

Государственное бюджетное профессиональное образовательное  
учреждение «Воронежский музыкальный колледж имени Ростроповичей»

**Музыка Дмитрия Шостаковича  
в философском пространстве кинотрагедии  
Григория Козинцева «Король Лир»**

Номинация «Музыкальное искусство XX века»

Мочалина Маргарита Дмитриевна

Воронежский музыкальный колледж имени Ростроповичей

Специальность «Теория музыки», IV курс

Научный руководитель – Дукаревич Екатерина Александровна,  
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин

---

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Режиссерская концепция Григория Козинцева.....	4
Музыкально-драматургическая концепция Дмитрия Шостаковича.....	11
Заключение.....	27
Список литературы.....	28
Приложение.....	29

## Введение

Содружество Дмитрия Шостаковича и Григория Козинцева явилось уникальным примером художественных поисков мастеров, продолжавшихся в течение сорока лет. Композитор создал музыку ко всем фильмам Г. Козинцева и Л. Трауберга: «Новый Вавилон» (1929), «Одна» (1931), «Юность Максима» (1935), «Возвращение Максима» (1937) и «Выборгская сторона» (1939), а после распада режиссерского тандема – почти ко всем фильмам Козинцева, среди которых особую значимость имеют «Гамлет» (1964) и «Король Лир» (1971).

В совместных работах нашла отражение не только эволюция творческого пути Козинцева и Шостаковича, но и основные вехи развития отечественной киномузыки. Уже с первой работы – «Новый Вавилон» – постепенно формируется особое понимание предназначения музыки: неразрывная связь выстраивания кинопроцесса и музыкальной драматургии, стремление к выявлению глубинного содержания с помощью музыкального ряда.

Основной целью работы является раскрытие одной из граней особого философского пространства кинотрагедии Григория Козинцева «Король Лир» – музыки Дмитрия Шостаковича. В связи с обозначенной целью определился ряд задач – выявить ключевые принципы авторской концепции Г. Козинцева и проследить их музыкальное воплощение в партитуре Д. Шостаковича, исследовать специфику взаимодействия музыкального и визуального пластов, определить основные драматургические функции музыкального ряда, на основе проведенного анализа сформулировать общие принципы выстраивания драматургии, характерные для музыки кинокартины, рассмотреть драматургические принципы музыки к фильму «Король Лир» в контексте позднего творчества Д. Шостаковича.

### *Режиссерская концепция Григория Козинцева*

Фильм «Король Лир» явился одной из вершин творчества Григория Козинцева, результатом долгих художественных исканий. В процессе создания кинокартины режиссер формирует собственное, уникальное видение шекспировской трагедии, в соответствии с которым выстраивает визуальную драматургию, расставляет смысловые акценты.

Ключевую роль в режиссерской концепции имеет архетип пути, приобретающий в фильме сквозное значение. Прежде всего – это духовный путь всего человечества, отраженный в судьбах главных героев. В книге «Пространство трагедии» Козинцев пишет: «Тянется по тропинке цепочка – идут отребья земли, гудит рог, зовет беда: к нам! к числу, которому нет числа» [7, 206]. Оппозицией процессии нищих выступает обоз короля. При этом обе они имеют единую сущность, связаны идеей скитальчества, которое не имеет цели. Этим обусловлена возможность перехода одной процессии в другую: по мере развития фабулы Король присоединится к обозу нищих.

Появление шествия бездомных уже в первых кадрах фильма является проекцией на дальнейшую судьбу Лира. «Через трагедию проходит зов <...> зов повторяется, и на него откликаются герои. Они покидают мнимую, иллюзорную жизнь, которой прежде жили, и присоединяются к большинству людей, к горю, нищете. Это – зов жизни» [7, 252].

Метафорический «зов жизни» становится исходной точкой пути духовного развития и преображения Короля Лира, который режиссер определяет как «оттаивание». В начале фильма перед зрителем предстает еще не Лир, но лишь «маска власти», созданию которой способствует все окружение Короля. Весь его дальнейший путь – от «маски власти» к истинному человеческому «лицу» – есть обретение способности испытывать эмоции, проявлять сочувствие к ближнему. Именно поэтому особенно остро в финале фильма прозвучит его восклицание «Люди, вы из камня!».

Воплощением оппозиции лица и личины становятся сами герои картины: миру подлинной человечности – Корделии, Эдгара, Кента, Глостера

противопоставлен мир «существ без сердца», к которому относится Эдмонд, старшие дочери Лира, Освальд, герцог Корнуэлский. Все представители «роботов», по выражению Г. Козинцева, лишены естественных человеческих чувств, и главное – стыда.

Однако несмотря на преобладание эпизодов, запечатляющих бесстыдные и черствые поступки, режиссер всеми средствами утверждает несокрушимость добра и человечности: «Я пробовал усилить на экране голос добра. Даже в тех случаях, когда у него нет слов» [8, 5]. В киноповествовании эта идея осуществляется за счет яркой индивидуальности каждого персонажа сферы света: все они действуют по велению сердца.

Так, особенно остро граница между свободой мысли, широтой желаний и расчетом проявляется в действиях Корделии. Милосердие, способность к состраданию младшей дочери Лира – именно ее слезы становятся первым, что Лир замечает при пробуждении – являются опорой ее несокрушимой силы духа. Эдмонд видит бесстрашие плененных отца и дочери, и именно эта экзистенциальная мощь заставляет его видеть в хрупком женском образе главную угрозу своей власти: «Он взошел на высшую ступень и первым делом кличет палача; нужна веревка, кусок мыла – Корделия ему страшна» [7, 216].

Корделия является символом возрождения и обновления. Глубокому раскрытию этой идеи способствуют сопутствующие героине на протяжении всей картины образы водной стихии, ее неразрывная связь с природой. Даже венчание Корделии с Королем Французским происходит в «храме природы» – среди моря и скал, перед распятием, сколоченным из дерева. Особая роль в раскрытии этой ассоциации принадлежит построению финальной сцены: бездыханное тело повешенной Корделии предстает на фоне свободно текущей воды.

Корделия и Эдмонд – персонажи, расположенные на разных полюсах ценностного спектра света и тьмы, лиц и масок. Обе эти ипостаси в процессе своего падения и возрождения проживает король Лир: материальная нищета приводит его к духовному богатству, открывает глубинный смысл бытия. Художественным воплощением столь «парадоксального» духовного пути

становится сложная система оппозиций: безумия и рассудка, слепоты и зрячести, всего человечества и отдельной личности, человеческого и бесчеловечного, материального и духовного, тленного и вневременного. Все эти понятия на протяжении фильма трансформируются, зачастую оказываясь взаимозаменяемыми, связываются в единую систему. В результате, амбивалентность выступает как высшая философская идея, являющаяся сквозной для всей концепции фильма.

