

Памяти  
Д. Д. Шостаковича

Научная статья

УДК 78.03

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-075-105>

EDN [ONSQZV](https://edn.onsqzv.ru)



Шостакович и Берг:  
параллели и пересечения

*Юлия Сергеевна Векслер*

Нижегородская государственная консерватория  
им. М. И. Глинки,

г. Нижний Новгород, Российская Федерация,

✉ [wechsler@mts-nn.ru](mailto:wechsler@mts-nn.ru),

<https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>



**Аннотация.** Статья посвящена памяти одного из ведущих отечественных исследователей творчества Шостаковича Тамары Николаевны Левой. Обращаясь к жанру «двойного портрета», широко представленному в ее трудах, автор предпринимает попытку выявить параллели и пересечения в творческих судьбах двух классиков XX века — Дмитрия Шостаковича и Альбана Берга. В первую очередь прослеживаются и уточняются биографические факты, связанные с ленинградской премьерой «Воццека», на которой побывал Шостакович, а также определяется ее влияние

не только на оперный стиль Шостаковича, но и на рецепцию обеих его опер. Кроме того, документируется заинтересованное отношение Берга к Первой симфонии Шостаковича. Из ряда художественно-типологических параллелей избираются наиболее показательные: феномен процессуальности, определивший причастность того и другого композитора к энергетизму как архетипу музыкального мышления 1920-х годов, и пристрастие к эзопову языку и скрытой программе, что находит свое выражение в использовании музыкальных монограмм (прослеживается их формирование на основе подписи). Избранный ракурс позволяет отчетливо увидеть не только сходные аспекты творчества, но и выявить принципиальные различия. Основанное на линейных закономерностях развертывание тематизма у Берга сохраняет связь с принципами шенберговской «музыкальной прозы». Его тайная программа носит сугубо приватный характер, а монограммы не обладают интонационной специфичностью и не рассчитаны на узнавание. «Тематически концентрированное развертывание» у Шостаковича связано с необарочной линейностью. Его эзопов язык воспринимался слушателями как «зашифрованное послание современникам», а монограмма DSCH стала интонационной эмблемой музыки Шостаковича.

**Ключевые слова:** Дмитрий Дмитриевич Шостакович, Альбан Берг, процессуальность, развертывание, эзопов язык, монограммы

**Для цитирования:** Векслер Ю. С. Шостакович и Берг: параллели и пересечения // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 1. С. 75–105. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-075-105>

==== *Schostakovich in Memoriam* ====

Original article

**Shostakovich and Berg:  
Parallels and intersections**

*Yulia S. Vekšler*

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory,  
Nizhny Novgorod, Russian Federation,

✉ [wechsler@mts-nn.ru](mailto:wechsler@mts-nn.ru),

<https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>

**Abstract.** The article is dedicated to the memory of one of the leading Russian researchers of Dmitri Shostakovich's work, Tamara Nikolaevna Levaya. Turning to the genre of the "double portrait," widely represented in her works, the author attempts to identify parallels and intersections in the creative destinies of two classics of the twentieth century – Dmitri Shostakovich and Alban Berg. First of all, biographical facts related to the Leningrad premiere of *Wozzeck*, which Shostakovich attended, are traced and clarified, and its influence is determined not only on Shostakovich's operatic style, but also on the reception of both his operas. In addition, Berg's interested attitude to Shostakovich's First Symphony is documented. The most indicative ones are selected from a number of artistic and typological parallels: the phenomenon of processuality,

which determined the involvement of both composers in energetics as an archetype of musical thinking in the 1920s, and a passion for Aesopian language and a hidden program, which finds expression in the use of musical monograms (their formation is traced on the basis of the signature). The chosen perspective allows us to clearly see not only similar aspects of creativity, but also to identify fundamental differences. Based on linear patterns, the development of thematic material in Berg maintains a connection with the principles of Schoenberg's "musical prose." His secret program is of a purely private nature, and the monograms do not have intonational specificity and are not designed for recognition. Shostakovich's "thematically concentrated development" is associated with neo-baroque linearity. His Aesopian language was perceived by listeners as a "coded message to his contemporaries," and the DSCH monogram became the intonational emblem of Shostakovich's music.

**Keywords:** Dmitri Shostakovich, Alban Berg, processuality, *Fortspinnung*, Aesopian language, monograms

**For citation:** Veksler, Yu. S. (2026). Shostakovich and Berg: Parallels and intersections. *Contemporary Musicology*, 10(1), 75–105.  
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-075-105>

Введение

**15** января 2025 года ушла из жизни Тамара Николаевна Левая — профессор Нижегородской консерватории, один из ведущих исследователей творчества Д. Шостаковича<sup>1</sup>. Выбор темы статьи, а также ее формулировка вызваны желанием отдать дань памяти дорогому учителю и коллеге.

Среди излюбленных музыковедческих тем Тамары Николаевны — так называемый «двойной портрет»<sup>2</sup>, таким было и ее последнее выступление на тему «Шнитке и Шостакович»<sup>3</sup>. На первый взгляд, создание подобного двойного портрета Шостаковича и Берга (*Иллюстрации 1 и 2*) вряд ли возможно: этих композиторов, которые неоспоримо принадлежат к классикам музыки XX века, слишком многое разделяет. Их разъединяет пространство и время, их отличает отношение к авангарду и социально-значимому в искусстве, наконец, несходство их обусловлено принципиально различным статусом композитора в СССР и на Западе: если Шостакович при всем драматизме его судьбы был официально признанным «номером один» в Союзе, фигурой почти мифологизированной, ни Бергу, ни кому-либо иному из его поколения занять подобное положение в своем отечестве было невозможно. Вряд ли сравнимо наследие Шостаковича и Берга в количественном отношении: творческий путь Шостаковича занял более полувека, его работоспособность исключительна, созданное им огромно. Бергу же было отпущено всего 50 лет жизни, он оставил около 15 сочинений.

<sup>1</sup> Посвященные Шостаковичу исследования Т. Н. Левой вошли в сборник [1]. Она продолжала заниматься этой темой и в последующие годы.

<sup>2</sup> См., в частности, ряд материалов в книге «Двадцатый век в зеркале русской музыки»: «Рахманинов и Прокофьев. Непересекающиеся миры?» [2, с. 255–265]; «Шостакович и Бахтин. Поэтика сопротивления» [Ibid., с. 296–309]; «Шостакович и Прокофьев. Эскиз двойного портрета» [Ibid., с. 310–319]; «Сильвестров и Моцарт. Мотив вестничества» [Ibid., с. 367–374].

<sup>3</sup> Этот доклад прозвучал дважды: на научной конференции «Академическая музыка в XX веке: между этикой и эстетикой» в рамках фестиваля искусств Нижегородского театра оперы и балета «Современная музыка: Шостакович, Мейерхольд, Шнитке» (Нижний Новгород, Арсенал, 29 августа 2024 г.) и в качестве открытой лекции в рамках Всероссийского молодежного научно-культурного форума «Глинка — навсегда!» (Нижегородская консерватория, 18 ноября 2024 г.).



*Иллюстрация 1. Дмитрий Шостакович.*

Источник: <https://sun9-43.userapi.com/eiubRTqQrblc-gok62c9e-MECnIojShoi81wAw/9iyOERmmttI.jpg>

Тем не менее в творческих судьбах Шостаковича и Берга были и пересечения, и параллели. Фокусная точка — ленинградская премьера «Воццека» 13 июня 1927 года<sup>4</sup>, на которой композиторы встретились лично. Она стала предвестьем последующего мирового триумфа берговской оперы, а молодому Шостаковичу дала импульс к поискам современного оперного стиля — через несколько недель после премьеры была начата работа над оперой «Нос».

