

*Л. Мазель*

# СИМФОНИИ Д.Д. ШОСТАКОВИЧА

*Путеводитель*

СР

Л. МАЗЕЛЬ

СИМФОНИИ  
Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

ПУТЕВОДИТЕЛЬ

СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР  
Москва 1960



Уже треть века прошла с того дня, когда впервые прозвучала с концертной эстрады симфония девятнадцатилетнего Дмитрия Шостаковича — дипломная работа закончившего консерваторское образование композитора. Эта Первая симфония — классически совершенное произведение, поразившее всех как своей свежестью и самобытностью, так и необыкновенной зрелостью и мастерством. Она и поныне пользуется огромным и заслуженным успехом в СССР и за границей.

С тех пор Д. Д. Шостакович прошел значительный и сложный творческий путь, проявив себя в самых разнообразных музыкальных формах и жанрах. Им созданы музыкально-сценические произведения — оперы, балеты, оперетта, музыка к драматическим спектаклям и многочисленным кинофильмам, крупные вокально-инструментальные формы (оратория, кантаты), хоры без сопровождения, камерные вокальные, фортепьянные сочинения, камерные инструментальные ансамбли (среди них семь квартетов, фортепьянные трио и квинтет), концерты для фортепьяно, скрипки и виолончели с оркестром и другие сочинения.

Однако мировое признание Д. Д. Шостаковичу было суждено завоевать прежде всего в качестве крупнейшего и ярчайшего симфониста нашего времени.

Путь композитора после Первой симфонии отнюдь не был прямолинейным: его сопровождало на первых порах одностороннее развитие отдельных свойств дарова-



ния, создание спорных, во многом «экспериментальных», иногда неровных и противоречивых произведений, вызвавших впоследствии критику общественности. Положительное же, что дал этот период и что было связано с борьбой против мещанства, пошлости, рутины, за более острый, действенный, нередко «плакатный» музыкальный язык, расширило возможности музыки в некоторых направлениях и органически вошло, — в переосмысленном виде, — в позднейший стиль Шостаковича. Это относится, в частности, к необычайно углубившимся приемам гротеска, ставшим в зрелом стиле Шостаковича средством гневного обличения зла и насилия.

Важное значение для симфонического стиля Шостаковича приобрел большой опыт композитора в других жанрах. Шостакович не избегал и жанра «легкого», бытового. Он своеобразно использовал также обыденный, даже банальный музыкальный материал, гротескная трактовка которого была одним из основных творческих приемов в таких, например, произведениях, как балет «Болт», где Шостакович выступает как блестящий музыкальный карикатурист и юморист. Теснейшие связи с бытовыми жанрами (марш, танец, песня, романс) характерны для творчества Шостаковича в целом. Вместе с широтой общего жанрового диапазона творчества это весьма способствует тому, что в симфонизме Шостаковича, при его большой философской углубленности и огромных масштабах обобщений, проявляется исключительная конкретность музыкального мышления.

Не все созданные до сих пор одиннадцать симфоний Шостаковича живут на концертной эстраде. Его две одностактные симфонии с хором — Вторая («Посвящение Октябрю») и Третья («Первомайская»), написанные в 1927 и 1929 годах, — относятся к упомянутому периоду «левых» экспериментов в творчестве композитора. Четвертая же симфония (1936 г.), даже ни разу не была исполнена (исполнение было отменено автором уже во

время репетиций), хотя по своим художественным достоинствам она намного превосходит две предыдущие.

Остальные восемь симфоний исполняются в самых различных странах мира и получили широкое признание.

Переломным произведением Шостаковича, открывшим пору блистательного расцвета его творчества, была Пятая симфония, написанная в 1937 году. Эта симфония сразу «сняла» все дискуссии того времени о возможной роли и о самом праве на существование в советской музыке симфонического жанра в его «чистом» виде. Вместе с последующими симфониями Шостаковича, она с необычайной силой подчеркнула мировую гегемонию русской музыки, которой, как и в эпоху Чайковского, принадлежит честь дальнейшего творческого развития принципов высокого, обобщающего симфонизма. Наконец, Пятая симфония показала, что советское симфоническое музыкальное творчество вступило в период своей полной исторической зрелости. Идейной значительности симфонии соответствует ее эстетическое совершенство, богатство и единство ее стиля. Впервые так ясно выступили глубокие и многообразные преемственные связи музыки Шостаковича с вершинами мирового музыкального искусства — с баховской величественностью и философской углубленностью, с бетховенской действенностью, с романтической контрастностью, с симфонической драматургией Чайковского, с глубокой экспрессией Мусоргского. В то же время содержание, язык и стиль симфонии неповторимо оригинальны, отмечены чертами яркой творческой индивидуальности.