Принцип амбивалентности в драматургии картины проявляется на всех уровнях – сюжетно-смысловом, образно-визуальном, музыкальном. Его претворением и одновременно воплощением идеи духовного пути является «отражение» этапов эволюции образа Лира в зеркале его своеобразных двойников – Глостера, Эдгара, Шута. Так, главной смысловой оппозицией, определяющей взаимосвязь историй Лира и Глостера, является противопоставление слепоты и зрячести. Физически ослепнув, Глостер постигает истину.

Во многом подобный Лиру путь проходит Эдгар – герой, ставший никем, но сохранивший человечность: срывая с себя богатые одежды, он присоединяется к процессии нищих. Вместе с тем образ Эдгара отражает судьбу не только главного героя, но и является олицетворением всех страдающих и несчастных, «корифеем хора всенародного горя», расширяя пространство трагедии до всеобъемлющих масштабов.

В совершенно особом отношении к главному герою находится Шут. Уже в момент первого появления образы Лира и Шута предстают неразрывно связанными: о приближении господина возвещает бубенчик Шута, а само лицо короля загорожено шутовской маской.

Образ Шута наделен символическим значением: он становится зеркалом трагедии – голосом совести, выявляющим внутренний подтекст происходящих событий. Именно он предчувствует трагический финал своего короля: по ходу действия шутки становятся все более мрачными, все жестче обнажают реальность. Переломным моментом становится сцена в шалаше, где Лир впервые

проявляет сочувствие к Шуту, видит в нем страдающую личность. После этой смысловой кульминации едкие комментарии исчезают из повествования – их надобность отпадает. Именно Шут – единственный, кто оплакивает смерть Лира и дает последний комментарий его истории.

Перевод поэзии Шекспира на кинематографический язык осуществляется режиссером с помощью ёмких повторяющихся визуальных образов. Так, глубокой смысловой нагрузкой у Козинцева наделяется уже начальный кадр фильма – титры «Короля Лира» становятся первым визуальным акцентом. Грубая истёртая холстина является точным отражением эстетики кинокартины с ее суровостью и неприкрытостью правды, «неприкрашенностью» человеческого бытия.

Важнейшую роль в раскрытии режиссерского замысла играет аллегорическая трактовка образов внешнего мира. Символическим значением режиссер наделяет все природные стихии, которые словно образуют смысловой контрапункт к событиям трагедии. Не случайно Г. Козинцев сравнивает роль природы в фильме с функцией хора в древнегреческой трагедии. Природный ландшафт представлен двумя противоположными полюсами. Первый из них – мертвенная пустынная земля и скалы, серое небо и грозные тучи – связан с образами шествия нищих и преобладает на протяжении всей картины. Его оппозицией предстают сцены у воды, живость и свобода морского течения.

Особое значение в визуально-пространственной концепции режиссера имеет оппозиция верха и низа, идея их обратимости, одним из воплощений которой является образ лестницы. Отражая идею перехода из одного состояния в другое, она объединяет противоположные пространственные и духовно-нравственные категории: по лестнице можно двигаться как вверх, так и вниз – как к свету, так и ко мраку. Особенно ярко это проявляется в сцене сбора свиты после изгнания Корделии: за счет построения кадра герой предстает перед зрителем как повелитель и божество. Именно этот момент, когда Лир как буквально, так и метафорически находится «на вершине мира», становится отправной точкой его обратного пути.



В финале трагедии подобное визуальное решение символизирует не власть над миром и материальное превосходство, а является метафорой вершины и предела страданий главного героя.

Одним из ключевых визуальных мотивов фильма становится образ огня, который предстает в самых различных качествах. В начале кинокартины, в сцене раздела королевства, пламя согревает Лира лишь физически, не растапливая его сердца. Процесс «оттаивания» души Лира произойдет гораздо позже и будет связан с образом метафорического последнего очага жизни – шалаша. Мотив огня пройдет через всю ткань фильма в различных обликах: пламя домашнего очага, факелы королевского обоза, свечи в замках Реганы и Гонерильи и наконец, кульминация разгула человеческих страстей – пожар войны и пустое пепелище. Таким образом, изначально созидаящая стихия в процессе развития меняет своё значение, преобразуется в мощную разрушительную силу.

В неразрывном единстве с пространственным замыслом фильма предстает индивидуальная концепция времени. По режиссерскому видению Г. Козинцева кинотрагедия призвана объединить все временные пласты – будь то прошлое, настоящее или будущее: «Время в “Короле Лире” – не вымеренный ход минут, а лавка сумасшедшего часовщика: сколько здесь циферблатов и сколько стрелок? Тут и замедленное движение памяти назад, и внезапные рывки вперед – мысль, прикасающаяся к будущему» [7, 134].

Особая организация темпа и ритма действия образует своеобразную спираль событий. Для реализации этой идеи режиссер создает специфический

хронотоп, объединяющий единство сквозного действия с принципом контрапунктирования: необратимый «ход времени» – процесс динамичного ускоренного развития, драматической кульминацией которого становится сцена бури, на экране сосуществует с кадрами шествия нищих, замедляющими темпоритм повествования. Эти кадры становятся своеобразным выходом на уровень философского осмысления, пространством зрительской рефлексии. В результате история короля Лира выносится за рамки временных ориентиров и знаков эпохи. Итогом становится трагедия, происходящая одновременно «нигде», «никогда» и «езде», «везде», «всегда».

Присущее режиссерской концепции «Короля Лира» стремление передать не только частный эпизод истории, но широкие общечеловеческие идеи придает кинокартине черты притчевости. Как и в притче, в фильме Г. Козинцева отсутствует прямое наставление зрителю, однако философское обобщение, достигающее высшей точки в финале трагедии, придает картине масштаб вневременного художественного высказывания.

Притчевая природа повествования углубляется за счет библейских мотивов и аллюзий. В частности, судьба Лира перекликается с историей многострадального Иова – оба героя теряют всё и обретают истинное понимание природы вещей. Во многом «библейские» черты приобретают сами изречения Лира, схожие с проповедью, наставлением.