<sup>4</sup> Опера была исполнена в Государственном академическом театре оперы и балета. Режиссер — Сергей Эрнестович Радлов, дирижер — Владимир Александрович Дранишников, заглавную партию спел Михаил Васильевич Бочаров. Первое исследование на эту тему принадлежит Инне Алексеевне Барсовой. См. Барсова И. А. «...Нигде лучше не приняли моего “Воццека”, чем в Ленинграде» // Музыкальная академия. 1998. № 3–4. Кн. 1. С. 141–144.



*Иллюстрация 2. Альбан Берг за письменным столом (1930).*

Источник: Deutscher Photo-Dienst, MAN, 1930 // Ender D. Alban Berg im Bild. Fotografien und Darstellungen 1887–1935. Wien: Böhlau Verlag, 2023. S. 166

### *Ленинградская премьера «Воццека» и ее обертоны*

До «Воццека» Шостакович музыки Берга не знал, она не исполнялась в Советской России. Имя Берга отсутствовало и на афишах камерных концертов АСМ, где среди прочих звучали сочинения Шёнберга, Бартока, Хиндемита и Кшенека<sup>5</sup> — именно они, как пишет Шостакович в «Анкете по психологии творческого процесса», стали объектом его пристального изучения с осени 1926 года и явились толчком к «раскрепощению» музыкального сознания. Спустя год к ним прибавился Берг. В анкете он назван в числе излюбленных композиторов, «Воцдек» — среди излюбленных сочинений<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Подробнее о программах концертов современной музыки см. в воспоминаниях Михаила Семеновича Друскина: Друскин М. С. Исследования. Воспоминания. Л.; М.: Советский композитор, 1977. С. 191–212.

<sup>6</sup> Дмитрий Шостакович в письмах и документах = Dmitri Shostakovich through his letters and documents / ред.-сост. И. А. Бобыкина. М.: Гос. центр. музей музык. культуры им. М. И. Глинки: Антиква, 2000. С. 475.

Опера Берга недолго продержалась в репертуаре: в течение двух лет ее исполнили лишь 7 раз<sup>7</sup>. Шостакович не пропустил ни одного из них<sup>8</sup>.

На следующий день после премьеры, 14 июня, в просторной квартире Юрия Шапорина состоялся банкет, на котором члены АСМ чествовали автора «Воццека». Шостакович был среди присутствовавших. В «Свидетельстве» Шостаковича-Волкова читаем: «Я сидел и не говорил ни слова, отчасти потому что был молод, а главным образом — потому, что мой немецкий не очень хорош»<sup>9</sup>.

Волнение и скованность выдает и подпись Шостаковича на форзаце подаренного Бергу журнала «Новая музыка» (*Иллюстрации 3.1 и 3.2*). Он сумел написать свою фамилию по-немецки лишь со второй попытки. Первый неудачный вариант зачеркнут (пропущен слог «та»). Хотя с юных лет он работал над своей подписью (см. об этом далее), по-немецки писать ему пока еще непривычно. Добавим, что впоследствии именно немецкое написание фамилии композитора ляжет в основу его монограммы DSCH.

Слышал ли Берг музыку Шостаковича на этой встрече? Документов, подтверждающих это, нет. В одном из интервью Берг, не называя имен, говорит о том, что имел возможность познакомиться с творчеством композиторской молодежи и оно поразило его «разнообразием стилей, творческих физиономий и даже жанров» [3, с. 58]. Не исключено, что среди молодых композиторов, игравших Бергу, был и Шостакович: ранее на таком же банкете он демонстрировал свои сочинения впервые приехавшему на гастроли в Советскую Россию Сергею Прокофьеву<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Согласно анонсам в журнале «Рабочий и театр», после премьеры состоялось шесть спектаклей (8 и 14 октября, 19 ноября 1927, 3 января, 19 января, 29 марта 1928 г.). Однако в письме дирекции Ленинградских Гостеатров *Universal Edition* от 9.1928 (ЦГАЛИ, ф. 260, оп. 1, ед. хр. 731, л. 64) указано лишь пять спектаклей.

<sup>8</sup> Так в «Свидетельстве», см. Volkov S. (ed.) *Testimony: the memoirs of Dmitri Shostakovich*. New York: Harper & Row, 1979. P. 43. Следует признать, что в научном сообществе преобладает критическое отношение к этому источнику, что не позволяет доверять всему сказанному в нем.

<sup>9</sup> Volkov S. (ed.) *Testimony: the memoirs of Dmitri Shostakovich*. P. 45.

<sup>10</sup> Прокофьев С. С. *Дневник 1907–1933*. Париж: sprkfv, 2002. Т. 2. С. 521.

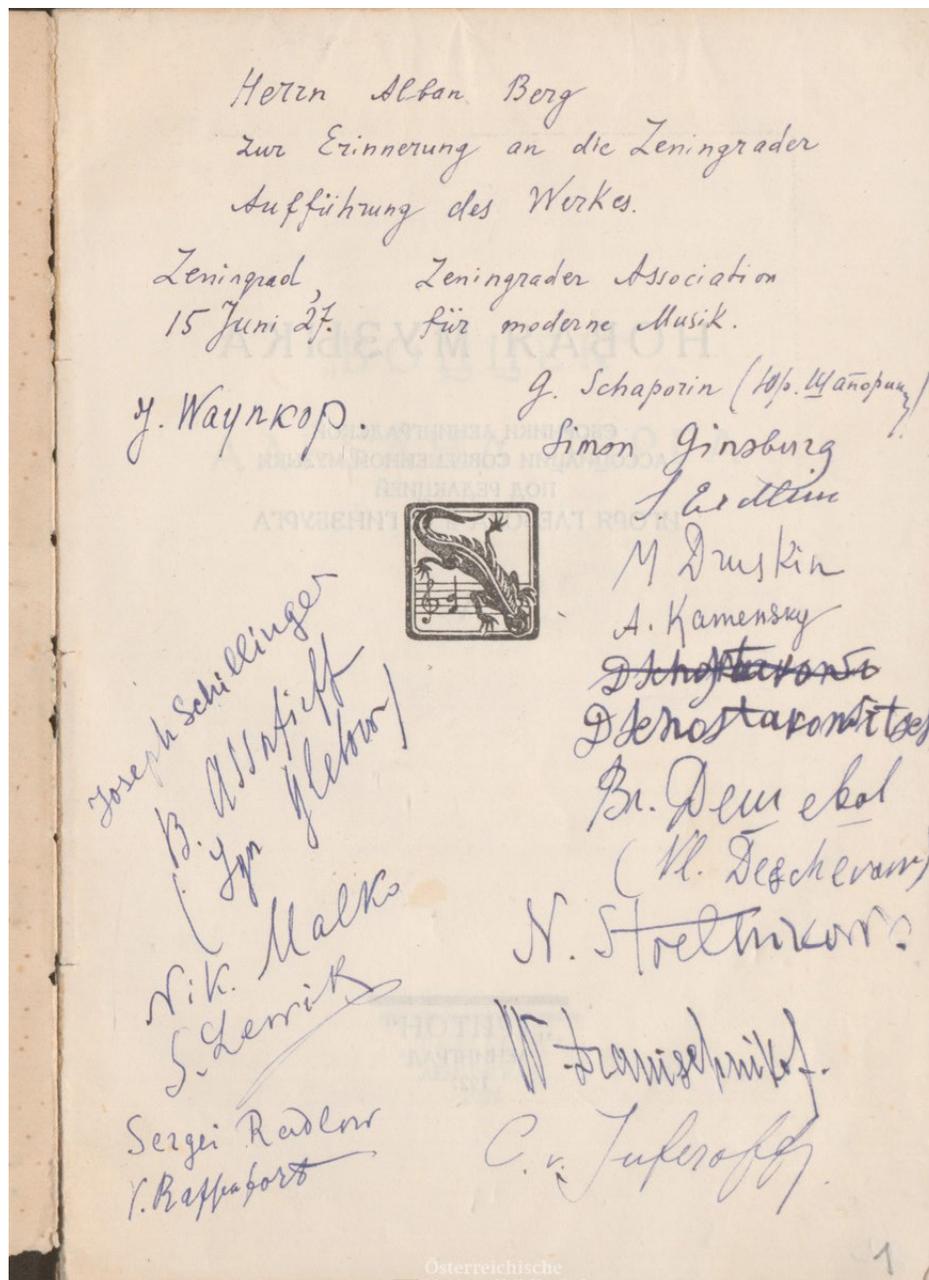


Иллюстрация 3. Форзац сборника «Новая музыка».  
Вып. 4. 1927 г. с автографами членов АСМ.  
Источник: ÖNB Musiksammlung. Fond 21 Berg 3158