Свойства стиля, откристаллизовавшиеся в Пятой симфонии, развиваются в последующих симфониях. Среди них грандиозная Седьмая, посвященная теме Великой Отечественной войны советского народа против немецко-фашистских захватчиков, сразу после ее появления имела в нашей стране и во многих других странах такой успех и сыграла такую общественную роль, равных кото-

рым не знала вся история симфонического жанра (так, некоторые исполнения симфонии в США заканчивались стихийно возникавшими митингами, посвященными требованию скорейшего открытия второго фронта). Замечательна и другая симфония военных лет — Восьмая. Правда, она вызвала споры и ставит — в связи с ее новаторским характером — перед восприятием даже квалифицированного слушателя трудные задачи, но отличается исключительной широтой и глубиной осуществленного замысла, богатством и концентрированностью содержания (которому всецело подчинено формальное новаторство), смелостью и оригинальностью общей концепции. Столь же значительна и Десятая симфония, также вызвавшая интересную дискуссию, а программная Одиннадцатая («1905 год»), удостоенная Ленинской премии, совершает свое первое победное шествие по концертным эстрадам всего мира в наши дни.

Симфонизм Шостаковича — крупное явление советской и мировой культуры. В нем воплощено необычайно острое ощущение современности, ее напряженного пульса, ее небывало резких контрастов и конфликтов, гигантских масштабов ее трагедий и героики, ее тревог и надежд. Вместе с отражением быстрого темпа современной жизни, полной неожиданных поворотов и подчас калейдоскопической смены событий, симфонизм Шостаковича содержит глубокое о с м ы с л е н и е явлений действительности с точки зрения положительных идеалов, с позиций высокого гуманизма советского художника. Вот почему в симфониях Шостаковича, наряду с эпизодами лихорадочного нервного напряжения и трагедийного пафоса, есть много страниц неторопливых раздумий, погружений во внутренний мир человека, воспеваний — гимнических и «тихих» — красоты жизни, природы, человеческого сердца. И чем острее зарисовки разнообразных жизненных событий и впечатлений, тем длительней и интенсивней эти «эпизоды погружений».

Словом, идейно-эмоциональный диапазон симфоний Шостаковича громаден: от напряженно ищущей «накаленной» мысли до светлой пасторальности; от жутких образов зла и насилия до возвышенной лирики, обобщенной и чистой; от величественной скорби и гневного пафоса обличения до блестящего, сверкающего остроумия и мягкого юмора.

Не только волнующие события современности, но и некоторые существенные черты характера советских людей запечатлены в музыке Шостаковича. Умение смело смотреть в лицо любым фактам и честно, с неумолимой логической последовательностью извлекать все вытекающие из них выводы; непримиримость не только к врагам, но и к собственным недостаткам, ко всему косному, отсталому, мешающему движению вперед; подлинная человечность, а не сентиментальность; взыскательность, не�еμность, постоянное творческое горение, нежелание удовлетворяться достигнутым, чувство ответственности перед обществом, перед прошлым, настоящим и будущим — вот те свойства характера и одновременно жизненные заповеди передового советского человека, следовать которым как бы призывает музыка Шостаковича.

Она чужда всему мелкому, обывательскому. В ней нет места ни благодушию, ни казенной парадности, ни мещанской «красивости». Ее сильные и прекрасные образы порой обжигают душу, но, обжигая, всегда возвышают.

Через год после окончания Великой Отечественной войны композитор писал:

*«...Победа обязывает не в меньшей степени, чем война, которая велась во имя Победы. Разгром фашизма — только этап в неупдержимом поступательном движении человека, в осуществлении прогрессивной миссии советского народа.*

*Победа обязывает еще и потому, что хотя война и*

закончилась, но борьба прогрессивного человечества с реакцией еще не закончена. Это значит, что порох в арсеналах Красной Армии должен быть сухим, это значит также, что оружие мастеров искусств должно всегда служить великим задачам мира...

...Из чего складывается сознание человека, его восприятие современности, его страстное желание постигнуть веления сегодняшнего дня и готовность служить этому дню? Разве это нечто оторванное от вчерашнего дня, от мечты о будущем? Нет! На празднике Победы мы вспоминаем о павших героях и думаем о будущем грядущих поколений.

Капитан Гастелло и генерал Доватор, Зоя Космодемьянская и Олег Кошевой, юноши и девушки из Краснодона и многие, многие другие — все они незримо шествуют в наших рядах, живут вместе с нами, и мы их ни на минуту не забываем. В этих образах—живая нить, связывающая нашу современность с нашей историей. Человеческая память — инструмент далеко несовершенный, она часто и многое склонна забывать, но художник этого права не имеет. В наши мысли о победе живым сплавом входят и былая наша скорбная тревога в наиболее тяжелые дни войны, и блокированный Ленинград, и величественная битва за Сталинград, и мучительная боль временных неудач, и радость первого победного салюта...»<sup>1</sup>.