В повествовании возникают и другие библейские мотивы: темы Страшного суда и справедливости, физической и духовной слепоты, исцеления, спасительной и искупительной жертвы. Своеобразной апокалиптической кульминацией является финал картины: поединок Эдгара и Эдмонда – суд, в котором побеждает не сила, а правда. В разгаре схватки Эдгар отбрасывает щит в сторону – его правота превращает карающий меч в орудие правосудия. Схватка двух братьев происходит на глазах у всех – ее судьями становится народ, а мерой – человеческое страдание.

Моделируя философское пространство трагедии, режиссер насыщает кинокартину разнообразными аллюзиями, отсылками к другим произведениям

и вечным сюжетам искусства. Сосредоточением таких визуальных символов становится финал первой части фильма. На столе Эдмонда появляется сразу несколько предметов, наполненных символическим смыслом: часы, отсчитывающие ход времени, гравюра в стиле «Dance macabre» Ганса Гольбейна младшего и ларец, выступающий метафорой ящика Пандоры. Открывая ее, Эдмонд словно выпускает на свободу спрятанные за маской благочестия человеческие пороки. Результатом рокового стечения обстоятельств становится начало «хоровода смерти», который одного за другим увлекает героев трагедии.



И вновь, образам смерти и человеческих пороков противопоставлена сфера духовности, связанная с собственным комплексом аллюзий. Так, в финальной сцене после смерти Корделии изломанная поза ее фигуры вызывает ассоциации с иконографией сюжетов снятия с креста. Один из ярчайших примеров использования этого приема – картина «Снятие с креста» Якопо Понтормо. Образуя единое смысловое поле с сценической ситуацией, такая аллюзия придает действию вневременной характер.



Тот же визуальный и семантический комплекс сохраняется в момент оплакивания Лиром своей дочери – расположение в кадре вызывает ассоциации с «Ватиканской пьетой» Микеланджело Буонарроти.



Таким образом, благодаря этим приемам происходит выход во внекадровое философское пространство: сами персонажи приобретают аллегорическое значение, а идеи фильма проецируются на все человечество.

Режиссерский замысел определил особенности музыкальной концепции фильма, в которой получили развитие важнейшие идеи Г. Козинцева.

#### ***Музыкально-драматургическая концепция Дмитрия Шостаковича***

История создания киномузыки к «Королю Лиру» берет свое начало в мае 1968 года: именно тогда Г. Козинцев пригласил Д. Шостаковича к участию в фильме в качестве композитора, на что получил незамедлительное согласие. С этого момента завязалась длительная переписка, в которой определились ключевые художественные установки будущей картины.

Процесс создания партитуры протекал в сложных условиях: прогрессирующая болезнь композитора и его пребывание в больнице в Кургане неоднократно препятствовали работе, из-за чего Д. Шостакович даже предлагал найти себе замену. Основная часть музыки «Короля Лира» была написана в период с начала мая 1970 года по июль в Кургане, Репино и Ленинграде, параллельно с созданием знаковых сочинений позднего периода – Четырнадцатой симфонии и Тринадцатого квартета. За это время Д. Шостакович

дважды выезжал в Ленинград для просмотра материала и звукозаписи, которая осуществлялась оркестром Ленинградской филармонии под управлением Джемала Далгата.

В этой работе Г. Козинцев сознательно учел опыт предыдущей картины – «Гамлета», в котором обилие бытовых шумов, порой заглушавших музыку, сильно разочаровывало композитора: «Если выбирать между музыкой и текстом, я согласен, чтобы слова Шекспира заглушали музыку. Но чтобы копыта – не согласен» [7, 66]. В «Короле Лире» музыка используется в моментах наивысшего эмоционального напряжения. Именно поэтому по сравнению с предшествующими совместными работами авторов, ее объем значительно сокращен – лишь тридцать четыре минуты звучания, что составляет четверть общего временного масштаба картины. Каждое включение музыкального ряда имеет определенные задачи – служит раскрытию глубинных пластов содержания, с чем связано зачастую контрапунктическое соотношение с изображением – по выражению режиссера, музыка «не сопровождает кадры, а преобразует их» [7, 253].

Музыка в кинокартине представлена двумя основными типами, которые обусловлены ее звучанием в кадре или за кадром. К внутрикадровой музыке, главным образом, относятся сигнальные мотивы и зовы: «Рог вожака нищих», «Выезд королевского обоза», «Эдмонд приказывает трубить наступление», «Эдмонд приказывает трубить вызов на поединок», «Отвечает трубач Эдгара», «Охотничьи рога». Эти короткие фрагменты, непосредственно связанные со сценическим действием, отвечают художественному принципу Г. Козинцева – отказу от стилизации в пользу современного языка. Результатом такого подхода становится характерная для стиля Шостаковича яркая индивидуализированная мелодика с изломанным рисунком, основанная на широких скачках, заостренных тритоновых ходах.

Примечательно использование в изложении сигнальных мотивов приема тембровой дифференциации: темы, воплощающие образы королевского величия и власти («Выезд королевского обоза», «Эдмонд приказывает трубить

наступление») поручены тембрам трубы и тромбонов, в то время как в качестве характеристики мира бездомных и обездоленных («Отвечает трубач Эдгара», «Рог вожака нищих») выступает более естественное «природное» звучание валторны с сурдиной и шофара<sup>1</sup>.

Особое значение «Рога вожака нищих» подчеркивает сам режиссер: «бродяга трубит в рог: хриплый, протяжный звук, самый элементарный <...> Это – зов жизни» [7, 252]. Этот символический мотив по замыслу Г. Козинцева противопоставляется «Зову смерти», что служит раскрытию фундаментального ценностного конфликта произведения. Для воплощения трагического музыкального образа Д. Шостакович обращается к начальным интонациям секвенции *Dies irae*, а также тембрам медных духовых, малого барабана и литавр. Мотив *Dies irae*, рассредоточенный в партиях валторн и труб, возникает в результате сопряжения мелодических линий: многослойная полифонизированная фактура, динамическое нарастание воссоздают момент наивысшего эмоционального напряжения последних мгновений жизни.

Пример 1. №10 «Зов смерти»

Особую драматургическую роль имеют песни Шута и Бедного Тома. Они выступают не как полноценные вставные музыкальные номера, а скорее как спонтанные импровизации: грань между декламацией и пением стирается, а музыка становится продолжением живой человеческой речи.

<sup>1</sup>По свидетельству И. Шапиро, присутствовавшего на записи, Г. Козинцев и Д. Шостакович долгое время находились в процессе поиска подходящего тембра для «Рога вожака нищих», результатом которого стал сигнал, исполненный на подлинном инструменте музыкантом из синагоги.