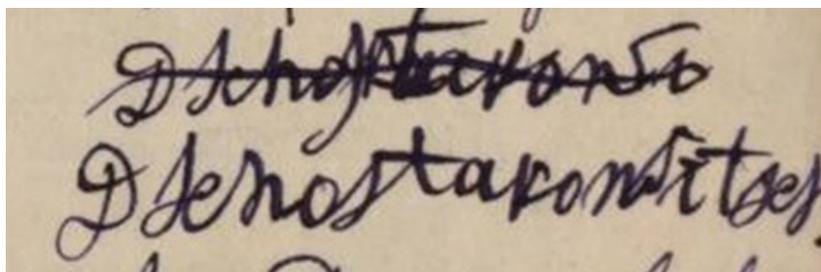


Иллюстрация 3.2.

Подпись Шостаковича  
на форзаце сборника «Новая музыка»  
Вып. 4. 1927 с автографами членов АСМ.

Источник:  
ÖNB Musiksammlung. Fond 21 Berg 3158

После отъезда из России Берг некоторое время переписывается с Борисом Асафьевым, и тот не упускает возможности напомнить о восхищении Бергом молодежи. Так, спустя год после премьеры, в июне 1928-го, Асафьев сообщает: «“Воцтек” открыл новый мир нашим лучшим молодым композиторам (Шостаковичу, который написал хорошую оперу – “Нос”, по Гоголю, – и Попову)»<sup>11</sup>.

Берг, безусловно, запомнил имя Шостаковича, тем более что в том же 1928 году он стал свидетелем успеха молодого композитора на Западе. 27 ноября он присутствовал на венской премьере его Первой симфонии под руководством Роберта Хегера<sup>12</sup>. Отзыв об этом событии содержится в письме Асафьеву Абрама Исааковича Дзимитровского, главы русского отдела *Universal Edition*: «...профессора Хегера вызывали шесть раз, что для Вены является редкостью. <...> Симфония ему так понравилась, что он включил ее во все свои гастрольные выступления»<sup>13</sup>. Берг же на обороте письма Дзимитровского сделал приписку для Шостаковича и для самого Асафьева. В симфонии ему более всего понравилась первая часть, которую он называет «изумительной» [*“famos”*]: «Она звучит поистине великолепно»<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> 27.06.1928, ÖNB MS F 21 Berg 513/2.

<sup>12</sup> Летопись жизни и творчества Шостаковича: в 5 т. / отв. ред. Л. Миллер. М.: ДСЧН, 2016–. Т. 1: 1903–1930. С. 358.

<sup>13</sup> Письмо А. Берга и А. Дзимитровского Б. В. Асафьеву и Д. Д. Шостаковичу от 29.11.1928. Цит. по: Материалы к биографии Б. Асафьева / сост., вступит. статья и коммент. А. Н. Крюкова. М.: Музыка, 1981. С. 141 (сноска 13). См. также Летопись жизни и творчества Шостаковича: в 5 т. / отв. ред. Л. Миллер. М.: ДСЧН, 2016. Т. 1: 1903–1930. С. 359.

<sup>14</sup> Материалы к биографии Б. Асафьева / сост., вступит. статья и коммент. А. Н. Крюкова. М.: Музыка, 1981. С. 141.

Берг, как известно, был мастером писать благожелательные и ободряющие отзывы, за которыми не сразу можно было понять его истинное отношение. Но здесь, как мне представляется, он демонстрирует искренний интерес к музыке Шостаковича. Берг и сам в то время не оставлял мысли о написании симфонии и присматривался к чужим сочинениям в этом жанре. Не случайно он берет для просмотра партитуру Симфонии. 12 декабря в письме Венскому *Universal Edition* упоминается о ее возвращении<sup>15</sup> — вместе с материалами о «Скарлаттиане» Альфредо Казеллы<sup>16</sup>, причем «Скарлаттиана» иронически названа «Калаффатиана» (Василий Павлович Калафати, профессор Петербургской консерватории, вероятно, был для Берга воплощением консерватизма) (*Иллюстрация 4*).

Берговская похвала, как известно, до Шостаковича не дошла. Взаимоотношения с Асафьевым были сложными, и это отдельный сюжет, уже не раз описанный музыковедами<sup>17</sup>. Тем не менее Берг занимает прочное место в духовном мире молодого композитора и сохраняет его до конца жизни — в частности, это подтверждают слова Максима Шостаковича в интервью 1982 года: «“Воцека”[sic!] отец всегда очень любил»<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> В библиотеке Берга — насколько можно судить по информации, размещенной на сайте Фонда Альбана Берга (Вена) — ноты сочинений Шостаковича отсутствуют. См. Alban Berg Stiftung: [website]. URL: <https://www.absw.at/bibliothekseintrag.php?content=database> (дата обращения: 16.12.2025). Подробнее о венской библиотеке композитора и процессе ее оцифровки см. в нашей статье [4].

<sup>16</sup> «Скарлаттиана» ор. 44, дивертисмент на музыку Д. Скарлатти для фортепиано и малого оркестра (1926).

<sup>17</sup> О сложных отношениях Шостаковича и Асафьева см. очерк Н. А. Брагинской: Брагинская Н. А. Асафьев // Шостакович в Ленинградской консерватории: в 3 т. / авт. проекта и сост. Л. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2013. Т. 2. 1919–1930. С. 75–82. Показательно, что именно Первая симфония оказалась своего рода «индикатором» их расхождения вскоре после установления дружеских доверительных отношений. Асафьев, одобрительно отозвавшийся о сочинении молодого композитора, проигнорировал его триумфальную премьеру 12 мая 1926 года, а «с определенного момента», как отмечает Н. А. Брагинская, «Асафьев в его глазах олицетворяет ту часть ленинградского “музыкального мира”, в “мутную воду” которого композитор, по его собственным словам, вынужден окунаться». Там же. С. 77.

<sup>18</sup> Максим Шостакович о своем отце. Интервью Александра Абрамова // Время и мы. 1982. № 69. С. 175.