В этих словах — значительная доля творческого credo художника: чувство ответственности, ощущение того, что «борьба прогрессивного человечества с реакцией не закончена», что надо помнить о павших героях и думать о будущем грядущих поколений, что в мысли о победе живым сплавом входит былая скорбная тревога и мучительная боль временных неудач, — пронизывает творчество компо-

---

<sup>1</sup> Д. Шостакович. «Торжество разума и прогресса». Советское искусство. 9 мая 1946 г.

зителя. И это важно для его понимания, например, для понимания того, почему в финале Седьмой симфонии есть траурный эпизод и даже в ослепительно яркие мажорные заключения финалов Пятой и Седьмой симфоний вкраплены минорные интонации и острые диссонансы.

Новое содержание, отражающее события современности, мысли и чувства новых людей, неизбежно требует и новых музыкальных средств, глубоко претворяющих и смело развивающих средства, выработанные музыкой прошлого. В то же время новые средства именно тогда и оказываются почвенными, жизненными, принятыми широкой аудиторией, когда они действительно необходимы для выражения нового передового содержания искусства. Значительное содержание способно оправдать и сравнительно сложные средства и в огромной степени облегчает понимание, усвоение этих средств — новых музыкально-выразительных приемов.

Однако усвоение это происходит все же не мгновенно: требуется известное преодоление сложившейся инерции восприятия, элемента консерватизма в музыкальном сознании, в художественном мышлении. Вспомним для сравнения поэзию Маяковского, ныне столь любимую советским народом. Ее новые ритмы и рифмы, лексика и метафоры казались в 20-х и начале 30-х годов многим передовым людям, вкусы которых были воспитаны на классическом стихе, слишком жесткими, резкими, даже грубыми, несмотря на то, что революционное содержание ряда произведений Маяковского не вызывало сомнений.

Мы не проводим аналогии между творчеством Маяковского и Шостаковича. Но если и в поэзии, усвоение которой столь облегчается конкретным смыслом слов, понятий, новые средства выразительности, служащие воплощению значительного, передового содержания, не сразу всеми принимаются, то тем более это относится к инструментальной музыке (простая истина, что усвоение нового

обычно требует некоторого времени, часто по-своему используется всевозможными лженоваторами, но сама истина не перестает от этого быть справедливой).

Необычайно резки в симфониях Шостаковича контрастные сопоставления как в больших, так и в малых масштабах. При этом композитор смело сопоставляет не только контрастирующие образы, но и различные типы музыкального мышления, различные жанрово-стилистические «планы», что иногда воспринимается слушателями, воспитанными на принципах предшествующей музыки, как стилистическая пестрота, но в действительности оправдывается единством более широкой стилевой системы и единством идейной концепции произведения (аналогичным образом тематические контрасты Моцарта и Бетховена, рассматриваемые с точки зрения стиля Баха, или изменения темпа внутри сонатных экспозиций композиторов XIX века, рассматриваемые с точки зрения принципов Моцарта, должны были бы восприниматься как нарушения стилевого единства). Так, совершенно необычно по резкости и характеру контраста соотношение между первой и последующими частями в Шестой симфонии. В Седьмой симфонии первая часть содержит элемент сюжетной программности, а последующие этого элемента не имеют. Наконец, внутри первой части Седьмой симфонии средний эпизод (так называемый «эпизод нашествия») основан на творческих приемах (гротеск), принципиально отличных от приемов, примененных в экспозиции, что создает опять-таки совершенно новый тип контраста.

Много нового внес Шостакович в музыкальный язык. Подобно тому, как современная поэзия нередко отказывается от строго выдержанного силлабо-тонического сложения ради большей свободы, насыщенности и динамичности стиха, так и развитие музыкальной мысли у Шостаковича часто не подчиняется равномерной периодизации и связанным с ней «рифмоподобным» соотношениям концо-

вок (кадансов) сходных построений. Нарушая инерцию привычного восприятия музыки, это позволяет сконцентрировать на небольшом протяжении более значительное и динамичное содержание. Сочетанием этой концентрированности мысли с грандиозными масштабами формы определяется, в частности, одна из главных трудностей восприятия некоторых симфоний Шостаковича, прежде всего — Восьмой и Десятой (первые части). Отсутствием обычной периодической повторности нередко обуславливается также и непривычность формы многих мелодий Шостаковича, хотя некоторые свойства таких мелодий основаны на своеобразном претворении принципов «свободного развертывания» русской протяжной песни. В отдельных случаях Шостакович пользуется речитативом, иногда совершенно свободным от деления на такты (например, речитатив фагота в четвертой части Девятой симфонии). В других случаях, наоборот, подчеркивается равномерная метрическая пульсация, например, при передаче образов механически-бездушного, автоматического начала (средний эпизод первой части Седьмой симфонии, третья часть Восьмой).

В остром мелодическом и гармоническом языке Шостаковича, изобилующем неожиданными «изломами» и поворотами, весьма существенно ладовое богатство и своеобразие, тесно связанное с традициями русской музыки. Применяя нередко так называемые старинные лады, Шостакович создает, кроме того, и новые оригинальные ладообразования, в особенности углубляющие и обостряющие минорную выразительность (особая система понижений ступеней минорного лада, например, в соло фагота из Седьмой симфонии, во второй части Девятой: см. ниже примеры 42, 67, а также 60, 85).

