипки и альты пульсируют в нежном остинато мелких длительностей с паузками</p>
<p>3-я часть (описание дублируется по тематической необходимости)</p>	<p>Эта удивительная и жуткая оркестровая фантазмагория построена на трёх приёмах индивидуальной полифонической поэтики Шостаковича: это обособленный ритм, крик и прерванное фугато. Здесь активизируется пласт памяти как внемузыкальных значений, так и собственного приёма.</p> <p>С. 296-297. Ц. 79: крик на более тонально изошёренной линии т1 скрипок. С. 298-299, ц. 82-84: крик с добавлением в игру труб на слабую долю крика и в ритмовку т1. С. 299-301, ц. 85: крик. Ц. 86: т1 у низкой меди, низкого дерева, фаготов, английского рожка. Получается любопытная форма двойных тембровых вариаций. Ц. 87: крик торжества у труб и на слабой доле валторн. С. 302-305, ц. 88-89: свободное канонически-секвенционное построение у тупти минус тромбоны и туба. Интермедия перед кульминацией. С. 306-309, ц. 90-93: концертно-смятенная импровизация на т1 С мелодией струнных и аккомпанементом меди без труб и контрабасов. С. 309-311, ц. 94-95: кульминационный крик у деревянных духовых, труб с валторнами на слабой доле и скрипок с альтами. В аккомпанементе – английский рожок, фаготы, бас-кларнет, низкая медь. За шесть тактов перед ц. 95: трагический крик... С. 310-312, граница ц. 95-96: связка на т1 перед средним разделом</p>
<p>5-я часть</p>	<p>С. 342-345, ц. 126: танцевальная т3 флейты пикколо, которая в ц. 27 ненадолго перехватывается флейтой, где в пятом такте цифры к этой мелодийке выразительный подголосок валторны. Тонец флейты продолжается в ц. 128; за пять тактов перед ц. 129 проникновенный антифон к этому танцу -у струнных. С. 347-350: в контрапункт к ворчливой теме, длящейся с предыдущих цифр наигрыша скрипок двойными нотами. В результате полифонический эллипсис, обман ожидания, когда вместо имитации разнотемная полифония. С. 372-379. Ц. 169: вариант т2 в ц. 125; за пять тактов перед ц. 170-имитационно-контрапунктическое полифонически-эллиптическое вторжение монолога передразнивания флейты пикколо. С. 360-372. Ц. 155: второе колено антифона. Ц. 156: антифон повторяется ещё несколько раз в различных тембровых вариантах; например, с пятого такта цифры монолог уже у фаготов и низкого дерева. Этот состав берёт инициативу в свои руки</p>



<p>Симфония № 9, ор. 70, 1-я часть</p>	<p>С. 4, Граница ц. 3: игра в антифон-имитацию у гобоя и струнных. До этого момента была представлена в некотором роде экспозиция состояния музыки (по схеме сонатного аллегро это равно главной партии). Это состояние подчеркнутой гомофонной простоты. Т 3, следующая – у скрипок со второго такта ц. 3 – подвижный прозрачный струнный морок даёт импульс первому контрапунктическому усложнению. Это, во-первых, однозвучный подголосок гобоя, вторгающийся в т3 и очень слышный; во-вторых, секвенцирование в линии скрипок в контрапункте с далёким спрямлённым вариантом т1 у низких струнных. Это производит впечатление полифонического спазма в гомофонной ткани. С. 5-7, ц. 4: новое фактурное усложнение мысли. Ещё одна игра-антифон гобоев, кларнетов и фаготов -со скрипками и альтами. С. 10-11, за три такта перед ц. 10: замечательный контрапунктический театр-передразнивание, когда флейта пикколо в дублировке со струнными смешно продолжает парадную линию деревянных духовых, а гобой и кларнет, в свою очередь, имитируют т5 вместо флейты пикколо. Это напоминает хихиканье. На границе ц. 10 тромбоны снова дают квартетный сигнал, и теперь уже т5 ведут в гетерофонии трубы- «ястребы» с тубой. С. 12-13. Граница ц. 11: антифонными октавно-унисонными пробами заканчивается экспозиция, повторённая из «игры в классицизм» дважды, так же как и в первой части третьего квартета. С. 19-21, с пятого такта ц. 17 и далее: престранная секвенция труб и валторн, т6, которая не повторится. Самое причудливое место части. За пять тактов перед ц. 18 и за четыре такта перед репризой: антифон-имитация между тремя группами инструментов оркестра с конечной гротесковой подготовкой-цитатой т1 флейт, флейты пикколо, гобоев, кларнетов и труб. С. 21-23, граница ц. 19 и далее: т2 из ц. 2 у скрипок опадает в весьма примечательный плен контрапунктического эллипсиса. На ней вступают тромбоны с квартетным уханьем из побочной партии</p>
<p>4-я часть</p>	<p>С. 63-64, ц. 67: октавный унисон тромбонов и тубы, завершаемый аккордом. Антифон – медитативный монолог фагота в испанизированном ладу</p>
<p>5-я часть</p>	<p>С. 99-107, ц. 97-100: кода на стремительной (см. указатели темпа) бесплаузной метрически переменной скачке т1 в антифоне высоких групп инструментов оркестра с восхождением к верхнему регистру деревянных духовых</p>
<p>Симфония № 10, ор. 93, 1-я часть</p>	<p>С. 128-129. Ц. 29: начинается разработка. Антифоно-имитационный контрапункт т1 и т2 в интересном тембровом одеянии у фаготовой группы. С. 130-131, ц. 32: воспроизводится <i>варьирование</i> из экспозиции. Здесь это слегка искусственный приём, но впечатлению не мешает. Вступление в продолжающийся контрапункт гобоев и кларнета пикколо, с третьего такта цифры контрапункт-эллипсис всей группы с валторнами. С. 164-165. Ц. 61: гетерофония высоких и средних духовых: флейты и гобой с противоходом кларнетов играют против вторых гобоев у первых кларнетов щемящий вальс – вариант продолжения т3 со вступлением т3 у кларнета пикколо в</p>