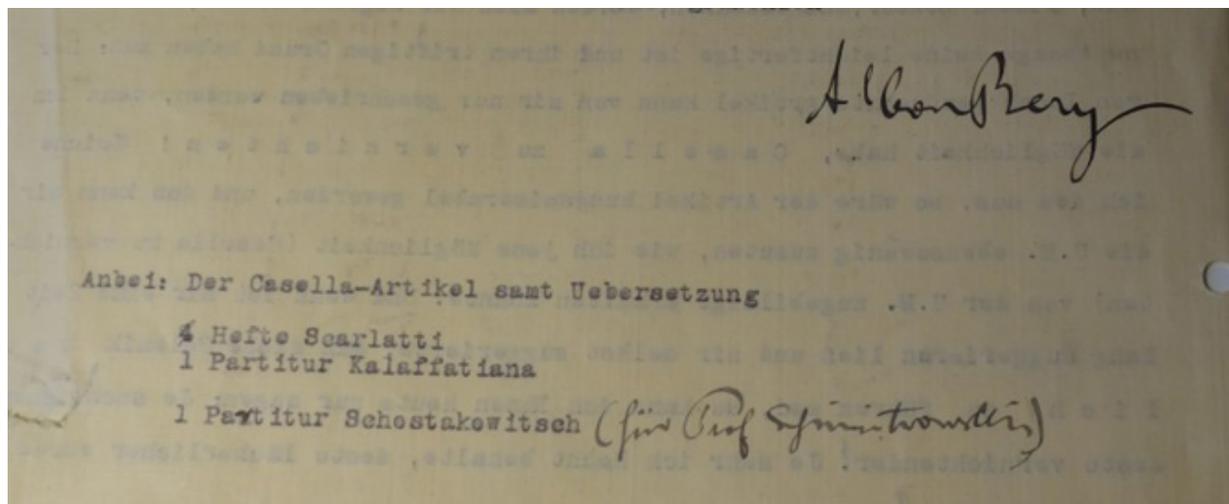


Иллюстрация 4. Письмо А. Берга О. Хайнсхаймеру, 12.12.1928 (фрагмент<sup>19</sup>).  
Источник: Wienbibliothek im Rathaus, Briefwechsel Alban Bergs  
mit der Universal Edition. № 152

«Воццек» не только воздействует на художественное сознание Шостаковича, по сути, он определяет и рецепцию его оперных сочинений. Критики не раз сравнивали их. Решающим стало мнение близкого друга Шостаковича Ивана Ивановича Соллертинского. Именно он заявил о том, что «без “Воццека” не было бы ни “Носа”, ни “Леди Макбет Мценского уезда”»<sup>20</sup>, фактически причисляя Берга к духовным отцам Шостаковича. В середине 1930-х Шостакович и Берг уже на равных соседствуют в пантеоне выдающихся композиторов современности. В 1935 году в некрологе Бергу, опубликованном в венской газете *Der Wiener Tag*, «Воццек» назван в одном ряду с «Электрой», «Пеллеасом», «Енуфой» и «Леди Макбет»<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> «Прилагаю: статью Казеллы с переводом  
4 тетради Скарлатти  
1 партитуру Калаффатиана  
1 партитуру Шостаковича (для проф. Дзимитровского)»

<sup>20</sup> Памяти И. И. Соллертинского: воспоминания, материалы, исследования / сост. и авт. коммент. Л. Михеева. 2-е изд., доп. Л.: Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1978. С. 205.

<sup>21</sup> Летопись жизни и творчества Шостаковича: в 5 т. / отв. ред. Л. Миллер. М.: ДСОН, 2016. Т. 2: 1931–1935 / отв. ред. Л. Миллер; науч. ред. О. Г. Дигонская. 2023. С. 638.

К сожалению, этот дискурс дал оружие в руки хулителей. Связь имен Шостаковича и Берга в 1930-е годы оказалась роковой: когда развернулась кампания против «Леди Макбет», Шостаковичу неизменно припоминали «негативное» влияние оперы Берга. Еще задолго до статьи «Сумбур вместо музыки»<sup>22</sup> один из критиков указывал на пагубное воздействие западных композиторов, которые «определили характер музыкальной техники Шостаковича..., наложив на нее отпечаток самоцельности, беспочвенности и никчемности»<sup>23</sup>.

Государственная критика, последовавшая в вышеупомянутой судьбоносной статье в газете «Правда», косвенно ударила и по судьбе берговской музыки в России. Хотя в статье имя Берга не упоминается, оно вне сомнения подразумевается, когда речь идет об уродствах «мелкобуржуазного “новаторства”» и «дергающейся, крикливой, неврастенической музыке». Статья не позволила в полной мере отдать дань памяти австрийскому композитору, который скончался в Вене за несколько недель до ее выхода. Был отменен концерт его памяти в Москве под управлением Германа Шерхена, назначенный на 31 марта. Однако мемориальный концерт в Ленинграде все-таки состоялся. 12 и 14 января в Ленинградской филармонии впервые в СССР прозвучали части «Лулу-симфонии», дирижировал Фриц Штидри (см. [5, с. 307]). Шостакович, по всей вероятности, посетил концерт и услышал музыку второй берговской оперы. Во всяком случае, о своем намерении он сообщил Соллертинскому, добавив: «Покойник был гением. Я уверен, что его оценят рано или поздно»<sup>24</sup>.

### *В русле энергетизма*

Избранный в статье ракурс обязывает обратиться не только к историко-биографическим и рецептивным аспектам, но и попытаться выявить параллели между Бергом и Шостаковичем в сфере художественно-типологической. Оставив за рамками вопросы оперного стиля, особенности использования цитат

<sup>22</sup> Редакционная статья «Сумбур вместо музыки», где была подвергнута критике опера Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», была опубликована в газете «Правда» 28 января 1936 года.

<sup>23</sup> Так в статье Александра Андреевича Острцова «О музыке Шостаковича», опубликованной в журнале «Музыкальная самодеятельность» в октябре 1934 года, цит. по: Летопись жизни и творчества Шостаковича. Т. 2: 1931–1935. С. 378–379.

<sup>24</sup> Письмо от 9 января 1936 года, цит. по: Шостакович Д. Д. Письма И. И. Соллертинскому. СПб.: Композитор, 2006. С. 184.

и аллюзий, мы обратимся к двум, на наш взгляд, наиболее показательным аспектам. Это феномен процессуальности и проблема эзопова языка.

Процессуальность играет важную роль у обоих композиторов, определяя их причастность к энергетизму как архетипу музыкального мышления 1920-х гг., характерной чертой которого является отмеченный Татьяной Владимировной Цареградской «энергийно-структурный дуализм» [6, с. 45]. Утвердившиеся в то время необарочные и неоклассические тенденции возвращают к жизни прежнее, баховское понимание мелодики как результата внутренних энергетических сил. Знаменитое исследование Эрнста Курта «Основы линейного контрапункта» (1917) даже вопреки намерению автора — как пишет об этом Герман Данузер — «легитимирует современный линейный контрапункт, который... свободно развертывается в пограничной области между тональностью и атональностью, поддерживаемый моторной ритмикой» [7, S. 151].

Однако у Берга и Шостаковича процессуальность реализует себя по-разному, поскольку разным является стиль композиторов: атональный и додекафонный у зрелого Берга и тональный — несмотря на модернистские влияния в юности и некоторые соприкосновения с додекафонией в позднем творчестве — у Шостаковича. Берг остается верен определяющему для нововенской школы принципу музыкальной прозы<sup>25</sup>, Шостакович же скорее обнаруживает связь с необарочной моторикой. Но и у того, и у другого развитие мелодики не определяется гармоническими тяготениями.

О соприкосновении берговского творчества с идеями энергетизма мне уже не раз приходилось писать. Хотя энергетические закономерности выявляются в нем главным образом на стадии композиционного процесса (там фигурирует аналог шенкеровской первоструктуры, имеющий «не линейно-гармоническую, но скорее линейно-динамическую природу» [8, с. 83–84]), показательны и образцы берговской мелодики.

Атональное *Adagio* Камерного концерта предлагает пример развертывания мелодической линии на основе шенберговского принципа развивающейся вариации, а также нередкой для додекафонии комбинаторики: два ее элемента возвращаются посредством все более далеких от начального вариантов.

<sup>25</sup> Под музыкальной прозой композиторы новой венской школой понимали не только несимметричный синтаксис, но и максимальную концентрацию высказывания, понимаемую как высшая ступень развития музыкального языка, способ ясного и конкретного представления музыкальной мысли.

