

## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 78.08

DOI: 10.17223/22220836/39/16

Н.М. Найко

### СМЫСЛОВЫЕ ПОДТЕКСТЫ ДЕВЯТОЙ СИМФОНИИ Д. ШОСТАКОВИЧА

*Рассматриваются особенности композиторской работы с музыкальным тематизмом жанровой природы, лежащим в основе главных тем нечетных частей симфонии. В аспекте музыкальных решений протонитонация проявляется посредством деформации жанровых и стилевых моделей, охватывающей все уровни музыкальной организации, что наиболее ярко выражено в разработках и репризах. В результате анализа становятся доступными пониманию направленность мысли автора и его оценивающая позиция. Авторское музыкальное «повествование» содержит в закодированном виде систему ценностных ориентиров и моделирование условий, при которых идеалы оказываются разрушенными.*

Ключевые слова: Д. Шостакович, Девятая симфония, композиторская работа с тематизмом.

Девятая симфония создана Д. Шостаковичем в 1945 г. Еще в апреле 1944 г. Ю. Шапорин писал в газете «Труд», что «Седьмая и Восьмая симфонии Шостаковича являются частями симфонической трилогии – задуманной, но еще не законченной» [1. С. 207]. По данным, собранным С. Хентовой, Девятая планировалась как ее финал, и от автора монументальных эпопей теперь ждали симфонию Победы, в партитуру которой предполагалось ввести хор и певцов-солистов. И действительно, сочинение такой симфонии велось в конце 1944 г., было написано более половины I части и сыграно коллегам-музыкантам. Однако автор внезапно прекратил работу над героическим вариантом нового произведения, и у него молниеносно созрел другой замысел. К 30 августа 1945 г. партитура Девятой симфонии была написана, и уже 3 ноября и 20 ноября 1945 г. Е. Мравинский продирижировал ее премьерами в Ленинграде и в Москве.

Музыкальная общественность встретила Девятую симфонию с явным недоумением, вылившимся во множество разноречивых оценок и критических суждений. Одни слышали в ее музыке отклик на радостные события победы, хвалили ее за веселость и жизнерадостность, не ощущая в ней (за исключением IV части) ни одной драматической тени. В этом плане показательна характеристика А. Хачатуряна: «Светлая музыка, выражающая чувство душевного облегчения после Победы над нацизмом» [Там же. С. 211]. Вскоре закрепилось определение Девятой как «симфонии-скерцо».

В других отзывах высказывалось неприятие нового опуса Шостаковича, вызванное его непониманием. Некоторые авторы уловили, но не сумели объяснить внутреннюю противоречивость произведения. Е. Мравинский воспринял творение Шостаковича как своеобразный «симфонический фельетон» – предостережение от самоуспокоения и напыщенности [Там же. С. 213].

Зарубежные премьеры, как следует из материалов, собранных С. Хентовой [1. С. 214–216], также породили разноречивые оценки нового сочинения Шостаковича. В основном критики отмечали его банальность и необидительность. Безоговорочных сторонников Девятой оказалось меньшинство, многие из них указывали на ее жизнерадостность и элементы эксцентричности.

Через пару лет, в период борьбы против формализма в советской музыке, Девятая симфония Шостаковича была зачислена в разряд антиреалистических, формальных и не вошла в список сочинений, рекомендуемых для концертного исполнения [Там же. С. 238]. На открытом партийном собрании в Большом зале МГК, состоявшемся 24 февраля 1948 г., председатель Комитета по делам искусства П.И. Лебедев в своем докладе произнес следующее: «Казалось бы в этой симфонии композитор должен был показать воодушевление советского народа-победителя. На самом деле, композитор преподнес нашим слушателям серию маленьких, по преимуществу веселеньких, как бы шуточных зарисовок, снизив, таким образом, великую тему победы советского народа» [2. С. 308].

Наиболее негативно оценил это сочинение М. Коваль. В статье «Творческий путь Д. Шостаковича», опубликованной в журнале «Советская музыка», он писал: «Девятая, «Победная» симфония Шостаковича явилась полным творческим поражением композитора... Старик Гайдн и заправский американский сержант, неудачно загримированные под Чарли Чаплина, со всевозможными ужимками и кривлянием прогалопировали первую часть симфонии» [Там же. С. 295].

К концу 60-х гг. XX столетия мэтры советского музыковедения Девятую симфонию уже не критиковали, классифицировав ее замысел как «непритязательный», призывая воспринять и оценить ее «жизнерадостность и естественную простоту» [Там же. С. 257]. При этом Т. Левая, будучи в то время аспиранткой Горьковской консерватории, обнаружила музыкантскую чуткость и зрелость в своей попытке разобраться в содержании и стилистике Девятой [4].