	эллипсисе контрапункта в восьмом такте ц. 61
2-я часть	С. 172-173, ц. 73: вариант ц. 71 с сопровождающей т1 у валторн, альтов и виолончелей, лихой ритмовкой t-го и т1 у скрипок, которую подгоняет антифонный подголосок валторн, альтов и виолончелей
3-я часть	С. 244-247. Ц. 141-142: т1 у скрипок в антифоне с DSCН низких струнных, затем-т3 у валторны
4-я часть	С. 264-269. С пятого такта ц. 171: антифон валторн и фагота с остальными основными деревянными духовыми без повышенных. С. 272-276, ц. 174-175: антифоны скоморошских мотивов и медвежьего гопака. С. 300-302. Граница ц. 194: т1 у насмешливого кларнета в <i>контрапунктическом эллипсисе</i> с линией фагота С. 309-310, граница ц. 200 и далее: т1 у флейтовой группы с антифоном скоморошьей т2 струнных
Незаконченная опера «Игроки», ор. 63	С. 220-221, граница ц. 5- неначавшаяся fuga скрипок в сопровождении струнных, с ц. 6-эллипсис гобоев и кларнетов. С. 230-231, подход к ц. 20 – эллипсис кларнета. 254-255 Граница ц. 56-Т – эллипсис. С. 256-257, Ц. 60 – канон валторны и гобоя, у которого-крик-эллипсис. С. 261, ц. 69-эллипсис кларнетов и гобоев. С. 320, ц. 133 – эллипсис, ц. 134 – эллипсис-крик кларнетов. С. 321, ц. 135-т. – крик, подход к ц. 137 – эллипсис. С. 340-341. За 3 т. перед ц. 163 и далее эллипсис-подголосок флейты пикколо