Крупномасштабное нарастание от *pp* до *ff* включает в себя множество более мелких волн, подъемов и спадов, которые формируют энергетический профиль сочинения (динамика здесь не второстепенный, но, по сути, главный драматургический фактор) (Пример 1).

Geige (m.D.)

*pp* *poco* *p*

(poco accel. — — — poco rit.) A tempo (poco accel. — —

Geige (m.D.)

*poco* *mp* *poco*

— — — poco rit.) accel. e cresc. — — — Bewegter (♩ = anfangs 72)

Geige (m.D.)

*mp* *mf* *f* *ff* *molto*

Пример 1. Альбан Берг. Камерный концерт для фортепиано, скрипки и 13 духовых. II часть, *Adagio*. Партия скрипки, тт. 1–21. UE 33148

Мелодике Шостаковича посвящено огромное количество исследований, это одна из самых разработанных тем в советском музыковедении. Для ее описания утвердился термин Виктора Петровича Бобровского «тематически концентрированное развертывание»: после начального ядра следует столь же индивидуализированное продолжение<sup>26</sup>. Классический пример развертывания — *Andantino* из Четвертого квартета (Пример 2) — рассматривается в монографии автора о камерно-инструментальных сочинениях Шостаковича [9, с. 27, 141–142]. Генезис подобного развертывания было принято выводить как из баховской полифонии, так и из русской народной песни, причем последнее, о чем пишет Цой Ён-Гиль, автор диссертации о проблемах изучения творчества Шостаковича, в советское время было своего рода эвфемизмом, поскольку позволяло хотя бы таким образом

<sup>26</sup> Впервые этот принцип сформулирован Бобровским в 1961 году в монографии о камерно-инструментальных ансамблях Шостаковича [9, с. 26–27].

Andantino (♩=108)

17 2 *p*

18

19 *cresc.* *mf*

20 *cresc.* *dim.* *p*

Пример 2. Дмитрий Шостакович. Струнный квартет № 4. II часть, *Andantino*.  
Партия первой скрипки. (DSCH, 2001. С. 4)

«легализовать» непривычные черты мелодического стиля<sup>27</sup>. Показательно, что и сам термин «развертывание» принадлежит Э. Курту, а применивший его впервые Лев Абрамович Мазель был автором первого на русском языке очерка об энергетической теории швейцарского музыковеда (1939). Сейчас надобность в эвфемизмах отпала, и понятийно-терминологический аппарат Курта широко используется современными исследователями Шостаковича. Так, Левон Оганесович Акопян отмечает «высокую степень внутренней напряженности» тем Шостаковича, «чрезвычайно высокий заряд потенциальной энергии, достаточный для того, чтобы высвобожденной кинетической энергии хватило на обеспечение длительного, насыщенного перипетиями развития без его искусственного “подстегивания” с помощью “малозначащих гармонических ходов и модуляций”» [10, с. 357].

#### *Эзопов язык и монограммы*

Второй аспект, позволяющий проводить параллели между Шостаковичем и Бергом, связан с эзоповым языком и феноменом скрытой программы. Исследования их музыки в этом ракурсе, появившиеся в конце XX века, способствовали небывалому взлету, казалось бы, уже забытой музыкальной герменевтики.

Впервые о скрытой программе в сочинениях Берга заговорили в связи с найденным в 1977 году аннотированным экземпляром «Лирической сюиты» для струнного квартета<sup>28</sup>. Это повлекло за собой переворот в берговедении и заставило иначе взглянуть на все творчество композитора. Он сумел поколебать устои абсолютной и автономной музыки как главного достижения модернизма. Казалось, в современности Берг чувствовал себя неуютно. Разного рода символика, которую он использует, может пониматься как «обживание» пространства модернистского искусства, воспринимавшегося им как внутренне чуждое.

Иные мотивы лежат в основе эзопова языка Шостаковича. Его поэтика иносказаний была связана с главной темой творчества композитора — «бытие в рамках тоталитарного государства» (Т. Н. Левая). «История отношений

<sup>27</sup> Цой Ён-Гиль. Черты стиля Д. Д. Шостаковича: Итоги и проблемы изучения в советском и российском музыкознании: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2004. С. 88.

<sup>28</sup> Perle G. The Secret Programme of the Lyric Suite // Musical Times. 1977. Vol. 118. P. 629–632, 709–713, 809–813.

с властью, можно сказать, впиталась в состав “феномена Шостаковича”, стала его неотъемлемой частью» [11, с. 4], — отмечает Акоюн, одновременно отставляя возможность другого подхода к изучению творчества Шостаковича — феноменологического: в этом творчестве следует видеть в первую очередь одно из проявлений абсолютного духа.

Но попробуем навести мосты между эзоповым языком Берга и Шостаковича. Среди прочего их сближает пристрастие к монограммам.

В статье «От подписи к монограмме» [12] Ольга Георгиевна Дигонская прослеживает путь формирования знаменитой монограммы DSCN. Он начинается с разработки Шостаковичем своей подписи, затем следует перевод ее в звуки. Тот же путь проходит и Берг. На *Иллюстрации 5* показаны варианты отработки своей подписи юным Митей, который, по меткому выражению Дигонской, «был воистину одержим идеей найти точную и выразительную графическую формулу своего имени» [12, с. 245], над ними — хорошо известная подпись зрелого Шостаковича. На *Иллюстрации 6* аналогичные варианты подписи Берга: его вензель со страниц юношеского музыкального дневника и выполненная разработанным им крендельным шрифтом табличка на двери его квартиры. И тот и другой придавали особое значение выработке индивидуальной, емкой по смыслу, красивой подписи. И тот и другой уже в юности задумываются о звуко-буквенных соответствиях.

В 1908 году Берг подписывает звуками своего имени, *A B*, одно из писем невесте Хелене Наховской<sup>29</sup> (*Иллюстрация 7*). Но пройдет еще пятнадцать лет, прежде чем монограммы войдут в его музыку. Они появятся в двух, написанных друг за другом сочинениях — Камерном концерте (1923–1925) и «Лирической сюите» (1925–1926), представляя словно бы два варианта: публичный и тайный. Первый — в предпосланном концерту *motto*, где зашифрованы даже не инициалы, но полные имена и фамилии Арнольда Шёнберга, Альбана Берга и Антона Веберна (*Иллюстрация 8*). Ограничившись кратким намеком в партитуре („Aller guten Dinge...“ [sind drei] / Бог троицу любит), Берг разъясняет

<sup>29</sup> См. Briefwechsel Alban Berg — Helene Berg: Gesamtausgabe; aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek / hrsg. v. Herwig Knaus, Thomas Leibnitz. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2012–2016. Bd. 1. 1907–1911. S. 81.

свои намерения в Открытом письме Шёнбергу: это приношение учителю и памятник нововенской школе<sup>30</sup>.