В опубликованном в 1976 г. фундаментальном труде М. Сабининой [5] эта симфония не подвергается сомнению как факт ценного творческого наследия Шостаковича, но представление о ней в целом возвращается на прежние позиции, хотя автор, обобщая свои наблюдения, отмечает всевозможные оттенки юмора и иронии вплоть до гротеска и язвительного сарказма, а также трагикомические черты [Там же. С. 276].

Видимо, такие свойства музыки, как ориентация на классицистский стиль и камерность формы, опора на жанрово-бытовые модели, элементы театральной характерности, послужили причиной «облегченности» ее восприятия, заслонив глубинные слои содержания<sup>1</sup>.

Как мы можем судить сегодня, разногласия критиков были порождены не только историческим моментом или несоответствием слушательских установок художественному содержанию нового произведения, но и внутренней многоплановостью самой музыки, серьезностью и глубиной претворяемых идей, скрывающимися за внешней легкостью и незатейливостью.

---

<sup>1</sup> Сложная судьба преследовала Девятую симфонию и в исполнительских интерпретациях. Часто им была свойственна та же поверхностность, что и музыковедческим трактовкам. Из последующих обращений к Девятой симфонии выделяется своей смысловой многослойностью интерпретация К. Кондрашина.

В настоящей статье осуществляется подход к анализу Девятой симфонии Шостаковича с позиций идей Е.В. Назайкинского о происходящих в XX столетии изменениях в структуре музыкальной интонации, что позволяет приблизиться к осмыслению особенностей не только конкретного опуса, но и творческого метода Д. Шостаковича, в целом.


Проблемы, связанные с восприятием и интерпретацией – исполнительской либо искусствоведческой – сочинений Д. Шостаковича, во многом обусловлены спецификой его музыкального языка. В этом отношении важен, в первую очередь, такой фактор, как многослойная структура музыкальной интонации, в которой особое значение приобретает изображенная, или вторичная, интонация наряду с суперинтонационным слоем, раскрывающим посредством композиторской работы с музыкальным материалом позицию автора, направленность его мысли, оценку отображаемого явления.

Смысл интонационной вторичности у Д. Шостаковича, как полагает Е. Назайкинский, заключается в коммуникативной направленности музыки, в символичности, знаковости, что требует от музыкальных средств семантической определенности. В этих целях автор использует знакомый слушателю жанровый, интонационный, тематический материал, опора на который дает возможность оперировать его единицами как «музыкальными словами» – элементами с зафиксированным значением [6. С. 167]. То есть для Шостаковича интонационный мелодический слой ценен не сам по себе, а прежде всего как материал тематической работы, обладающий известным семантическим потенциалом. При этом, по наблюдению Е. Назайкинского, в музыкальной интонации Шостаковича может одновременно подчеркиваться и ее генезис, и наслоения, идущие от среды бытования, и авторское толкование – у данного композитора оно часто связано с позицией сатирика, обличителя. Расщепление интонации между характеристичным и оценочным ее полюсами, вторичность мелодики связаны у Шостаковича «с семантической направленностью, со стремлением сказать людям нечто важное, приблизить музыку по ясности выражаемых идей и образов к театру и литературе, где осязаемое, зримое тесно связывается со словом, понятием, философской идеей» [Там же. С. 168].

Стихия вторичной или отраженной интонации в Девятой симфонии – нечетные, т.е. I (сонатное аллегро), III (скерцо) и V (финал) части. Их тематический материал имеет ясную жанровую природу: марш (тема побочной партии первой части), тарантелла (тема эпизода третьей части), галоп (тема главной партии финала), песня-марш (тема побочной партии финала). Лишь главные темы I и III частей являются обобщенно-жанровыми, им присуща скорее моторность, нежели конкретная танцевальность. Опора на указанные жанровые модели предопределила и структурные характеристики: начальным построениям перечисленных выше тем свойственна периодичность, симметричность, квадратность.

При преобладании диатоники на экспозиционных участках формы, мелодической типизированности и ритмической формульности<sup>1</sup> важнейшим жанровым знаком становится фактурная организация с традицион-

---

<sup>1</sup> Например, в теме побочной партии I части используется типичный для марша размер 4/4 с подчеркиванием сильной доли и характерный ритмический рисунок – . Тарантелла в теме эпизода III части узнается, прежде всего, по триольному движению в размере 6/8, а галоп в главной теме финала – по фигуре аккомпанемента восьмыми длительностями в размере 2/4.

ным для прикладных жанров распределением функций и способом их выявления.