Стремление к естественности интонирования привело к значительным отличиям экранного воплощения песен от исходного нотного текста Шостаковича. Так, из пяти написанных композитором песен Бедного Тома в окончательный монтаж полностью вошла лишь одна – «В терновнике северный ветер свистит». Г. Козинцев придает ей ключевое значение в раскрытии главных идей трагедии: подобно «Рогу вожака нищих», она приобретает функцию лейтмотива одиноких странствий бедняков.

Сходные принципы определили характер исполнения песен Шута – живой поток речи с естественными вкраплениями напеваемых фраз: «Его куплеты – не выученный номер, а мучительные пророчества» [7, 277]. В фильме были использованы песни, написанные Шостаковичем ранее для спектакля «Король Лир»<sup>2</sup> – «Тот, кто решился по кускам страну свою раздать», «Для дураков печальный день», «Вскормил кукушку воробей», «Отцов сановных и богатых», «Лиса-плутовка». Подобно песням Тома, они оказываются включены в ткань повествования: напеваются и проговариваются, в некоторых случаях без совпадений с нотным текстом композитора («Вскормил кукушку воробей»). Они обладают интонационным сходством, способствующим объединению отдельных музыкальных эпизодов в единый смысловой пласт.

Уникальное место в музыкальной драматургии кинофильма «Король Лир» занимает «*Дудочка Шута*». Этот скорбный наигрыш отмечает важнейшие вехи: им кинотрагедия открывается и завершается, он же звучит в сцене пробуждения Лира. «Дудочка Шута» – единственная музыкальная тема, звучащая как в кадре, так и за кадром и объединяющая эти пространства в единое целое. Ее звучание сопровождает кадры начальных титров. Незатейливый наигрыш самодельной дудочки обнаруживает наиболее полное соответствие режиссерской концепции: «И увертюры не надо. Пускай воет в тишине печальная самодельная дудочка» [7, 265]. Подобным образом характеризует эту композицию и сам Шостакович,

---

<sup>2</sup> Музыка к трагедии «Король Лир» ор. 58а была написана Д. Шостаковичем для спектакля Г. Козинцева в Ленинградском Большом драматическом театре им. М. Горького (БДТ), премьера которого состоялась в 1941 году.

лишь одним простым словом выявляя главное: «Дудочка должна быть очень печальной...» [7, 255].

«Дудочка Шута» объединяет в себе важнейшие качества тембры мышлений, являющихся неотъемлемой частью симфонических концепций Д. Шостаковича, знаком проявления авторского начала. В контексте общей драматургии произведения она не только выступает в качестве лейттемы, но и является интонационным источником всего музыкального материала. Поэтому принципиально важным фактором становится особая насыщенность и содержательность музыкальной мысли, концентрированность интонаций.

Яркой индивидуализации высказывания способствует тембр кларнета пикколо, который в творчестве Шостаковича устойчиво связан с воплощением гротесковых образов. В партитуре «Короля Лира» кларнет *in Es* приобретает двойственное значение – выступает как своеобразный тембр-маска. Его резкость и крикливость не соотносится с образной сферой лирико-философского размышления. Используя этот тембр, Шостакович находит точное музыкальное соответствие образу Шута: за пронзительностью и неудобством для слухового восприятия скрывается глубокая лирико-философская сущность – горькая правда.

В мелодии «Дудочки» Шостакович синтезирует важнейшие интонации песенок Шута. Специфика этого внутренне концентрированного и насыщенного образа связана с воплощением контрастных интонационных сфер. Особая экспрессия темы определяется уже начальным оборотом – широким мелодическим ходом, очерчивающим интонацию большой септимы. Подобный мелодический рисунок Шостакович использовал в песне «Вскормил кукушку воробей» на словах «бездомного птенца».

*Пример 2.*  
Д. Шостакович.  
Музыка к фильму «Король Лир».  
№8 «Дудочка Шута»



*Пример 3.*  
Д. Шостакович. Музыка к трагедии  
У. Шекспира «Король Лир».  
Песня Шута «Вскормил кукушку воробей»



В то же время начальная фраза кларнета in Es в своем реальном звучании (на терцию выше написанного) обнаруживает опору на интонации монограммы «DSCH», представленную в преобразованном виде. Как отмечает М. Лобанова, Шостакович активно использовал принцип анаграммы, в результате которого тема «DSCH» могла подвергаться вариантным преобразованиям, сокращению и ротации [9]. Включение интонаций «DSCH» становится знаком авторского осмысления.

*Пример 4. №8 «Дудочка Шута»*



В дальнейшем этот интонационный комплекс станет источником угловатых мотивов фанфары королевского обоза, solo флейты пикколо в преддверии бури и завершающего эту сцену solo трубы.

Основу мелодической линии «Дудочки Шута» составляют вспомогательные терцовые и секундовые ходы, которые будут иметь ключевую роль в процессе сквозного симфонического развития. Тот же интонационный комплекс лежит в основе песни «Для дураков печальный день».

Обе темы обнаруживают родство с одним из самых скорбно-проникновенных образов Четырнадцатой симфонии – частью «Самоубийца» («Три лилии»). Это сходство заметил И. Гликман: «<...> я вспомнил чудесную песенку шута, вошедшую в материал картины, и заметил, что она похожа на “Три лилии” из Четырнадцатой симфонии. На эту мою фразу Шостакович, улыбаясь, очень живо отреагировал: “Ты заметил сходство, я тоже заметил, но скажи, пожалуйста, что важнее: симфония или кинофильм?”» [3, 268].

*Пример 5. №8 «Дудочка Шута». т. 8-11*



Пример 6. Д. Шостакович. Музыка к трагедии У. Шекспира «Король Лир».  
Песня Шута «Для дураков печальный день»

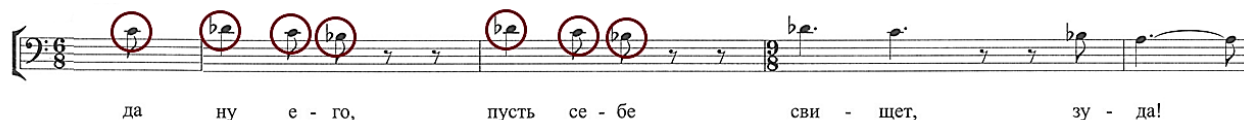


Пример 7. Д. Шостакович. Симфония №14. «Самоубийца»



Об интонационно-семантическом единстве трагедийной сферы в позднем творчестве Шостаковича свидетельствует использование этого же комплекса в песне Бедного Тома «В терновнике северный ветер свистит».

Пример 8. Песня Бедного Тома «В терновнике северный ветер свистит».