Исключительно велики достижения Шостаковича в сфере оркестровки — в области применения новых тембровых сочетаний и повышения выразительной и формообразующей роли тембра. Инструментовка симфоний Шо-



стаковича отличается обилием и разнообразием сольных эпизодов (которые поручаются самым различным инструментам, вплоть до литавр), а также сопоставлениями мощных и ярких звучаний всего оркестра с тончайшими звучностями небольших групп, что свидетельствует о небывало гибком сочетании свойств симфонического, концертного и камерного жанров.

Оркестровая ткань симфоний Шостаковича, даже в моменты самых насыщенных звучаний, никогда не бывает «жирной»; в ней нет инертных слоев, значение которых всецело сводилось бы к гармоническому сопровождению (аккомпанементу); она «мускулиста», каждый ее элемент активно выразителен. Это связано также с большой ролью в музыке Шостаковича полифонического начала — одновременного сочетания самостоятельных мелодических линий.

Известно, что полифония достаточно широко применяется почти в каждом сколько-нибудь крупном и значительном сочинении, даже если оно в основном принадлежит к так называемому гомофонному складу, предполагающему деление на главный голос (мелодию) и сопровождение. В музыке XIX и XX вв. черты полифонического и гомофонного склада нередко переплетаются очень тесно. Особенно характерно это для русской музыки — от Глинки до Танеева, Глазунова, Мясковского. Стиль Шостаковича органично объединяет и развивает вышние проявления гомофонного и полифонического музыкального мышления, что дает возможность сочетать рельефность и конкретность образов с передачей сложнейших «глубинных» процессов.

Оригинальна и в то же время глубоко связана с классической традицией трактовка Шостаковичем различных музыкальных форм, в том числе и формы симфонии. Симфонические циклы Шостаковича, как и симфонии классиков, в большинстве случаев состоят из четырех частей (Первая, Пятая, Седьмая, Десятая, Одиннадцатая

симфонии; пятичастны Восьмая и Девятая, трехчастны Шестая и Четвертая симфонии). Но характер, функции и соотношения частей отмечены чертами яркого новаторства. Так, сонатные по форме первые части симфоний, в отличие от аналогичных частей симфоний классиков, нередко идут в весьма умеренном или медленном движении (Пятая, Шестая, Восьмая, Десятая симфонии), что связано с большой ролью в их концепциях углубленно-философского осмысления действительности.

Очень своеобразны и финалы симфоний Шостаковича, например, пасторальный — в Восьмой симфонии. Динамичный финал Седьмой симфонии не экспонирует жизнеутверждающий победный образ с самого начала (как это бывает обычно), а достигает его в напряженном развитии.

Редкое богатство образов свойственно в симфониях Шостаковича и скерцо — от быстро проносящегося полужантасического скерцо Шестой и неумолимо жуткого скерцо-марша Восьмой (третья часть) до глубоко лирического скерцо Седьмой симфонии (в связи с медленным или умеренным темпом первой части скерцозная часть помещается обычно в симфониях Шостаковича на втором месте). Само название «скерцо» отсутствует в партитурах симфоний Шостаковича, что, возможно, так или иначе связано со значительным расширением круга образов, да и самой функции этой части по сравнению с традиционным скерцо в симфониях классиков (впрочем, и классики не всегда давали скерцозным по характеру частям название «скерцо» и иногда ограничивались обозначением темпа).

Наконец, медленные средние части (например, в Пятой, Седьмой, Восьмой, Десятой симфониях) отличаются исключительной широтой общего «дыхания» формы, интенсивным погружением в мир человеческих чувств и размышлений, резко контрастируя с предшествующими скерцо.

Среди симфонических циклов Шостаковича нет двух

таких, которые были бы сходны между собой по соотношениям и функциям частей. Композитор каждый раз находит новое и индивидуальное «решение» цикла. Различны и самые масштабы симфоний: исполнение пятичастной Девятой симфонии занимает немногим более двадцати минут, а четырехчастной Седьмой симфонии — час с четвертью. Общим является лишь резкая контрастность частей и в то же время их необыкновенное единство, причем обычно медленным или умеренным по темпу нечетным частям — первой и третьей — контрастируют более быстрые четные — вторая и четвертая (такое соотношение налицо не только, например, в Пятой или Десятой симфониях, но и в Одиннадцатой, композиция которой определяется программным замыслом; в пятичастной Восьмой симфонии подобное соотношение лишь усложнено наличием двух «вторых», скерцозных частей подряд).