В мелодике темы главной партии сонатного *allegro* I части (пример 1), основной темы сложной трехчастной формы скерцо (III часть – пример 2) подчеркиваются классицистские черты – ходы по звукам трезвучий, гаммообразные пассажи и т.д., а в их изложении явственна опора на характерный для сочинений западноевропейских композиторов XVIII столетия тип фактуры с разделением на лаконично оформленные мелодию, бас и гармонические голоса с ведущей ролью струнных, с общей ясностью и прозрачностью оркестровки.

Пример 1 / example 1

**Allegro**  $\text{♩} = 132$

V-ni *p*

Archi *p*

Пример 2 / example 2

49 **Presto**  $\text{♩} = 126$

Cl. solo

*p*

Fagotti

*f* *dim.*

Тема побочной партии I части (ц. 6) ориентирована на жанровую модель марша, в претворении которой концентрация типовых признаков весьма высока: четырехдольный метр, мелодическая формульность и чеканность ритма, структурная квадратность, затактовый восходящий квартовый мотив-сигнал тромбона, предвещающий основную мелодию, квартовый ход в басу, формулу аккомпанемента – «бас-аккорд», оstinатная ямбическая фигура ма-

лого барабана (♪♪). В фактурной организации наблюдается четкое разграничение функций (мелодия, бас, аккорд), где в несколько гипертрофированном виде предстают именно аккомпанирующие голоса (пример 3).

### Пример 3 / example 3

The musical score for Example 3 is a short excerpt in 2/4 time, B-flat major. It features a string quartet (Archi) and percussion (Timp., T-ro). The string parts are marked with *ff* and *f*, while the percussion parts are marked with *f* and *p sub.*. The score includes a variety of musical notations, including chords, single notes, and rests, with a clear emphasis on the rhythmic accompaniment provided by the percussion.

В центральном разделе (эпизоде) скерцо (ц. 57) в партии струнных главенствует оstinатный танцевальный ритм, близкий своим рисунком к одному из вариантов хоты – темпераментного испанского танца. На его фоне разворачивается мелодия солирующей трубы, включающая хроматизированные мотивы, акценты, синкопы, ритмически изменчивая (пример 4). При типичном для бытового жанрового прообраза распределении фактурных функций, благодаря повторяющейся упругой ритмической формуле и сочному тембру трубы, достигается яркая характерность звучания.

Сведение к минимуму функций (мелодия – бас – аккорд) показательно также для экспонирования основных тем финала.

Одним из средств, выявляющих на экспозиционных участках жанровую природу отраженной интонации, служит в какой-то степени и гармония. Для нее характерны функциональная стереотипность, формульность, «односложность»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Так, в первом предложении побочной партии I части явственно прослеживается опора на тонику и половинная каденция в конце. При изложении темы эпизода III части аккордовое сопровождение струнных на протяжении девяти тактов базируется только на тонической функции, в побочной партии финала начальные фразы предложений обыгрывают автентический оборот.

## Пример 4 / example 4

57 [Presto ♩. = 126]

The musical score for Example 4, measures 57-60, is presented in a three-system format. The top system shows the Tr-ba I solo (Trumpet I solo) and the Archi (strings) part. The tempo is marked Presto (♩. = 126). The key signature is D major. The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando). The bottom system continues the musical notation, showing the Tr-ba I solo and the Archi part.

Не менее важную маркирующую роль выполняет тембр. Обе стилистические модели нечетных частей симфонии – классицистская и бытовая – имеют яркую характерную тембровую окраску. Классицистской ориентацией определяется опора на струнные и деревянно-духовые инструменты, а также типичное, с точки зрения распределения функций, инструментовочное решение. Образчик другой жанрово-стилевой сферы – прикладной походный марш, не без юмора воссозданный в побочной партии I части, – узнается благодаря тембровой палитре, напоминающей звучание военно-духового оркестра. Его знаками служат соло флейты-пикколо, дробь барабана, краски медно-духовых.

Таким образом, все главные темы I, III, V частей опираются на комплекс характерных признаков, своего рода формулу жанра и стиля. При этом в наиболее чистом виде типовые признаки указанных жанрово-стилистических моделей выступают только при экспонировании тем. Можно предположить, что прямолинейная трактовка содержания Девятой симфонии в какой-то мере объясняется свойствами восприятия, ведь экспозиционная и развивающая фазы в разворачивании музыкальной композиции расцениваются неравнозначно: экспонирование – как «твердый» участок, рельефный, а развитие – «рыхлый», фоновый. В качестве более существенного, значимого осознается то, что более рельефно. Однако у Шостаковича в раскрытии авторской идеи важнейшую роль играет именно направленность развития. Если ориентироваться лишь на первоначальное качество темы, создается неполное, неточное и зачастую ошибочное представление.