Узкообъемные мелодические обороты пронизывают всю музыку «Короля Лира», обеспечивая тематическое единство образных сфер. Этот интонационный комплекс получает свое воплощение в самых различных качествах: от подспудного формирования разрушительных сил в «ползучих» интонациях «Начала катастрофы» до замкнутого движения по кругу, застывшего оцепенения и отчаяния песни Бедного Тома.

Поворотным моментом в развитии темы «Дудочки Шута» является переход от одного типа высказывания к другому, обращение к сфере скерцозности с ее стремительными пассажами-переливами, фанфарными мотивами и скачками на квинту, увеличенную кварту.

Окончание темы подчеркивает идею безысходности, ничтожности всех усилий: начальный терцовый мотив размышления появляется вновь, однако, не получив своего продолжения, остается без ответа. Скорбный монолог, застыв на одном звуке, растворяется в безмолвной тишине.

Мелодия «Дудочки Шута» не только обрамляет кинокартину, но и звучит в переломный момент трагедии – в сцене пробуждения Лира после болезни

и его воссоединения с Корделией. При сохранении музыкального материала тема «Дудочки Шута» переосмысливается в лирическом ключе. Выявление нового качества осуществляется главным образом благодаря визуально-пространственному ряду: в диалоге с «цветущей» природой и светлым образом Корделии скорбный напев дудочки приобретает особую внутреннюю теплоту. В этой сценической ситуации музыкальная тема трактуется как метафора духовного перерождения героя.

Иная сторона содержания получает развитие в финале фильма – одинокое звучание дудочки становится своеобразным эпилогом трагедии. Шостакович расставляет новые смысловые акценты: раскрытию философского содержания способствуют тонкие изменения фразировки. Так, глубокая пауза, практически сразу же прерывающая развитие мелодической линии, знаменует собой момент осмысления, внутреннего проживания трагедии. Особое значение приобретает и включение острой, мучительной интонации увеличенной кварты, являющейся выражением предела безысходности. Именно в финальном проведении этой скорбной мелодии получает наиболее полное воплощение функция философского осмысления событий трагедии – «слово от автора», прошедшее через всю картину, становится послесловием к истории Лира.

*Пример 9. №70 «Конец картины «Король Лир». Финал» (т. 1-4, 18)*



Таким образом, тема «Дудочки Шута» выявляет важнейшие драматургические вехи трагедии – вступление, лирическую кульминацию и эпилог.

Важной смысловой и эмоциональной нагрузкой наделен симфонический эпизод *«Первое появление замка Лира»*, выполняющий функцию экспозиции мира главных героев. В фильме эта тема звучит дважды – в начальной сцене и в момент монолога Эдмонда – связывая истории Короля Лира и Глостера.

Суровая линейность, приглушенные тембры низких струнных и деревянных духовых воссоздают аскетизм, скупую графичность облика замка – одного из многочисленных атрибутов власти, выступающих наравне с короной или свитой. Темп *Adagio*, крупные длительности и узкий, «скованный» диапазон темы создают атмосферу статики и оцепенения, которая служит раскрытию духовного состояния Лира в первой сцене. Музыкальный образ «Замка Лира» становится символом традиций и устоев, давно сложившегося жизненного уклада – не случайно эта же тема в сцене монолога Эдмонда сочетается с кадрами родового древа Глостеров. Однако этот образ неустойчив: не царский покой и довольство властью, а лишь привычность ритуала – то, что в дальнейшем будет разрушено самим ходом трагедии.

Проекция будущих событий создается благодаря контрапунктическому соединению двух тематических пластов. Основная мелодическая линия, ритмически прихотливая и гибкая, поручена флейте и кларнету и преломляет узкообъемные секундовые интонации «Дудочки Шута». Нижний пласт фактуры – контрапункт виолончелей и контрабасов *pizzicato* – контрастирует основной теме благодаря напряженным тритоновым ходам, связанным с противоположной интонационной сферой «Дудочки», и размеренному чеканному ритму. Приглушенное звучание низких струнных *pizzicato* создает ощущение подспудного присутствия некой высшей силы – неотвратимого хода истории.

*Пример 10. №51 «Первое появление замка Лира»*



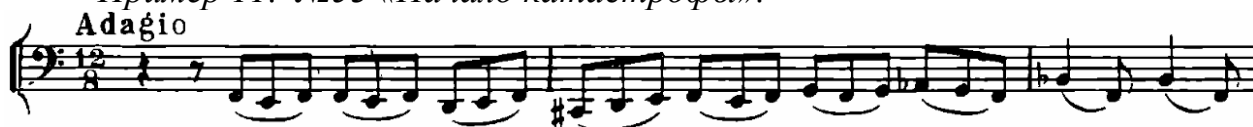
Стремление к непрерывному развитию музыкальных образов явилось одной из режиссерских установок Козинцева: «Большие темы зарождаются далекими отголосками задолго до того, как они принимают отчетливую форму. Что-то слышится в воздухе: гул, тревожное дыхание, ход времени» [7, 120]. Этой идее отвечает использование музыкального материала «Замка» в эпизоде использования музыкального материала «Замка» в эпизоде *«Вступление (Ход*

*времени*)». В результате трансформации создается повелительный облик: затаенные «шаги» пиццикато низких струнных модифицируются в грозное звучание октавных унисонов тромбонов и тубы. Появление темы «Хода времени» отмечает переломные этапы развития трагедии: в момент отъезда от Гонерильи она сопровождает слова Лира «Как был я слеп!», звучит в эпизоде подготовки солдат к битве.

Важнейшими функциями музыкального ряда в фильме являются раскрытие подтекста происходящего и предвосхищение будущих событий. Так, в эпизоде «*Начало катастрофы*» ключевую роль в создании проекции играет воплощение образа всеобъемлющей катастрофы в оркестре, благодаря чему возникает тематическая арка, связывающая происходящее в начальной сцене с эпизодом «Бури».

Однако образ неистовой стихии набирает мощь и раскрывает свое истинное значение постепенно. Музыкальный эпизод открывается повествовательным тоном – низкий регистр, монодическая фактура и поступенное хроматическое восхождение у виолончелей способствуют созданию сумрачной атмосферы.