В сонатную форму первых частей больших симфоний (Пятой, Седьмой, Восьмой, Десятой) Шостакович также внес много нового. Сонатная форма, как известно, состоит из экспозиции, содержащей изложение основных тем (оформленных в главную и побочную партии, вторая из которых обычно носит более лирический характер), среднего раздела, чаще всего развивающего, разрабатывающего темы экспозиции (в этом случае его называют разработкой) и репризы, воспроизводящей темы экспозиции в новом тональном соотношении (после репризы обычно следует еще заключение — кода). У Шостаковича в первых частях больших симфоний, идущих, как упомянуто, в небыстром темпе, главная и побочная партии экспозиции, при всей их контрастности и самостоятельности, не представляют двух различных «миров», различных «плоскостей», как это часто было у романтиков и Чайковского. Они связаны единой линией развития, и в этом смысле их соотношение ближе к бетховенскому, причем новой

чертой является несколько более быстрый темп побочной партии по сравнению с главной. Самое же существенное отличие как от Бетховена, так и от романтиков и Чайковского заключается в том, что основной контраст крупного масштаба определяется в этих частях не соотношением тем внутри экспозиции (как это обычно бывает в первых частях симфоний), а сопоставлением всей экспозиции с образами, возникающими в среднем разделе формы — разработке (или заменяющем ее эпизоде, как в Седьмой симфонии). Это весьма увеличивает значение и масштабы среднего раздела и, кроме того, приводит к исключительной смысловой нагруженности третьего раздела — репризы, на долю которой падает вся тяжесть «реакции» на основной конфликт. Именно в репризе, которая коренным образом изменяется по сравнению с экспозицией, содержится смысловая кульминация всей части (само вступление репризы, тесно связанной с предыдущим развитием, иногда подчеркивается в этих случаях замедлением темпа, которое, концентрируя огромную силу, как бы сдерживает звуковой поток).

Вся грандиозная сонатная форма оказывается в подобных случаях единой волной динамического (иногда и темпового) нарастания и спада с кульминацией в начале репризы.

Содержание конфликта связано в описываемых первых частях симфоний с постепенным развертыванием после экспозиции — в среднем разделе — мрачных, жутких, зловещих образов, которые противопоставляются образам экспозиции и которым, в свою очередь, противопоставляется образ начала репризы: прежняя тема возвращается в необычайно усиленном, «ожесточившемся» виде, полна трагического пафоса (например, в Пятой, Седьмой, Восьмой, Десятой симфониях). А следующая за ней музыка оказывается иногда еще более лирически проникновенной, чем в экспозиции, и это создает

новый контраст большой силы. Весь этот типичный для Шостаковича комплекс — разгул страшных сил, патетическая реакция и, далее, лирический эпизод, напоминающий о красоте и ценности жизни — выражает страстное обличение зла и утверждение положительного идеала: как может существовать все это, — восклицает художник-гуманист, указывая, на «зло мира» — когда жизнь должна быть прекрасной!

И всякий раз этот идейно-художественный комплекс получает новое, оригинальное, неповторимо индивидуальное выражение. Так, в первой части Пятой симфонии сразу после патетической главной партии репризы дается просветленно-лирическая побочная партия, звучащая (в отличие от экспозиции) в мажоре. В Седьмой симфонии за трагической кульминацией следует скорбный монолог фагота (побочная партия репризы), а лирическое просветление наступает лишь в начале большого заключения (коды). В первой части Восьмой симфонии после грандиозной кульминации звучит скорбно-лирическое соло английского рожка, но, в отличие от Седьмой симфонии, скорбный характер музыки сохраняется до конца части и лишь в самых последних тактах дается некоторое относительное просветление. Это связано с тем, что в Восьмой симфонии тот общий комплекс, о котором идет речь, проведен не только внутри первой части, но и — в ином варианте — в масштабах всего пятичастного цикла и подлинное просветление (пасторально-лирического характера) наступает лишь в финале (кульминационным воплощением действия враждебной человеку силы служит в этом симфоническом цикле третья часть, патетической реакцией — самое начало четвертой части, эпизодом длительного скорбно-трагического оцепенения — четвертая часть, а разрешающим напряжение лирическим просветлением — финал).

И, наконец, программная Одиннадцатая симфония опять дает совершенно новое решение темы разоблаче-

ния зла и, в связи с этим, — новое решение формы симфонии. Если в Восьмой симфонии описанный характерный комплекс был, как только что упомянуто, проведен дважды, то в Одиннадцатой симфонии эти два проведения (в масштабах сонатной формы и всего цикла) как бы слиты воедино. Основной частью цикла, написанной в сонатной форме, является здесь вторая часть («Девятое января»), а первая («Дворцовая площадь») носит вступительный характер. Одна из новых черт сонатной формы второй части («Девятое января») заключается в отсутствии третьего раздела (репризы): после среднего раздела («эпизод расстрела») дано лишь небольшое заключение, а реакция на трагедию «кровавого воскресенья» развернуто воплощена в последующих частях симфонии — третьей («Вечная память») и финале («Набат»). Примечательно, что перед заключением финала появляется патетически преображенная главная тема второй части, а затем скорбно-лирический монолог английского рожка, т. е. как раз тот материал, который, по аналогии с другими симфониями Шостаковича, «мог бы» звучать в отсутствующей здесь сонатной репризе внутри второй части (это и показывает, что основной комплекс, как бы «недосказанный» в сонатной форме драматургически центральной, второй части, распространен на всю симфонию).