Кроме того, специфичность строя Девятой симфонии связана с яркой театральностью ее музыки. Она проявляется в наличии зримо осязаемых тем-«персонажей», обладающих броскими и выразительными характеристиками,

вызывающих ассоциации с разными человеческими типами, условно представленными через внешние признаки. Их индивидуализация достигается во многом благодаря инструментовке и детализации исполнительских штрихов. Такая «персонажность» присуща побочной партии I части, теме эпизода скерцо, главной партии финала, теме трубы в побочной партии V части, обеим темам IV части (*Largo*). Кроме того, следует отметить также моменты взаимодействия «персонажей», возникновения диалогов (как, например, в побочной партии финала в репризе), полилогов (шумная «разноголосица» перед репризой V части). Особенно эффектны приемы «объявления выхода» – квартетный сигнал тромбона перед вступлением побочной партии I части, переключки меди перед появлением темы эпизода в III части. Все это и сообщает целому обнаруживающий себя на поверхности модус шутивого театрализованного представления. Если исходить из такого посыла, то последующие изменения материала возможно трактовать как события, последовательность которых образует некий сюжет.

В процессе развития жанрового материала проступает общая закономерность, которая заключается в обнажении протоинтонационного, или праинтонационного, слоя (термин Е.В. Назайкинского). Это связано с обнаружением и выведением на первый план биологического, животного в человеке – того, что связано с инстинктом разрушения, неконтролируемой агрессией и т.д. [6. С. 165]. Подобно тому, как уродует человеческое лицо свирепый оскал или хищническая гримаса, в аспекте музыкальных решений протоинтонация наиболее отчетливо проявляется посредством деформации жанровых и стилизованных моделей, ладовых мутаций.

Впервые подобные процессы можно отметить уже в экспозиции I части (цифра 10), где основной мотив побочной темы искажается темброво (звучит в плотном аккордовом изложении у всей медной группы) и интонационно (прежде диатоническая мелодия хроматизируется), утяжеляясь, приобретая оттенок неуклюжести, топорной грубоватости. Безобидный сначала «маршик» начинает постепенно обнаруживать свою суть.

Аналогичная тенденция прослеживается и в развитии темы главной партии. В разработке (ц. 11–13) ей сначала сообщается характер механистичного примитивного пляса. Затем (ц. 14) заключительный оборот первой фразы главной партии деформируется темброво (звучит группа медных инструментов) и интонационно, при этом к нему добавляется контрапункт – отрезок нисходящей гаммы с акцентированием каждого тона. В условиях фортиссимо все это создает эффект нестройной игры, агрессивной неряшливости, аляповатости, глумливого кривлянья.

В разработке, начиная с ц. 11, преобладает динамика *ff*, охватывающая и мелодическую функцию у всех скрипок, и аккомпанирующую – у низких струнных, деревянных духовых и валторн. «Галопная» формула сопровождения «бас-аккорд» уплотняется и утяжеляется за счет дублировок и аккордов в низком регистре в тесном расположении. В ц. 15 задействованы уже все инструменты медной группы и малый барабан. (В ц. 17 использован большой барабан с *fff*, в ц. 18 – литавры). Показательно, что значительное расширение оркестрового пространства не сопровождается увеличением количества фактурных функций, интонационным обогащением музыкальной ткани. Начальную фразу темы побочной партии в ц. 15 скандируют высокие деревянно-

духовые инструменты с трубой, все остальные – фаготы, валторны, тромбоны, туба, альты, виолончели и контрабасы – выполняют аккомпанирующую функцию. С остиной маршевой ритмоформулой подключается малый барабан. Тема побочной приобретает не свойственные ей ранее акценты, синкопы, затем она резко хроматизируется, дробится, мельчает, ее четный метр сбивается, и в мелодическую линию «вписывается» характерный мотив польки «Ойра» (непритязательного модного танца, распространенного с конца XIX в., используемого Д. Шостаковичем в качестве атрибута мещанской среды). В ц. 16 его варианты звучат у валторн и фагота.

В соответствии с акустическими закономерностями, в условиях чрезмерной громкой динамики в звучании «возрастает степень негармоничности, появляются разнообразные искажения – «струны рыдают» от чрезмерного напряжения, в голосах появляется «надрыв», регулярность колебаний нарушается»<sup>1</sup> [6. С. 220]. Это объясняется тем, что при очень большой громкости в музыкальных звуках возрастает число высоких обертонов, которые тесно заполняют высокое пространство, придавая звучанию шумовые характеристики. Чем шум сильнее, тем больше он воспринимается плоским, поэтому, по словам Е.В. Назайкинского, «*fortissimo* – нередко ужасная тупость и плоскость» [Там же].