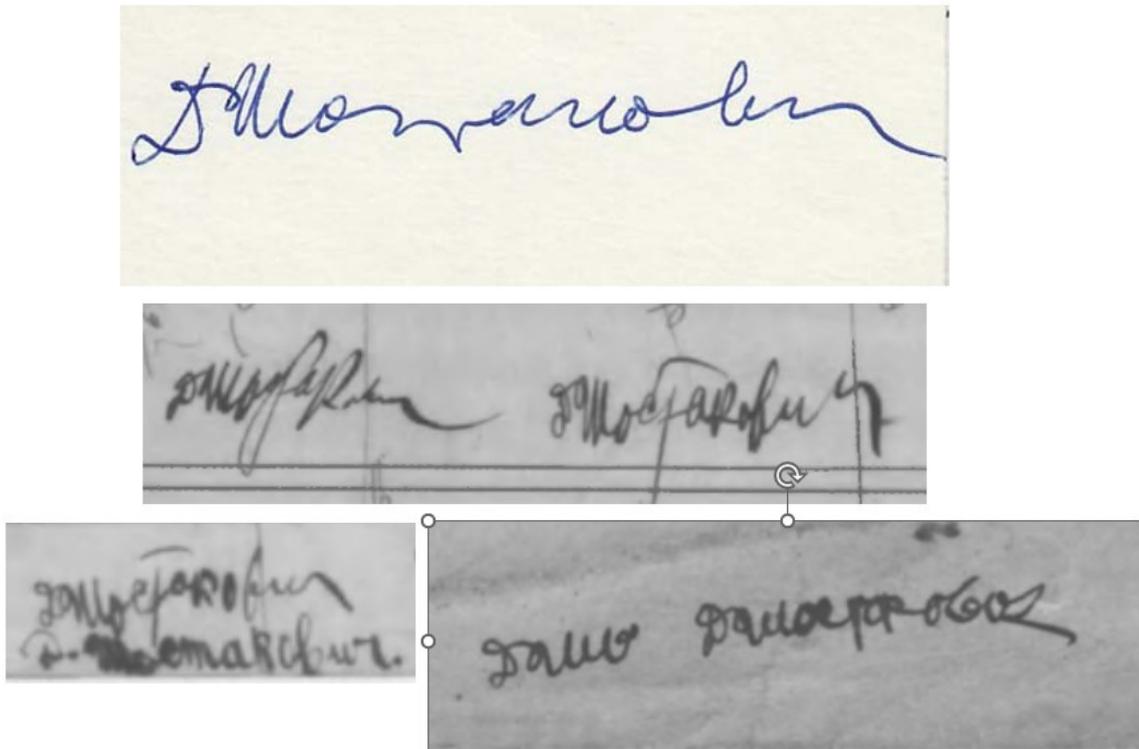


Иллюстрация 5. Варианты подписи Шостаковича.

Источники: <https://www.memorabilia-uk.co.uk/p/dmitri-shostakovich>;

[12, с. 245, 248]

Неофициальный вариант монограммы содержится в «Лирической сюите». Здесь используются лишь инициалы — самого Берга (AB) и его возлюбленной Ханны Фукс (HF). Создавая историю любви в шести частях, композитор

<sup>30</sup> В Открытом письме Берг пишет: «Первой части предпослано музыкальное motto. В трех его темах, насколько это возможно в нотном шрифте, запечатлены буквы Твоего, Антона Веберна и моего имени...» Alban Bergs Kammerkonzert für Geige und Klavier mit Begleitung von dreizehn Bläsern [Offener Brief an A. Schönberg] // Pult und Taktstock. 1925. Jg. 2. S. 23.

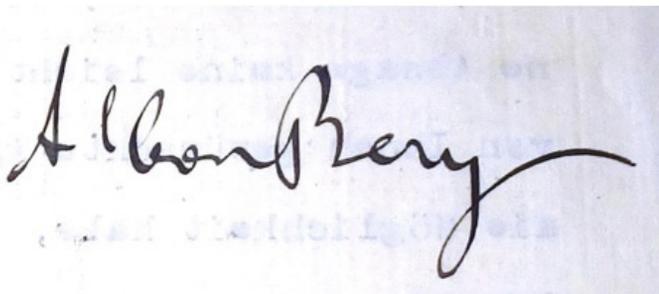


Иллюстрация 6. Варианты подписи Берга.  
Письмо А. Берга О. Хайнсхаймеру, 12.12.1928.

Источник:

<https://www.absw.at/stiftung-wohnung>

его имени обнаружена Дигонской в юношеских рукописях композитора, датируемых 1920–1921 годами [12, с. 252–259]. Предположительно последняя

вписывает инициалы в состав серии и демонстрирует тем самым поистине безграничные возможности шенберговской техники<sup>31</sup>. Путем пермутаций серии инициалы соединяются в четырехзвуковой мотив *BAFH*, который — с перестановкой звуков — неоднократно проходит в Третьей части (Иллюстрация 9). Примечательно, что ни в Камерном концерте, где Берг использует темы-имена, ни в «Лирической сюите», где появляется мотив из инициалов, композитор особенно не рассчитывает на запоминаемость и узнаваемость. Более того, в *Allegro misterioso* мотив-монограмма проходит как едва уловимый шорох, будучи очужденным при помощи тембра, штриха, темпа и динамики.

Иначе у Шостаковича. На Иллюстрации 10 представлены две его монограммы — первая и, вероятно, последняя. Первая попытка найти звуко-буквенные соответствия сво-

<sup>31</sup> В аннотированном экземпляре «Лирической сюиты» Берг указывает на это, комментируя предложение из Предисловия: «...якобы очень строгая “композиция при помощи 12 тонов” ... дала мне, моя Ханна, и другую свободу! Например, постоянно скрывать в этой музыке наши инициалы, HF и AB». Комментированная партитура Лирической сюиты. ÖNB MS F 21 Berg 3437, S. VI.

Und somit küß' ich Dir die mir teuren Hände innigst



Иллюстрация 7. Письмо Берга Хелене Наховской, 1908 (без даты)<sup>32</sup>

Motto:\*) *Aller guten Dinge...*

Langsame  $\text{♩}$ .

Musical score for the motto 'Aller guten Dinge...' by Alban Berg. It features three staves: Violin (Geige, ev. Klar.\*\*) in G major, Horn in F, and Piano (Klavier) in 6/4 time. The tempo is 'Langsame' (slow). The score includes dynamic markings such as *f*, *fp*, *m.Dpf.*, and *p*. The piano part ends with the instruction 'verklungen lassen' (fade out).

Geige (ev. Klar.\*\*)  
Horn in F  
Klavier

Arnold SCHÖNBerg

Anton WEBERn

Alban BERg

Иллюстрация 8. Альбан Берг. Камерный концерт. I часть. *Motto*.  
Партитура. UE 33148

монограмма *DSCH* содержится в отправленном Шостаковичем за несколько месяцев до смерти письме Дереку Халму, автору известного каталога рукописей композитора<sup>33</sup>. Главные сочинения, в которых присутствует монограмма *DSCH*, были созданы Шостаковичем в период «оттепели», причем степень ее узнаваемости возрастала от опуса к опусу. В Десятой симфонии (1953, *Иллюстрация 11.1*) она скорее интуитивно угадывалась аудиторией,

<sup>32</sup> «Итак, нежно целую твои руки, которые так дороги мне [Альбан Берг]» (Briefwechsel Alban Berg - Helene Berg: Gesamtausgabe; aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek / hrsg. von Herwig Knaus; Thomas Leibnitz. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2012-2016. Bd.1. 1907 – 1911. S. 81).

<sup>33</sup> Hulme D. C. Dmitri Shostakovich: a catalogue, bibliography, and discography. 3rd ed. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2002. P. 568.



Иллюстрация 9. Альбан Берг. «Лирическая сюита». III часть. *Allegro misterioso*, тт. 1–2. Аннотированный экземпляр для Ханны Фукс. ÖNB MS F 21 Berg 3437. S. 26

которая, по словам Аркадия Иосифовича Климовицкого, «психологически была ориентирована на поэтику эзопова языка» [13, с. 249]. В Восьмом квартете «Памяти жертв фашизма и войны» (1960, *Иллюстрация 11.2*), который трактовался автором как автоэпитафия, на нее в письме Исааку Гликману указывал сам Шостакович<sup>34</sup>. Наконец, в «Предисловии к полному собранию моих сочинений» (1966, *Иллюстрация 11.3*)<sup>35</sup> — для самых непонятливых — на мотив DSCN демонстративно распевается имя и фамилия Шостаковича.