*Пример 11. №53 «Начало катастрофы».*



Сцену изгнания Корделии режиссер, опираясь на принцип сквозного симфонического развития, объединяет с эпизодом сбора Лиром отряда рыцарей, кульминацией которого становится стремительное восхождение Лира по лестнице на символическую «вершину власти». В соответствии с данным визуальным образом выстраивается крещендирующая драматургия: мелодическое развитие имеет восходящую направленность, происходит постепенное расширение диапазона, уплотнение и расслоение музыкальной ткани. Этот замысел прослеживается и на уровне архитектоники – наличие четких границ разделов, выявляющих поэтапность развития, можно уподобить подъему по ступеням лестницы.

Драматический перелом режиссер подчеркивает посредством модификации пространственно-визуального ряда: статика сменяется динамикой, интерьерные кадры – натурными, длинный план – коротким, быстрой сменой кадров. Музыкально-выразительные средства передают ощущение надвигающейся катастрофы: происходит смена размера с  $\frac{12}{8}$  на  $\frac{4}{4}$ , благодаря чему выявляются маршевые черты; резкое ускорение движения за счет сжатия длительностей; включение ударной группы – колокола, малого барабана и литавр. В финале эпизода развитие устремляется в высочайший регистр, и достигая пика драматического напряжения, резко прерывается фатальным ударом тамтама.

Поворотным моментом в драматургии становится музыкальный эпизод *«Буря (начало)»* – завершение экспозиционной части кинокартины и начало ее действенной фазы.

Шостаковичу с невероятной точностью удастся передать эффект длительного напряженного ожидания, предчувствия роковой неизбежности. Два контрастных раздела композиции являют собой различные ипостаси этого состояния: оба они при внешней статичности несут в себе скрытое внутреннее нагнетание.

В начале эпизода душевная боль Лира, накопленная в предыдущих сценах, словно прорывается наружу, приобретает физическую осязаемость, переключаясь со словами Лира «На сто частей порвется сердце прежде, чем я заплачу». Шостакович находит уникальный способ передачи этого процесса – нарастание звучности и усиление тембровой напряженности в пределах одного тона  $f$  второй октавы. Возникает своеобразное «темброво-динамическое crescendo»: к флейтам присоединяются кларнеты, гобои, а затем и трубы с сурдиной – звук словно обретает объем, расширяется и уплотняется.

Следствием этого перехода, своеобразным ответом на протяжный «зов» становится дифференциация музыкальной ткани, появление мощных акцентированных аккордов у медных духовых, очерчивающих интонации темы

*Dies irae*. Этот музыкальный эпизод сопровождает кадры сгущения туч на горизонте, являющихся трагическим предзнаменованием.

Фактурное и тембровое решение, а также интонационная основа сближает зловещий музыкальный образ с «Зовом смерти», выявляя сходную функцию эпизодов: они находятся словно на границе миров – жизни и смерти, скоротечного и вневременного. Эта двойственность подчеркивается отдаленным эхом у струнных. Тот же тематический комплекс, неразрывно связанный с образом смерти, проводится в ритмическом увеличении, приобретая мистическое хоральное звучание, которое растворяется в отдаленном гуле тремоло литавр – предвестии бури. Таким образом, в пределах начального построения тема *Dies irae* предстает в противоположных жанрово-образных качествах – как грозный императив медных-духовых и тихое осмысление у струнных.

Одной из главных драматических вершин кинокартины является эпизод «*Буря*» – диалог короля Лира с небом. Г. Козинцев раскрывает метафорический смысл музыкального ряда: «слышаться должен не столько шум ветра и грома, сколько голос зла, празднующего победу» [7, 57].

Ключевую роль в процессе создания «голоса зла» играет музыка Д. Шостаковича. Она обладает многозначностью, воплощая не только разгул враждебных сил, но и процесс психологического перелома – прозрения Короля Лира, ведущего к его духовному преображению. Во многом именно благодаря музыкальному ряду совершается обличение зла: в процессе развития ничтожное становится грандиозным, выходит на свободу все низшее и бесчеловечное.

Эта сфера является одной из ведущих в творчестве Шостаковича и обладает устойчивым комплексом выразительных средств. Подобная образность воплощается в одноименном сочинении – «Буре» из вокального цикла «Семь стихотворений А. Блока» ор. 127. Обращает на себя внимание и мотивная общность двух сочинений – опора на интонации *Dies irae*.

Пример 12. Д. Шостакович. «Семь стихотворений А. Блока». №5 «Буря»

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is a vocal line with lyrics: «- ном ре - вет, бу - шу - ет бу - ря зла - я,». Below it are two staves for piano accompaniment, showing a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some triplets. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

Пример 13. Д. Шостакович. Музыка к фильму «Король Лир». №55 «Буря»

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some triplets. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

Оркестровая ткань композиции складывается из двух пластов, дифференцированных тесситурно и тембрально. Композитор активно использует специфические выразительные возможности ритма для создания эффекта длительного нагнетания, подчеркнутой механистичности. Несмотря на размер  $\frac{3}{4}$ , в теме обнаруживаются черты маршевости, которая в сочетании с ритмической остинатностью, повторностью мелодических структур становится символом разрушающей, враждебной человеку силы. Чеканный проигрыш малого барабана, возникая в полной тишине на границах разделов, словно механически отсчитывает секунды до катастрофы.

Иную сторону этого образа раскрывает средний раздел композиции, отмеченный появлением нового материала, в изложении которого ключевая роль принадлежит ударным инструментам. Дублирование мелодической линии струнных в партии ксилофона создает сухое и мертвенное, лишенное теплоты звучание. Семантика этого тембра в произведениях Шостаковича связана с образами смерти и ужаса.

В воплощении образа торжества зла важную роль играет еще один ударный инструмент – малый барабан, который канонически имитирует ритмический рисунок темы. Смещение акцента не только подстегивает

интенсивную пульсацию, но и создает ощущение пародирования: тематические элементы словно искажаются устрашающей гримасой.

В заключительном разделе рождается новая тема-императив, которая формируется из волевых квартовых ходов, устремленных к высшей точке – длительно тянущейся ноте *b* второй октавы. Тема заключает в себе суровое откровение и является «зовом» к пробуждению подлинного «Я». Не случайно кульминация эпизода совпадает со словами Лиры: «Мой дурачок, часть сердца есть во мне, она тебя жалеет», – его первым проявлением сочувствия к Шуту, ознаменовавшим важный шаг духовного пути героя.

Особое место среди музыки к кинофильму занимает эпизод *«Голос правды»* – лирическая кульминация кинотрагедии. Здесь впервые во всей полноте проявляется сила, противопоставленная разрушению и гибели – всепрощающая любовь. Сама идея создания контрастного, наполненного внутренним светом музыкального материала принадлежит Д. Шостаковичу, который задумывал этот эпизод как своеобразную тему Корделии. Г. Козинцев же предложил иную интерпретацию – метафорическое название «Голос правды» он связывал с внутренним монологом Бедного Тома. На этапе монтажа режиссер, после долгих исканий, убедился в верности художественной интуиции композитора: «музыка не только слилась с изображением — сцена, которую я видел много раз, изменила характер. Что-то новое, значительное открылось в нашей героине» [7, 257].