Смысловая направленность тематического развития «на понижение» проявляется и в ц. 16, когда начальный мотив темы главной партии у альтов, виолончелей и контрабасов, ориентированный на классицистскую модель, получает продолжение в виде того же мотива «Ойра». Одновременно у первых и вторых скрипок устанавливается ритмоформула на одном тоне, воспроизводящая ритм малого барабана при экспонировании темы побочной партии.

Процессы, происходящие в разработке, связаны не просто с воссозданием неконтролируемого слухом интонирования, фальшивой игры как характеристики определенного социального типажа. Они обнаруживают под человеческой оболочкой примитивную низменную сущность. Если первое показательно для вторичной интонации, то второе – обнажает именно протоинтонационный слой.

Итак, для эпизодов, выявляющих протоинтонационный уровень, характерна деформация исходных жанрово-стилевых моделей, охватывающая все уровни музыкальной организации – интонационно-мелодический, ладово-гармонический, метроритмический, фактурный. В фактуре внезапно подключаются с краткими репликами различные инструменты и их группы и столь же резко отключаются. Это сочетается с минимализацией фактурных функций, при которой обращает на себя внимание гипертрофия аккомпанирующей функции наряду с выведением на первый план медных духовых инструментов и подчиненной ролью струнных, включая скрипки, часто выполняющих аккомпанирующую функцию.

В условиях предельно громкой динамики искажение мелодической линии, ладовые усложнения, мутации, политональные наложения служат не выражению эмоциональной динамики или напряжения мысли, а скорее отображению расхлябанности, разнузданности. Тематическое развитие в не-

<sup>1</sup> Композитор намеренно воспроизводит подобные искажения, предписывая крещендо на одном тоне в партии трубы (ц. 15) или вводя глиссандо у альтов, виолончелей и контрабасов (ц. 17).



четных частях направлено от первоначального рельефа к ходульным интонационно-ритмическим штампам, в связи с чем запечатленное в музыке движение приобретает характер не живого процесса, а алогично-механистичного, бездумного и бездуховного.

Все эти средства служат метафорой «разрушения культурного слоя», который регламентировал способ и рамки художественного запечатления *Homo agens*, *Homo sapiens*, *Homo ludens*, *Homo communis*. Даже в первичных жанрах различные состояния человека находили опосредованное воплощение в условной общепринятой форме.

Шостакович моделирует процесс разрушения общественно обусловленных рамок, оттеснения цивилизованной формы выражения необузданным животным инстинктом. Так он раскрывает внутреннюю сущность тем-образов, вписывающихся поначалу в традиции, нормативы музыкальной культуры – первичной, бытовой, либо профессиональной, художественной. Поскольку подобные приемы способствуют обнаружению смысла, то они одновременно, раскрывая авторское отношение, видение происходящего, входят в сферу суперинтонации.

Суперинтонация<sup>1</sup> – понятие, относящееся не конкретно к интонации в узком смысле, а к уровню концепционному. Суперинтонация – это комплекс средств, предназначенных для выражения авторской позиции. У Шостаковича он охватывает все аспекты интонационной формы – от фактурного до композиционного. Помимо деформации исходных жанрово-стилевых моделей, композитор использует и другие приемы.

Уже упоминался феномен, связанный с повышением весомости аккомпанирующей функции, приводящий к ее гипертрофии. В частности, это встречается в репризе I части при проведении побочной темы скрипкой соло (ц. 21), когда типичная формула маршевого аккомпанемента «бас-аккорд» поручена тубе, контрабасам, тромбонам, валторнам, сопровождаемым ритмическим остинато малого барабана. Подобный дисбаланс, своего рода «перекося», приводит к возникновению на поверхности эффекта клоунады, фарса.

В последовательности таких комических эпизодов кульминационное значение приобретает линия развития темы побочной партии финала. При ее экспонировании (ц. 77 – пример 5) маршевая мелодия проводится у 1-й и 2-й скрипок в октаву, тогда как в партии виолончелей и контрабасов звучит фигурированный бас, основанный на обыгрывании типичного для маршей квартетного хода V-I (у альтов в начальных тактах – акцентированный pedalный доминантовый тон, в оформлении которого прослеживается сигнальная природа).

В репризе (ц. 95) при проведении этой темы у первых скрипок (с дублировками флейт, флейты-пикколо, гобоев и кларнетов) функция баса поручена низким медным, струнным, фаготам, а прежде фоновый, трафаретный оборот фигурированного баса перемещается в партию трубы. Исполняясь в первой октаве на *f*, с отрывистым штрихом, он за счет яркого блестящего тембра приобретает значение характеристичного мотива, получающего мелодическое развитие, и тем самым выходит на уровень темы. В коде (ц. 101) этот же тривиальный мотив звучит на *ff* у всех струнных в переключках со своим нис-

<sup>1</sup> Термин Е.В. Назайкинского [6. С. 166].