<sup>34</sup> «Если я когда-нибудь помру, то вряд ли кто напишет произведение, посвященное моей памяти. Поэтому я сам решил написать таковое. Можно было бы на обложке так и написать: “Посвящается памяти автора этого квартета”» (письмо Шостаковича Гликману от 19 июля 1960 года, цит. по: [11, с. 527].)

<sup>35</sup> «Предисловие к полному собранию моих сочинений и краткое размышление по поводу этого предисловия» для баса с фортепиано соч. 123, слова Пушкина и Шостаковича.



D E C E S H A  
Димитрий Шостакович

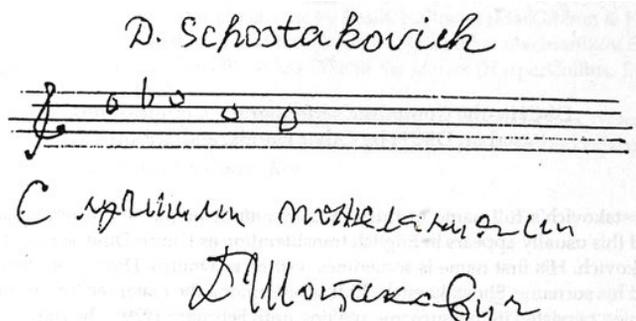


Иллюстрация 10. Дмитрий Шостакович.

Слева — монограмма из тетради с учебными заданиями (1920–1921) [12, с. 256].  
Справа — монограмма из письма Дереку Халму от 7.12.1974<sup>36</sup>

Иллюстрация 11.1. Примеры монограммы DSCH в сочинениях Шостаковича:  
Десятая симфония, III часть, 7 т. до ц. 105 (Hawkes Pocket Scores. 604)

<sup>36</sup> Hulme D. C. Dmitri Shostakovich: a catalogue, bibliography, and discography. 3rd ed. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2002. P. 568.

Иллюстрация 11.2. Примеры монограммы DSCH в сочинениях Шостаковича:  
Восьмой квартет, I часть, тт. 1–10<sup>37</sup>

Иллюстрация 11.3. Примеры монограммы DSCH в сочинениях Шостаковича:  
Предисловие к полному собранию моих сочинений, т. 83–90<sup>38</sup>

Будучи своего рода автопортретом композитора, автомонограмма рождает целый спектр смыслов: от утверждения вопреки всему негибавшей авторской воли и собственного «Я» до самоиронии, самоуничтожения и самоочуждения. В отличие от берговской монограммы, мотив DSCH выступает как тема-формула, обладающая специфической интонационностью — крайние ее точки очерчивают напряженный интервал уменьшенной кварты, один из символов

<sup>37</sup> Шостакович Д. Д. Собрание сочинений. М.: Музыка, 1979. Т. 35. Квартеты № 1–8. С. 237.

<sup>38</sup> Шостакович Д. Д. Собрание сочинений. М.: Музыка, 1984. Т. 33. Романсы и песни для голоса с фортепиано. С. 66.

музыки Шостаковича. Однако монограмма может функционировать и в ином контексте: как выяснилось позднее, в Десятой симфонии она становится частью любовного нарратива, как и в «Лирической сюите» Берга. Имя женщины, «занимавшей в тот момент сердце и мысли» Шостаковича [13, с. 267], — азербайджанского композитора Эльмиры Назировой (*Иллюстрация 12*) — также представлено в виде монограммы (*Иллюстрация 13*)<sup>39</sup>. Знал ли Шостакович о берговских монограммах? Берг не скрывал их в Камерном концерте, но тайная программа «Лирической сюиты» стала известна уже после смерти Шостаковича.



*Иллюстрация 12. Эльмира Назирова.*

Источник: <https://www.100philharmonia.spb.ru/persons/35844/>

<sup>39</sup> Подробнее об этом см. в статье Н. Кравец: Кравец Н. Новый взгляд на Десятую симфонию Шостаковича // Д. Д. Шостакович: сб. ст. к 90-летию со дня рождения / Рос. ин-т истории искусств и др. / сост. Л. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 1996. С. 228–248. Автор ее цитирует письмо Шостаковича Назировой от 29 августа 1953 года, где композитор сообщает своей возлюбленной, что «поскольку все время думает о ней, то превратил ее имя в ноты». Там же. С. 231.

146 **118** ♩ = 108

*I Solo*

Cox

Archi

The musical score shows a Cello (Cox) and String (Archi) section. The Cello part has a 'Solo' marking and a 'p' dynamic. The String part is marked 'pizz.' and 'p' at the beginning, and 'cresc.' at the end. The score is in 4/4 time with a tempo of 108 beats per minute.

E-A-E-D-A  
E | A MI(E) Pe(D) A

Иллюстрация 13. Десятая симфония, III часть, ц. 118,  
монограмма Эльмиры Назировой.

### Вместо заключения

Настоящий очерк не имел своей целью создание классического «двойного портрета» Шостаковича и Берга, что едва ли имеет смысл в силу отдаленности и даже несоединимости их художественных миров. Однако именно это обстоятельство побудило нас к поиску параллелей и пересечений между ними. Единственная личная встреча композиторов не повлекла за собой их дальнейшего общения, которое, впрочем, было невозможно в условиях опустившегося вскоре «железного занавеса». Неизмеримо большее значение имела для Шостаковича встреча с музыкой Берга, которая задала вектор его собственным поискам в оперном, да и не только оперном жанре (об обратном влиянии, видимо, говорить не приходится, хотя Берг воспринимал музыку Шостаковича с интересом).

Влияние «Воцдека» на обе оперы Шостаковича неоспоримо, Шостакович, несомненно, познакомился и с другими сочинениями своего австрийского коллеги: многие исследователи отмечают берговские аллюзии и отзвуки и в его поздних опусах.

Мы намеренно оставили эту тему за пределами статьи, ибо представляется более важным проследить не только аспекты «влияния» как такового, но и моменты сходства, этим «влиянием» не обусловленные и свидетельствующие о художественно-типологической общности. В ее рамках более отчетливо выявляются и различия художественных принципов двух композиторов. Так, музыку Шостаковича и Берга объединяет феномен процессуальности и в целом энергетическая парадигма музыкального мышления, характерная для необарокко и неоклассицизма 1920-х. И у того, и у другого она определяет принципы работы с музыкальным материалом. У Берга, сохраняющего верность «музыкальной прозе», процессуальность выявляется в шенберговской «развивающей вариации», у Шостаковича — в «тематически концентрированном развертывании». Принципиальные различия выявляются и в такой характерной для обоих композиторов черте, как пристрастие к эзопову языку и тайной программе. У Шостаковича эзопов язык имеет общественно-политическое измерение, за ним стоит невозможность открытого высказывания в рамках государственной идеологии. Тайная программа Берга имеет исключительно личный, приватный характер и позволяет ему сохранить связь с ушедшей в прошлое романтической традицией. Так же разнится и трактовка монограмм: у Шостаковича DSCN — тема-символ, обладающая интонационной характерностью и рассчитанная на узнавание. Монограммы Берга сродни элементам додекафонной техники, которые составляют глубинный пласт музыкального текста, считываемый лишь при помощи анализа.

Разумеется, в настоящей статье были обозначены далеко не все параллели между Шостаковичем и Бергом. За ее рамками остались многие другие элементы эзопова языка двух композиторов, в частности цитаты и аллюзии, которым посвящено немало исследований. Продолжить ряд параллелей позволяет и тема рецепции музыки Шостаковича и Берга в XX веке. Несмотря на несходство контекстов восприятия, их музыка оказалась камнем преткновения для широкой публики как чрезвычайно сложная и непонятная, с другой стороны, она стала мишенью критики радикального авангарда как недостаточно прогрессивная

или же компромиссная. Раскрытие этих и других точек притяжения-отталкивания послужит не только лучшему пониманию творчества двух протагонистов, но и более глубокому осознанию всей картины музыки прошлого столетия.