Главным источником тематизма «Голоса правды» оказывается переосмысленный музыкальный материал сцены изгнания Корделии. Сходство прослеживается в фактурно-тембровом решении: изломанная хроматизированная мелодия струнных в низком регистре отсылает к «Началу катастрофы». Важную роль в процессе преобразования этого тематического комплекса играет ритмическая организация – намеренное избегание сильных долей с помощью межтактовых лиг и пауз способствует размыванию метрической сетки, создает эффект свободного течения музыкальной мысли. В результате скованное и наполненное мрачными предчувствиями триольное

движение «Начала катастрофы» в этой сцене приобретает значение духовного пробуждения и освобождения.

Режиссер высказывает догадку по поводу тембрового решения Шостаковича: «Наверное, когда Дмитрий Дмитриевич говорил со мной по телефону об этом номере, он уже слышал Корделию. Перед смертью Лир вспоминает голос младшей дочери. Можно по-разному перевести на русский язык low; в словаре множество значений, но первое – низкий. <...>» [7, 258]. Примечательно, что и эпизод «Начало катастрофы» по своей сути оказывается неразрывно связан с образом Корделии, обусловлен ее «голосом» – ее неспособностью лгать, в следствии чего опирается на тот же тембр и регистр.

Высшей точкой, кульминацией на пути лирического развития становится формирование выразительной и пластичной темы у первых скрипок, которая словно солнечный луч прорезает музыкальное пространство. Лирический подъем выступает в нерасторжимом единстве с визуальным образом: стремительный морской поток становится символом духовной свободы, света и надежды. Акцент на водной стихии, чистом небе, образах цветущей природы, размыкание пространства подчеркивают идею созидания и обновления. Смысловую двойственность заключает в себе приглушенный хорал струнных, завершающий сцену: он выступает как символ просветления и преображения и одновременно предвестник общечеловеческой трагедии – «Плача».

Философским осмыслением событий трагедии является хоровой вокализ *«Плач»* – образ всенародного горя. Функцию этого эпизода сам режиссер сравнивает с ролью хора в греческой трагедии.

Особенности взаимодействия музыкального тематизма со зрительным рядом определяются заложенными в самой музыке принципами монтажа. «Плач» включает девять фрагментов, наделенных индивидуальной выразительностью, тембром и интонацией, которые композитор разрешил разделять и менять местами. Используя принципы дискретности, Г. Козинцев выстраивает сквозную горизонтальную связь между эпизодами погребения Глостера и военных баталий. Зарождение темы «Плача» становится

интонационным выражением личной скорби Эдгара и началом своеобразного диалога между героем и хором: «Хор спрашивает Эдгара: разве не пора тебе идти? Эдгар слышит голос хора, он подымается с колен, идет» [261].

С переходом к следующей сцене аудиовизуальное соотношение меняется, однако внутренняя диалогичность музыки и кадра сохраняется, возникает открытый конфликт с изображением: сцены борьбы за власть сталкиваются с музыкой, наполненной человечностью и состраданием. Музыкальный эпизод «Плача» приобретает здесь значение духовного антитезиса – сопрягаясь с кадрами разрушений, он преобразует деструктивное пространство экрана, создает образ катарсического просветления невероятной силы.

Основой музыкального эпизода является сквозное развитие хоровой темы. Уже первое проведение раскрывает ее философскую сущность: восходящее движение по звукам уменьшенного трезвучия переходит в покачивание секундовых интонаций, словно сверхчеловеческое усилие к восхождению, завершающееся лишь страданием – «крик горя, прорывающийся сквозь немоту лет, долготу времени» [7, 261].

Эта тема стала центром драматургии еще одного произведения Шостаковича – Тринадцатого квартета, оконченного в 1970 году почти одновременно с завершением работы над «Королем Лиром».

Сквозной нитью в Тринадцатом квартете проходит идея пляски смерти: в третьем разделе (ц. 21), мелодия которого является далеким вариантом начальной темы, в хоровод танцевальных мотивов вплетаются удары древком смычка о деку альты. Семантическая связь с идеей *Dance macabre*, получившей в кинофильме Козинцева визуальное воплощение, раскрывает оборотную сторону темы «Плача», обнажает причинно-следственные связи: всенародная скорбь здесь предстает как итог круговорота смерти, порожденного бесчеловечностью и жадной властью. В результате, в киноповествовании оказываются противопоставлены два полярных облика смерти: торжествующее шествие – в эпизоде «Бури», и ее трагическое философское переживание – «Плач».

## Заключение

Режиссерская концепция Козинцева – многоуровневое смысловое пространство, в котором вся ткань киноповествования оказывается подчинена единому авторскому замыслу. Центральными категориями в нем становятся архетип пути, пронизывающий всю художественную структуру картины, а также принцип амбивалентности, связывающий смысловые пласты в целостную художественную систему. В соответствии с собственным видением шекспировской трагедии, режиссер выстраивает пространственно-временную и визуальную драматургию, насыщает эпизоды символами и аллюзиями, концентрирующими внимание на ключевых идеях картины.

Одним из важнейших средств воплощения режиссерского замысла становится музыкальный ряд. Партитура кинокартины «Король Лир» концентрирует художественные идеи творческого содружества Г. Козинцева и Д. Шостаковича. В этой работе достигает своего апогея принцип лаконичности и драматургической обусловленности музыкального ряда – его включения лишь в точках наивысшего эмоционального напряжения, стремления к раскрытию глубинного содержания.

В музыке к фильму «Король Лир» Д. Шостакович выстраивает сквозной процесс развития, отразивший важнейшие принципы симфонического мышления композитора, включая семантику тем – образы размышления, зла и разрушения; интонационную специфику и приемы развития; а также типы кульминаций – драматические (протест, катастрофа) и тихие смысловые (эпитафия, катарсис).

Музыка к фильму «Король Лир» концентрирует характерные особенности стиля позднего творчества Д. Шостаковича. На это указывает близость эстетико-философских концепций – сочетание ощущения близости смерти и крайне обостренной ценности жизни – а также драматургические принципы: наличие двух контрастных интонационно-тематических сфер, интонационно-семантическое единство трагедийной сферы, которое проявляется через опору на интонации монограммы *DSCH* и мотива *Dies irae*.