ходящим вариантом у высоких деревянных духовых инструментов, утверждаясь в качестве мелодического рельефа.


Пример 5 / example 5



Таким образом, шаблонный мотив постулируется, становится выводом финала и итогом симфонического развития всего цикла, выражая идею торжества крайнего ничтожества, пошлого примитива, *ничто*, и словно раскрывая подтекст тезиса «кто был ничем, тот станет всем».

В других эпизодах знаковая функция инструментальных решений проявляется иначе. С одной стороны, та или иная оркестровка, с присущей ей тембровой палитрой, оказывается носителем признаков некоторого жанра, способом его конкретизации. С другой – средством обнаружения глубинных сущностных качеств образа.

В побочной партии I части, как уже упоминалось выше, в числе неизменных атрибутов походного марша немаловажную роль играют флейта-пикколо и малый барабан. Хотя такое сочетание тембров встречалось у Шостаковича в «марше нашествия» из Седьмой симфонии (3-я вариация), смысл которого вполне однозначен, никто из исследователей Девятой симфонии не заметил явных знаков военной музыки. Одним из «орудий разоблачения» образа-персонажа, кажущегося сначала шуточным, выступают тембры медных инструментов, которые выявляют праинтонационные качества темы, ее агрессивность, наступательность.

Характерно, что струнные, включая первые скрипки (группу, выполняющую в оркестре венских классиков мелодическую функцию), с самого начала побочной партии переключаются к аккомпанирующей функции, представленной утяжеленной формулой бас-аккорд *pizzicato* на *ff*. (Виолончели и контрабасы дублируются литаврами). И далее в разработке (ц. 16) первые и вторые скрипки перенимают ритмо-ударную функцию у малого барабана, исполняя несколько тактов оstinatную фигуру  на одном тоне *ff*, символизируя идею обезличивания. (Аналогичные процессы наблюдаем в ц. 17, а также в III части – ц. 57, в финале – ц. 94).

Средством претворения авторской концепции является и собственно композиция, план временного развертывания как отдельно взятых частей, так и сочинения в целом. Важный момент – «сворачивание» реприз, имеющее разный смысл в различных частях.

В I части значительное сокращение структуры главной партии в репризе сонатной формы сопровождается четырехкратным внедрением в нее ярчайшего элемента побочной темы – квартового мотива тромбона на одной и той же высоте – и репликами других медных инструментов. Исходя из направленности тематических процессов в разработке, в репризе главная тема закономерно как оболочка выхоленной «классицистской идеи» оттесняется агрессивной «пустышкой» – развязным маршем.

Совсем иное значение имеет сокращение главной партии в репризе II части. Ее основная тема, звучащая в h-moll'е у солирующего кларнета, обладая индивидуализированным обликом и тонкой речевой выразительностью, одновременно обнаруживает глубинные связи с народной песенностью (пример 6). Поэтому она может быть воспринята и как монолог-размышление, непосредственное авторское высказывание, и как хрупкий, пронизанный тонкой печалью, идеально-возвышенный лирический образ. В процессе вариантного развития четвертое и пятое построения-«строфы» звучат на октаву выше, приобретая напряженный оттенок. Завершается экспозиция главной партии никнущими горестными квартовыми мотивами.

Пример 6 / example 6

Побочная партия (f-moll – пример 7) запечатлевает полярно противоположный образ неотвратимо приближающейся неясной силы, несущей скрытую угрозу, вызывающей тревогу. Этот раздел формы организован по принципу оstinatных вариаций, третья из которых, будучи кульминационной, значительно расширяется. Сокращение главной партии в репризе и ее «бесплотное» звучание у флейты-пикколо на фоне «мерцающей» мажорно-минорной терции в коде знаменуют «убывание», «иставивание» образа, несущего память о корнях, о недостижимой духовной высоте.

## Пример 7 / example 7

36 [Moderato]

*pp* Archi con sord. *cresc.*

*f* Cor. con sord. *dim.*

В основе организации пятичастного симфонического цикла лежит принцип симметрии. Центр композиции – III часть (скерцо), которая сама симметрична: в середине ее сложной трехчастной формы – танталла, являющаяся условной осью симметрии всей симфонии. II (Moderato) и IV (Largo) части близки по своим функциям в цикле и к тому же имеют моменты сходства – образного, тематического. В обеих частях лирические темы-монологи окрашены в тембры солирующих деревянных духовых – кларнета (см. пример 6) и фагота (пример 8). В их свободном мелодическом развертывании, преодолевающем ритмическую и структурную регулярность, протекающем в условиях словно замедленного времени, особую значимость приобретает интонация нисходящей кварты.