Глубоко гуманистическая тема обличения зла и защиты человека, человеческого в человеке, от звериного в человеке, от страшного, бездушного, античеловеческого начала, находящего конкретное выражение в силах реакции и войны, — основная тема симфонического (да и не только симфонического) творчества Шостаковича. Воплощает ли композитор события 1941-го или 1905-го года, или же создает симфонию без сюжетной программы — он почти всегда (и каждый раз по иному) рассказывает о том, как в осмысленный человеческий мир (будь то мир сосредоточенных раздумий, активной сози-

дательной деятельности, беззаботной радости или тревог и волнений) вторгается враждебное человеку начало, как человек страдает и гневно протестует, скорбит, взывает к разуму и совести, призывает к мщению, борется, мужает в борьбе и страдании, надеется, верит в будущее, в конечное торжество жизни.

Чтобы убедительно передать такое сложное содержание в прекрасных образах симфоний и в соответствии с объективными исторически сложившимися закономерностями музыкального восприятия и симфонической формы, необходимо преодолеть очень большие творческие трудности, а это под силу лишь художнику огромного дарования и мастерства, каким является Шостакович. И музыкальные образы его симфоний, отличающиеся необычайным динамизмом и контрастностью, подчинены в то же время строжайшей логике музыкального развития, музыкальной формы.

Композитор умеет полностью «обуздать» вызываемые им к жизни колоссальные «взрывчатые силы» и, подобно, например, строителю самолета, рассчитанного на исключительную скорость — создает особый, необходимый для этого упругий «материал» и особо совершенную, экономичную, необычайно «прочную» конструкцию.

В целом система музыкального языка и мышления Шостаковича постепенно делает закономерными, естественными многие новые средства музыки, еще недавно воспринимавшиеся как «чрезвычайные», резко нарушающие господствующие нормы. Но в тесной связи с этим Шостакович также освежает, заставляет «вновь рождаться» многие старые, традиционные средства, поскольку меняется их место в стилевой системе. В частности, композитор с новой силой использует наиболее элементарные и потому универсальные средства — простейшие и интонационные и ритмические формулы, простейшие гармонии и разнообразно сочетает их со сложными средст-

вами, облегчая этим восприятие последних и оттеняя выразительность первых.

В конечном итоге стиль Шостаковича углубляет и расширяет само содержание и общественную роль музыкального искусства, что связано как с дальнейшим развитием познавательной функции музыки, так и с усилением ее непосредственного эмоционального воздействия. Многочисленные художественные открытия Шостаковича расширили и выразительные, и изобразительные средства музыки. И это привело к возможности реалистического воплощения в музыке таких явлений действительности и таких эмоций, которые раньше убедительно передавались лишь другими видами искусства. Так, прежде инструментальная музыка не могла, оставаясь всецело в сфере прекрасного, давать в своих трагических концепциях столь конкретную и выпуклую характеристику резко отрицательных явлений, с такой силой разоблачать и обличать зло, вызывать столь острое чувство гнева и протеста.

Гуманистическое искусство Шостаковича получило широкое признание в нашей стране и во всем мире. Композитору присвоено звание народного артиста СССР, он — лауреат Ленинской и четырех Сталинских премий, награжден двумя орденами Ленина, Орденом Трудового Красного Знамени. Высоких почестей удостоен Д. Д. Шостакович и за рубежом: он избран доктором Оксфордского Университета, членом Шведской Академии Наук, Итальянской Академии Наук Санта Чечилия, почетным членом Английской Королевской Академии, Американской Академии Наук и Американского Института Литературы и Искусств, членом-корреспондентом Немецкой Академии Искусств, командором Ордена Французского Искусства и Литературы; ему присуждена премия имени Сибелиуса.

Интенсивную творческую работу Дмитрий Дмитрие-



вич Шостакович сочетает с общественной деятельностью в качестве Депутата Верховного Совета РСФСР, члена Комитета по Ленинским премиям, члена Советского Комитета защиты мира, участника международных конференций сторонников мира. В 1954 году Д. Д. Шостаковичу присуждена Международная премия Мира за общественную деятельность.

Творчество художника-патриота и гуманиста и его общественная деятельность, прежде всего его активное участие в борьбе за мир, тесно связаны между собой, оплодотворяют друг друга. Естественно, что искусство Шостаковича не стоит на месте, композитор не удовлетворяется достигнутым, стремится отразить новые стороны действительности. Его творчество — живое, развивающееся на наших глазах явление, вызывающее горячий отклик, страстные обсуждения, споры. Одиннадцатая симфония — одно из лучших сочинений Шостаковича и прекрасный образец искусства социалистического реализма — свидетельствует о том, что для решения новых идейно-художественных задач композитор находит убедительные новые средства, свежие, яркие, глубоко впечатляющие краски.