## Список литературы

1. Арановский М.Г. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век / ред.-сост. М.Г. Арановский. – М.: Внешторгиздат, 1997. – С. 213-250.
2. Васильева Н.Д. Шостакович – кинематографист (после записи музыки к «Королю Лиру») // Искусство кино. – 1971. – №2. – С. 128-139.
3. Гликман И.Д. Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / Сост. и комментарии И. Д. Гликмана. – М.: DSCN – СПб.: Композитор, 1993. – 336 с.
4. Денисов Э.В. Об оркестровке Д. Шостаковича // Дмитрий Шостакович. Сборник статей. – М., 1967. – С. 439-499.
5. Домбровская О.В. О музыке в фильмах Козинцева. Заметки к публикации одного письма Музыкальная академия. 2006. – № 3. – С. 99-109.
6. Домбровская О.В. Последняя киноработа Д.Д. Шостаковича: «Король Лир» и его окружение Дмитрий Шостакович // Новое собрание сочинений. В 150 т. Серия XIV, Киномузыка. Т. 142. – М.: «DSCN», 2017. – С.165-175.
7. Козинцев Г.М. Глубокий экран // Козинцев Г.М. Собрание сочинений в 5 тт. - Л.: Искусство, 1983. – Т. IV Пространство трагедии – 589 с.
8. Козинцев Г.М. Шекспир на экране // Искусство кино. – 1971. – № 10. – С.5.
9. Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2015. – 208 с.
10. Михеева Ю.В. Аудиовизуальный контрапункт в кинофильме: эволюция и перспективы // Закадровое искусство: История и теория киномузыки: Материалы международной научной конференции / ред.-сост. К.Н. Рычков. -М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. – С. 33-45.
11. Шостакович Д.Д. Король Лир // Музыкальная жизнь. – 1976. – № 17. – С. 15-25.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Время	Сцена	Визуальные мотивы	Аудиоряд	Тембры
00	Титры	Мешковина	№ 8 «Дудочка Шута» Песня Бедного Тома «В терновнике северный ветер» Рог вожака нищих Р	cl. pic. голос
00 1:50	Шествие нищих	Скалы, пустошь, обоз нищих		голос, шофар
3:40	Сцена у замка короля Лира	Стены замка	№ 51 «Первое появление замка Лира»	fl., cl. + v-c, c-b piz.
7:20	Сцена раздела королевства	Огонь	11:05, 12:00 – Удары колокола <i>dfdes</i>	campane
17:50	Сцена изгнания Корделии	Огонь	№ 53 «Начало катастрофы»	v-c
19:50	Сцена сбора свиты короля	Лестница	№	fl., ob., cl., cor. + vc.
20:53	Венчание Корделии	Коленопреклоненные фигуры, крест, море	-	-
21:45	Отъезд Лира	Огонь	№3 «Выезд королевского обоза»	tromba
24:02	Монолог Эдмонда	Огонь, семейное дерево	№51 «Первое появление замка Лира»	fl., cl., + v-c, c-b piz.
28:50	Начало исполнения плана Эдмонда	Лестница	Песня Бедного Тома «Но лишь мышей и крыс»	
29:49	Возвращение Лира с охоты	Лестница	№9 «Охотничьи рога» Песня Шута «Тот, кто решил по кускам»	tr-be., tr-ni.
35:30	Обед у Гонерильи	Три свечи	№58 «Обед у Гонерильи» + песня Шута «Скормил кукушку воробей»	fl., arpe.
39:29	Отъезд Лира к Регане	Подсвечник с тремя свечами	№3 «Выезд королевского обоза» №50 «Ход времени» Песня шута («Лиса-плутовка и дочка короля»)	tromba tr-ni, tuba
44:17	Сцена беспокойного сна Глостера	Часы, гравюра («Dance macabre»)	-	-
44:34	Изгнание Эдгара	Лестница Три свечи	-	-
48:00	Ссора Кента в замке Реганы	Две свечи	Песня Шута «Отцов сановных и богатых»	голос
51:30	Сцена перевоплощения Эдгара в Бедного Тома	Скалы, пустошь, королевский обоз → обоз нищих	Песня Бедного Тома «Рог вожака нищих» №3 «Выезд королевского обоза»	голос шофар → tromba

54:00	Сцена в замке Реганы	Стены и внутреннее убранство замка	-	-
1:03:40	Сцена перед бурей	Часы, гравюра («Dance macabre»), шкатулка	№57 «Буря (начало)»	fl, cl, ob, tr-be → fag, cor, tr-ni, tuba + timp solo fl. pic
1:07:00	Буря	Дикие звери, табун лошадей, пустошь	№55 «Буря»	archi, legni, percussione
1:11:50	Сцена в шалаше		Песня Бедного Тома «В терновнике северный ветер»	голос
1:19:10	Сцена ослепления Глостера	Лестница, камин		
1:23:02	Смерть герцога Корнуэльского		№10 «Зов смерти»	cor, tr-be, tr-ni, tuba, timp, t-ro
1:25:30	Монолог Эдгара, встреча Эдгара с Глостером	Пустошь	Песня Бедного Тома «В терновнике северный ветер» «Рог вожака нищих»	голос, шофар
1:29:30	Сцена отравления Гонерильи	Стены замка Лестница	-	-
1:31:58	Подготовка в битве Скитания Лира в полях	Пустошь, горы	№50 Вступление (Ход времени) «Рог вожака нищих» №56 «Плач»	tr-ni., tuba., timp. шофар хор
1:41:24	Воссоединение с Корделией	Стены замка коленипреклоненные фигуры море, взлетающие птицы	№54 «Голос правды» №8 «Дудочка Шута»	cor., archi. cl. pic.
		Стены замка	№4 «Эдмонд приказывает трубить наступление»	tromba
1:48:00	Смерть Глостера	Пустошь	№56 «Плач»	хор
1:49:50	Сцена войны	Огонь, стены замка		
1:54:00	Взятие Лира и Корделии под стражу			
1:58:45	Сражение Эдмонда и Эдгара  Смерть Эдмонда	Стены замка	№5 «Эдмонд приказывает трубить вызов на поединок» №6 «Отвечает трубач Эдгара» №10 Зов смерти	tromba  corno  cor., tr-be, tr-ni, tuba, timp, t-ro
2:06:00	Смерть Корделии	Лестница, стены замка, огонь, течение воды	-	-
2:10:30	Финал		№70 «Конец картины «Король Лир». Финал.»	cl.pic.