## Пример 8 / example 8

Largo

*f* *espress.* Fag. solo

V-le div.

C-b. div.

*f* *mf*

В обоих случаях монологическим темам противопоставляются темы, имеющие наступательный характер, обнаруживающие общность графического рисунка и жанровых истоков: шествие. В первом случае можно услышать завуалированную формулу сарабанды, во втором – поступь траурного марша.

Итогом образного развития в обеих частях становится вытеснение живого человеческого начала, укорененного в родной культуре и одновременно

обращенного к возвышенному, проявляющему себя в чувстве и мысли. Эти процессы претворяют идею безысходности, обреченности Личности перед натиском пошлости и вульгарности, что, преломляясь в сознании Художника, обобщается и вырастает до уровня символа. Особенно репрезентативна в этом отношении первая тема IV части – грозные унисонные фанфары тромбонов с тубой, в лаконичнейшей формуле которых соединились признаки похоронного марша и мотивов рока (пример 9).

Пример 9 / example 9

В IV части последние реплики фагота звучат на фоне «хорала» струнных инструментов, где мажорное трезвучие от As сменяется одноименным минорным, что напоминает об аналогичном окончании II части с мерцающей мажоро-минорной тоникой. В конце обеих частей автор предписывает замедление и проставляет ремарку *morendo* (замирая)<sup>1</sup>.

I и V части также родственны и по своим функциям, и по процессам, в них происходящим. Зеркальное расположение частей подчеркивается благодаря тональному плану симфонии: Es-dur – h-moll – G-dur – b-moll – Es-dur.

Суперинтонация на уровне композиции проявляется и в масштабном соотношении разделов, которое способствует выведению на передний план того или иного музыкального материала, а значит – соотношению основных образов и, соответственно, реализации авторской идеи. Например, в I части симфонии вследствие сокращения главной партии в репризе на господствующее положение претендует образ побочной. Такая же переакцентировка главной и побочной тем происходит и в финале. В связи с убыванием позитивного начала, заложенного в главной теме II части (в репризе она сокращена), в «зеркально отражающей» ее IV части на первый план выходит образная сфера, истоки которой – в побочной партии Moderato.

На уровне композиции типы интонаций – непосредственного высказывания, раздумья и интонации отраженной – нарочито разведены, никогда не пересекаются. Исходя из этого, можно прийти к заключению о параллельном существовании двух хронотопов: один характеризует сферу авторских переживаний, размышлений, другой – внешнюю реальность, изображаемое.

<sup>1</sup> Буквально в переводе с итальянского *morendo* – умирая, умирающий.

Отстраненность автора от изображаемого, его неучастие во всем происходящем, его непринадлежность внешней действительности свидетельствуют о несогласии, о дисгармоничности, лежащей в основе мира и взаимоотношений художника с этим миром. Следовательно, одна из заложенных в симфонию идей – идея трагической отчужденности художника, трагедия идеалов.

Два времени «свернулись» здесь в два состояния. При внешней активности процессов время неподвижно. Это проявляется и на уровне композиции всей симфонии, и на уровне отдельных ее частей. При сходстве функций четных (II и IV) и нечетных (I, III, V) частей цикла каждая следующая не становится новым этапом развития основной идеи. То есть время не линейно и не направлено от прошлого через настоящее к будущему, время здесь – «условие обнаружения звуковых образов», а движение – лишь «отображение движения» [6. С. 169]. Движение в цикле и внутри каждой его части совершается по кругу<sup>1</sup>, что подтверждается и тональным планом симфонии в целом.

Внешне линейно направленным может показаться процесс «разоблачения» основных тем-образов в быстрых частях, однако после такого «срывания масок» они возвращаются в первоначальном виде в репризах. Следовательно, все интонационные события не выстраиваются в единую линию образного перерождения, а приоткрывают, скорее, глубинное измерение, соответствующее проникновению мысли автора в суть явлений.

При яркости образов и их театральной подаче, конкретное, осязаемое в то же время становится символом, обозначающим начала, силы, сотворившие и постоянно творящие мир, противоборство которых лежит в основе мироздания. Но действуют эти силы и начала в контексте европейской цивилизации последних двух-трех веков. И в их соотношении, по ощущению художника, утрачено равновесие, что вызывает тревогу за судьбу человеческой цивилизации.

Предметность, наглядность образов при наличии плана философского осмысления позволяют говорить о проявлении в Девятой симфонии Д. Шостаковича черт жанра притчи. Авторское музыкальное «повествование» содержит в закодированном виде систему ценностных ориентиров и моделирование условий, при которых идеалы оказываются разрушенными.