Трудно предугадать дальнейшее развитие стиля Шостаковича, но до сих пор эволюция творчества композитора была в целом направлена в сторону большей простоты, классической ясности и строгости выражения. Однако простота эта неизбежно относительна. Хочется еще раз напомнить, что симфонии Шостаковича не легки для восприятия. Они требуют неоднократного и активного «вслушивания». Желательно и предварительное ознакомление с их общими композиционными планами и основными темами-мелодиями. В некоторой степени облегчить слушателю ориентировку в симфониях Шостаковича — задача предлагаемого путеводителя.

Приводимые в путеводителе нотные примеры не могут, конечно, дать сколько нибудь полное представление

о реальном звучании соответствующих отрывков симфоний: большей частью эти примеры представляют собой краткие одноголосные извлечения и при их проигрывании на фортепьяно ускользает не только тембровая, но и гармоническая сторона музыки. Знакомство с этими отрывками может лишь помочь у з н а в а т ь при слушании симфоний основные темы (и соответственные грани формы), а также в некоторой степени улавливать тематическое развитие. Даже при самом хорошем знании приводимых примеров, однократное прослушивание симфонии все равно окажется недостаточным для ее полноценного восприятия.

Давая некоторые темы в совсем кратких извлечениях, а другие в относительно более полных и пространных, составитель руководствовался не только значением тем в симфониях, но и другими критериями, например степенью легкости узнавания данной темы слушателем, возможностью для любителя музыки сыграть приводимый отрывок на фортепьяно и получить при этом не слишком неполное представление о его характере и т. п.

Наконец, следует иметь в виду, что хотя при чтении пояснений ко всем симфониям подряд характер, место и значение каждой из них вырисовываются более полно и определенно (ибо присутствует элемент сравнения), такое чтение подряд отнюдь не обязательно: путеводитель, естественно, предполагает возможность пользоваться пояснением к каждой симфонии в отдельности, более или менее независимо от пояснений к другим симфониям. В связи с этим в тексте оказались неизбежны некоторые повторения, например, при ссылках на типичные для стиля Шостаковича черты музыкальной формы, мелодии, лада, при разъяснении тех или иных терминов, схем и т. д.

---

## ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ

фа минор, ор. 10, 1925 г.

Первое исполнение — 12/V 1926 г. в Ленинграде оркестром Ленинградской филармонии под управлением Н. А. Малько; партитура впервые издана Музсектором Госиздата в 1926 г. Переложение Е. Славинского для фортепьяно в четыре руки — Музсектором Госиздата в 1928 г.

*Состав оркестра:* флейта пикколо, 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, альтовая труба, 3 тромбона, труба, 3 литавры, треугольник, малый барабан, тарелки, большой барабан, там-там, колокольчики, фортепьяно, скрипки I, скрипки II альты, виолончели, контрабасы.

Продолжительность исполнения — 30 минут

- |   |                |
|---|----------------|
| I — <i>Allegretto. Allegro non troppo</i> |                |
| II — <i>Allegro</i>                       |                |
| III — <i>Lento</i>                        | } без перерыва |
| IV — <i>Lento Allegro molto</i>           |                |

Своеобразие трактовки традиционного четырехчастного цикла и вместе с тем драматургическое единство произведений определяются в этой симфонии прежде всего устремленностью контрастного развития к финалу. Каждая из первых трех частей заканчивается тревожным замиранием звучания и как бы уклоняется от разрешения

назревающих коллизий, которое, таким образом, остается на долю финала.

Развитие симфонии в целом направлено от более камерных звучностей, с обилием сольных эпизодов, к более мощным и насыщенным звучаниям и от эмоциональной сдержанности к большей экспрессивности.

Контрасты последовательно обостряются и достигают наибольшей силы в драматическом финале, лишь в самом конце которого наступает жизнеутверждающее разрешение коллизий.

К числу особенностей инструментовки относится большая роль фортепьяно (вторая часть и финал) и ударных инструментов (перед концом финала имеется соло литавр)<sup>1</sup>.

Симфония своеобразно претворяет в сфере непрограммного симфонизма многие образные черты и музыкальные средства, ранее сложившиеся в театральной и программно-изобразительной музыке (в «Щелкунчике» Чайковского, позднем творчестве Римского-Корсакова, некоторых сочинениях Лядова). Это относится к заметной роли ярко театрального гротеска, образов «масок», «марионеток», находивших впоследствии у Шостаковича и совершенно иные преломления. Вообще Первая симфония, хотя в ней нет трагедийной концепции, отличающей дальнейшие симфонии композитора, предвосхищает ряд свойств его более позднего стиля: резкие контрастные сопоставления при большом тематическом единстве, наличие, с одной стороны, эмоционально сдержанных («холодно лирических»), а с другой стороны, повышенно экспрессивных эпизодов, некоторые черты инструментовки, формы и т. д.