### Список литературы

1. *Левая Т. Н.* Контрасты жанра: Очерки и исследования о Д. Шостаковиче / под общ. ред. Б. С. Гецелера. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2013.
2. *Левая Т. Н.* Двадцатый век в зеркале русской музыки. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипсит», 2017.
3. *Векслер Ю. С.* Рецепция Альбана Берга в СССР // Искусство музыки. Теория и история. 2018. № 18. С. 31–88. URL: [https://imti.sias.ru/upload/iblock/4d9/imti\\_2018\\_18\\_31\\_88\\_yuliya\\_veksler.pdf](https://imti.sias.ru/upload/iblock/4d9/imti_2018_18_31_88_yuliya_veksler.pdf)
4. *Векслер Ю. С.* Личные библиотеки А. Шенберга и А. Берга как источник изучения творческой биографии // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 4. С. 29–49. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-029-049>
5. *Векслер Ю. С.* Альбан Берг и его музыка в городе на Неве (1920–1930-е годы) | Alban Berg und seine Musik in der Stadt an der Nawa (1920–1930er Jahre) // Немецкие музыканты в городе на Неве = Deutsche Musiker in der Stadt an der Nawa: сборник авторских статей о малоизвестных страницах петербургской музыкальной культуры / отв. ред. и сост. Л. В. Попкова. СПб.: Келлер, 2022. С. 300–319.
6. *Цареградская Т. В.* Направление «энергетизма» в контексте музыкознания XX века // Журнал Общества теории музыки. 2017. № 4. С. 36–48. URL: [https://eng.journal-otmroo.ru/sites/eng.journal-otmroo.ru/files/2017\\_4%2820%29\\_2\\_Tsaregradskaya\\_Energeticism.pdf](https://eng.journal-otmroo.ru/sites/eng.journal-otmroo.ru/files/2017_4%2820%29_2_Tsaregradskaya_Energeticism.pdf)
7. *Danuser H.* Die Musik des 20. Jahrhunderts. Laaber: Laaber, 1984.
8. *Векслер Ю. С.* О методологических основаниях творческого процесса Альбана Берга // Современные проблемы музыкознания. 2019. № 4. С. 68–99. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2019-4-068-099>
9. *Бобровский В. П.* Камерно-инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М.: Сов. композитор, 1961.

10. Акопян Л. О. Чем Бетховен был для Шостаковича (и чем Шостакович стал для Бетховена) // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2020. № 4–2. С. 352–364.

<https://doi.org/10.25991/VRHGA.2021.2.21.021>

11. Акопян Л. О. Феномен Дмитрия Шостаковича. СПб.: Издательство РХГА, 2018.

12. Дигонская О. Г. От подписи к монограмме // Шостакович в Ленинградской консерватории: в 3 т. / авт. проекта и сост. Л. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2013. Т. 2. 1919–1930. С. 241–262.

13. Климовицкий А. И. Еще раз о теме-монограмме D-Es-C-H // Д. Д. Шостакович: сб. ст. к 90-летию со дня рождения / Рос. ин-т истории искусств и др.; сост. Л. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 1996. С. 249–268.

### References

1. Levaya, T. N. (2017). *Kontrasty zhanra: Ocherki i issledovaniya o D. Shostakoviche* [Contrasts of the genre: Essays and research on D. Shostakovich]. Nizhny Novgorod Conservatory Publ. (In Russ.).

2. Levaya, T. N. (2017). *Dvadsatyi vek v zerkale russkoi muzyki* [The Twentieth Century in the Mirror of Russian Music]. N. I. Novikov Publishing House; Galina Skripsit Publishing House. (In Russ.).

3. Veksler, Yu. S. (2018). Reception of Alban Berg's music in the USSR. *Art of Music. Theory and History*, 18, 31–88. (In Russ.). [https://imti.sias.ru/upload/iblock/4d9/imti\\_2018\\_18\\_31\\_88\\_yuliya\\_veksler.pdf](https://imti.sias.ru/upload/iblock/4d9/imti_2018_18_31_88_yuliya_veksler.pdf)

4. Veksler, Yu. S. (2023). Arnold Schönberg's and Alban Berg's personal libraries as a source of study of artistic biographies. *Contemporary Musicology*, (4), 29–49 (In Russ.).

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-029-049>

5. Veksler, Yu. S. (2022). Al'ban Berg i ego muzyka v gorode na Neve (1920–1930-e gody) [Alban Berg and his music in the city on the Neva (1920–1930s)] | Alban Berg und seine Musik in der Stadt an der Newa (1920–1930er Jahre). In L. V. Popkova (Ed.), *Nemetskie muzykantyy v gorode na Neve* [German musicians in the city on the Neva] = *Deutsche Musiker in der Stadt an der Newa* (pp. 300–319). Keller. (In Russ., In Germ.).

6. Tsaregradskaya, T. V. (2017). “Energeticism” as a trend of the twentieth-century music analysis. *The Music Theory Society’s Journal*, (4), 36–48. (In Russ.). [https://eng.journal-otmroo.ru/sites/eng.journal-otmroo.ru/files/2017\\_4%2820%29\\_2\\_Tsaregradskaya\\_Energeticism.pdf](https://eng.journal-otmroo.ru/sites/eng.journal-otmroo.ru/files/2017_4%2820%29_2_Tsaregradskaya_Energeticism.pdf)

7. Danuser, H. (1984). *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber.

8. Veksler, Yu. S. (2019). About methodological basis of Alban Berg’s creative process. *Contemporary Musicology*, (4), 68–99. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2019-4-068-099>

9. Bobrovskii, V. P. (1961). *Kamerno-instrumental’nye ansambli D. Shostakovicha* [*Chamber instrumental ensembles by D. Shostakovich*]. Sov. Kompozitor Publ. (In Russ.).

10. Hakobian, L. O. (2020). What Beethoven was to Shostakovich (and what Shostakovich became to Beethoven). *Review of the Russian Christian Academy for the Humanities*, 21(4(2)), 352–364. (In Russ.). <https://doi.org/10.25991/VRHGA.2021.2.21.021>

11. Hakobian, L. O. (2018). *Fenomen Dmitriya Shostakovicha* [*The Phenomenon of Dmitri Shostakovich*]. Russian Christian Academy for the Humanities Publ. House. (In Russ.).

12. Digonская, O. G. (2013). Ot podpisii k monogramme [From signature to monogram]. In L. Kohnatskaya (Ed.), *Shostakovich v Leningradskoj konservatorii* [*Shostakovich at the Leningrad Conservatory*]: Vol. 2: 1919–1930 (pp. 241–262). Kompozitor Publ. (In Russ.).

13. Klimovitskii, A. I. (1996). Eshche raz o teme-monogramme D-Es-C-H [Once again about the theme-monogram D-Es-C-H]. In L. Kohnatskaya (Ed.), *D. D. Shostakovich: sbornik statei k 90-letiyu so dnya rozhdeniya* [*D. D. Shostakovich: Collection of articles for the 90th anniversary of his birth*] (pp. 249–268). Kompozitor Publ. (In Russ.).

Сведения об авторе:

**Векслер Ю. С.** — доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории музыки, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки.

Information about the author:

**Yulia S. Veksler** — Dr. Sci. (Arts), Full Professor, Music History Department, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory.

Статья поступила в редакцию 01.12.2025;  
одобрена после рецензирования 21.01.2026;  
принята к публикации 04.03.2026.

The article was submitted 01.12.2025;  
approved after reviewing 21.01.2026;  
accepted for publication 04.03.2026.

---