### *Литература*

1. Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество: в 2 кн. Л. : Сов. композитор, 1986. Кн. 2. 624 с.
2. Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М. : Издательский дом «Классика – XXI», 2010. 456 с.
3. Орлов Г. Русский советский симфонизм. М. ; Л. : Музыка, 1966. 332 с.
4. Левая Т. Девятая симфония Шостаковича // Музыка и современность. М. : Музыка, 1967. Вып. 5. С. 3–37.
5. Сабина М. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. М. : Музыка, 1976. 480 с.
6. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с.

**Natalia M. Naiko**, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk, Russian Federation).

E-mail: mikinai@yandex.ru

---

<sup>1</sup> Символично и повторение экспозиции I части, отображающее движение по кругу, и особенности строения финальной части, в которой Г. Орлов заметил сочетание принципов сонатной формы и рондо [3], что тоже свидетельствует об отсутствии вектора, устремленного движения.

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2020, 39, pp. 170–184.*

DOI: 10.17223/2220836/39/16

# **SEMANTIC OVERTONES OF D. SHOSTAKOVICH'S NINTH SYMPHONY**

**Keywords:** D. Shostakovich; the Ninth Symphony; composing work with thematism.

The ninth symphony, created by D. Shostakovich in 1945 and a few years later defined as the “scherzo symphony”, was met with bewilderment by critics who expected a grandiose work praising the Victory. The deep layers of its content, the direction of the author’s thought, become accessible to understanding only as a result of the analysis of the composer’s work with thematic material having a “secondary” nature. This is material I (sonata allegro), III (scherzo) and V (final).

The main themes of parts I and III are generalized in genre, they are characterized by being orientated at classicist style models. The remaining thematism reveals domestic origins: march (theme of the Second subject group of part I), tarantella (theme of the episode of part III), gallop (theme of the First subject group of the final), march song (theme of the Second subject group of the final). The reliance on these genre models determines the melodic-rhythmic, harmonic, textural, and structural characteristics of the corresponding themes.

In the purest form, typical signs of genre-stylistic models appear during the exhibition. In the process of development of the themes, a general pattern is the exposure of the proto-intonation layer (E. Nazaikinsky's term), putting in the foreground the biological, the animal in a person – which is connected with the instinct of destruction, uncontrolled aggression, etc. Just as a predatory grimace disfigures a human face, in the aspect of musical decisions, protointonation is manifested through the deformation of the genre and style models comprising all the levels of musical organization, which is most clearly represented in the developments and reprises.

These means serve as a metaphor for the destruction of the cultural layer, which determined the way of artistic imprinting of Homo agens, Homo sapiens, Homo ludens, Homo communis. In the Ninth Symphony, Shostakovich models the process of disintegration of human culture and a person, who has lost the spiritual core, the release of the dark component of his nature. This way he reveals the inner content of the themes-images that initially fit into the traditions and norms of musical culture – primacy, household, or professional, artistic. Since such techniques contribute to the detection of meaning, they are included in the sphere of superintonation, simultaneously expressing the author's concept.

The result of the figurative development of parts II and IV is the repression of the living human principle, rooted in the native culture and at the same time addressed to the sublime, which manifests itself in feeling and thought. These processes express the idea of the doom of Personality under the pressure of vulgarity and dirt, which, refracted in the mind of the Artist, is generalized and grows up to the level of a symbol.

The specificity, tangibility of images in the presence of a plan of philosophical understanding allow us to speak about the presence in the given symphony of features of the parable genre. Author's musical “narration” contains, in a coded form, a system of value directions and modeling of the conditions under which ideals are destroyed.

## **References**

1. Khentova, S. (1986) *Shostakovich. Zhizn' i tvorchestvo: v 2 kn.* [Shostakovich. Life and Work: in 2 books]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor.
2. Vlasova, E.S. (2010) *1948 god v sovetskoy muzyke. Dokumentirovannoe issledovanie* [1948 in Soviet music. A documented research]. Moscow: Klassika – XXI.
3. Orlov, G. (1966) *Russkiy sovetskiy simfonizm* [Russian Soviet Symphony]. Moscow; Leningrad: Muzyka.
4. Levaya, T. (1967) *Devyataya simfoniya Shostakovicha* [Shostakovich's Ninth Symphony]. *Muzyka i sovremennost'*. 5. pp. 3–37.
5. Sabinina, M. (1976) *Shostakovich-simfonist. Dramaturgiya, estetika, stil'* [Shostakovich-symphonist. Drama, aesthetics, style]. Moscow: Muzyka.
6. Nazaykinsky, E. (1988) *Zvukovoy mir muzyki* [The sound world of music]. Moscow: Muzyka.