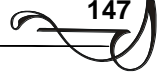


**ЭТНОСОЦИОЛАДОВЫЕ КРАСКИ
СРЕДНЕГО ПЕРИОДА**

Симфония № 7, ор. 60, 1-я часть	С. 8-9, ц. 3: В четвёртом такте цифры скрипки двойными нотами «вытягивают» мерную метрику со славянским инструментальным оттенком
2-я часть	С. 83-85. В ц. 73 в монологе линейного схождения у первых скрипок можно найти и идиш-интонации, и предвосхищение т2
3-я часть	3-я часть С. 112-113, ц. 105: странноватый органоподобный хорал духовых и арф. С ц. 106: в антифон хоралу – медленная импровизация для струнных торжественно-испанизированного характера. С. 114-115, ц. 107: хорал духовых. С. 140-141. За шесть тактов перед ц. 136: Гамлет-аккордика. С. 144-145, Шестой такт цифры: Гамлет-звучание
Симфония № 8, ор. 65, 1-я часть	С. 201-206. Ц. 2: выразительный подголосок альтов и вторых скрипок к линии первых скрипок. С четвёртого такта и до конца цифры – русский мотив и далее частые Ш.-аккорды. С. 201-206. Ц. 3: пятый такт цифры – пустое созвучие. С. 207-210. Ц. 14: хорал с вила-лобосовскими созвучиями, на котором в ц. 15 – монолог С. 248-251 Ц. 34: жуткие аккорды с трелями, как в четвёртой симфонии, Ш.-аккордика. Гамлет-аккордика, театрализация гармонии. В восьмой симфонии Шостакович более чем где бы то ни было ранее – европеец. С. 248-251. Европейская гармония в начале ц. 36 и на границе ц. 37, которая очень хорода по интонациям. С. 254-255. Ц. 45, третий такт: т2 у мистических труб. Европейская гармония. Просветлённый в конце трагедии до мажор
Симфония № 9, ор. 70, 3-я часть	С. 41-62. Со второго такта ц. 57 и далее: средний раздел части, испанская т3 у труб
4-я часть	С. 63-64, ц. 67: октавный унисон тромбонов и тубы, завершаемый аккордом (шифр?) В антифон – медитативный монолог фагота в испанизированном ладу
Симфония № 10, ор. 93, 1-я часть	С. 124-125, за три такта перед ц. 21: <i>музыка каналов и шпилей</i> . С. 128-129, ц. 27: европеизм гармонии. <i>Сказка жизни</i> . С. 149-152. За пять тактов перед ц. 47 Ш.-аккордика, а в С. 149-152, ц. 47 театральный аккорд. С. 154-155, ц. 48- В пятом такте ц. 48 народнохоровые интонации. С. 156-157, ц. 50: в туттийной фактуре продолжается контрапункт интонаций т1, стонов, хорала меди (при необходимости цитировать нотный текст). С. 160-161. С шестого такта ц. 53, а также ц. 55 и 56 – гетерофония фагота, а потом на той же теме монолог кларнета, вариант ц. 14; некоторая народная театрализация всё же ощущается. Но из песни слов не выкинешь. С. 166-169, ц. 65: начало коды. Народный, а затем пустой, очень интересный, хорал деревянных духовых без флейтовой группы. Как будто бы - что-то ненастоящее. На нём т1 у низкого дерева

2-я часть	С. 170-171. С седьмого такта цифры вступают с т1 – русской удалой плачевой под былинную богатырскую: гобои, кларнеты и кларнет пикколо
4-я часть	С. 262-264, ц. 165-166: нечто вроде <i>гопака</i> , с дублировками мелодии у высоких деревянных духовых в начале ц. 166. С. 269-270, ц. 172: медвежеобразный туповатый гопак фаготовой группы. С. 270-274, ц. 173: материал т2, скоморошьей, в мотивной работе. С. 272-276, ц. 174-175: антифоны скоморошских мотивов и медвежьего гопака. С. 276-278, с начала ц. 176: интересный контрапункт у струнных героической темы-варианта материала ц. 157, одной из лейттем Шостаковича на манер песен Французской революции и скоморошских мотивов (проверить утверждение). С. 279-282, ц. 177-178: материал скоморошьей т2. Ц. 285-288, ц. 180: контрапункт героики высоких и средних деревянных, медвежьего гопака у фаготовой группы и струнных – прибавить подначивание валторн на слабых долях; с середины цифры героика деревянных меняется на скоморошину. 4 интересный азартный симфонически-контрапунктический момент. С. 299, ц. 189: гопакобразная тема низких струнных, какая-то дальняя аллюзия начала второй части (признак линейности формы). С. 309-310, граница ц. 200 и далее: т1 у флейтовой группы с антифоном скоморошьей т2 струнных. С. 311-313, ц. 201: скоморошья тема 2 у деревянных с героическим окончанием
Незаконченная опера «Игроки», ор. 63	С. 243, ц. 31-народный говорок. С. 252, ц. 46 – лейтмотив (фольклорный эпизод). С. 254-255, с ц. 48-парапассакальная музыка с голосом балалаечного баса. Повтор звуковой идеи из оперы «Нос». С. 201, за 3 такта перед ц. 116 – диссонанс. С. 340-341, граница ц. 162 – мусоргянская музыка. С. 346, с т. 4 ц. 167 – галоп. С. 348-349, с т. 9 ц. 168 – Ш.-фортепианная концертность. С. 352, с т. 8 ц. 171-почему-то еврейский катарсис *

* Примечательно, что здесь Шостакович не закреплял семантически ничего и низачем. Он творил «как юридивый», не задумываясь, а получалось почти всегда «в нерв».



Научное издание

Надлер Светлана Владимировна

**Полифонический мир
Дмитрия Шостаковича**

Дополнительное учебное пособие для студентов специализированных музыкальных учебных заведений

В 4-х книгах

Книга 2

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

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

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

В оформлении книги использованы картины:

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

Подписано в печать 22.09.2009. Бумага типографская № 1.
Формат 60x84 1/16. Гарнитура School. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 11,5. Уч.-изд. л. 11,25 п.л. Тираж 500 экз. (1-й завод 100 экз.).
Заказ № 82.

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