---

<sup>1</sup> Фортепьяно участвует также в Пятой и Седьмой симфониях Шостаковича. Эпизоды, в которых большую роль играют ударные инструменты, также часто встречаются в симфониях Шостаковича, а в Одиннадцатой симфонии литаврам поручен весьма важный тематический материал.

**Первая часть** (*Allegretto, Allegro non troppo, фа минор*, сонатная форма) начинается вступлением тревожного, несколько сумеречного характера (*Allegretto*). Ощущение таинственной настороженности создается первой же фразой (труба с сурдиной, продолжение — факгот):



Главная партия сонатной формы вырастает из вступления (ср. скобки в примерах 1 и 2) и отличается прозрачной и приглушенной звучностью, маршевым ритмом и гибкой, несколько изломанной линией мелодии с обилием хроматики. Ее первое изложение — у солирующего кларнета на фоне мерного сопровождения струнных:



Побочная партия (ля-бемоль мажор), начинающаяся у флейты, своеобразно претворяет черты вальсообразности. Это — грациозная и вместе с тем сдержанно-холодная лирика:



Разработка построена на мотивах главной партии и вступления. Характер ее беспокойный. Она содержит нарастание, приводящее к общей кульминации, в которой у труб и других инструментов звучит первый мотив вступления.

В репризе господствует побочная партия: главная усилена, но резко сокращена и как бы слита с предшествующей разработкой. Зато после побочной партии заключение (кода) начинается с мотивов главной темы. За ними следуют мотивы вступления, в которых тревожно замирает музыка первой части.

**Вторая часть** (*Allegro, ля минор*, соната без разработки) — скерцо, резко контрастирующее с первой частью, полное веселья, юмора.

После небольшого вступления появляется первая тема в ритме галопа (скрипки):



Вторая тема (*Meno mosso*, ми минор) — напевная, сдержанно-лирического характера; она претворяет некоторые народные черты и отличается очень своеобразным колоритом. Тема проходит у деревянных духовых на фоне быстрого повторения одного звука у скрипок:



Затем возвращается первая тема (фагот, пианиссимо), и, наконец — в момент кульминации, — одновременно звучат в главной тональности обе темы, причем вторая существенно преобразуется: она меняет трехдольный метр на четырехдольный, превращается из напевно-лирической в маршевую<sup>1</sup>. Вдруг музыка смолкает. Три резких аккорда фортепьяно начинают небольшое заключение. Тревожно замирающее окончание напоминает по характеру конец первой части.

**Третья часть** (*Lento*, ре-бемоль мажор, сложная трехчастная форма) — новый контраст. Певучая лирическая мелодия звучит у гобоя на фоне мягкого сопровождения струнных. Эта мелодия основана на преобразо-

<sup>1</sup> Изменение метра темы при ее повторении часто встречается в музыке Шостаковича. Построение же скерцозной части на двух темах — четырехдольной и трехдольной — вторая из которых в конце части звучит одновременно с первой в четырехдольном движении, осуществлено Шостаковичем также в Восьмой симфонии (вторая часть).

вании мотива главной партии первой части, предвосхищенного еще во вступлении (ср. скобки в примерах 1, 2, 6):



В развитие вторгается короткий мотив у труб, после чего мелодия повторяется в усиленном звучании (уни-сон скрипок и деревянных духовых; у валторн в это время самостоятельная мелодия, усиливающая общую выразительность).

Далее следует средний эпизод этой части (*Largo*) — сумрачного характера. После небольшого вступления (струнные) появляется выразительно-декламационная тема у гобоя, идущая в ритме очень медленного похоронного марша:





Эпизод замыкается той же вступительной музыкой. Общая реприза (*Lento*) изложена сокращенно. В заключении, как и в предыдущих частях, — быстрое затухание звучности.

**Финал** (*Lento. Allegro molto, фа минор — фа мажор*; свободно трактованная сонатная форма) следует после третьей части без перерыва и начинается медленным вступлением (деревянные духовые).

Главная тема финала (кларнет соло) родственна главной теме первой части, отчасти и теме скерцо (интонации темы финала предвосхищены еще во вступлении к первой части), но отличается большей, чем тема первой части, стремительностью движения и непрерывностью развития:



Это развитие приводит ко второй теме (*ля мажор*). Она звучит в первом проведении напряженно и остро (унисон деревянных духовых и струнных, *фортиссимо*), а затем приобретает лирический характер (*Meno mosso*, солирующая скрипка):



Тема эта является так называемым «обращением» темы среднего эпизода третьей части, то есть, заменяет восходящие шаги мелодии на нисходящие шаги той же величины (и, наоборот, нисходящие — на восходящие: ср. примеры 9 и 7).

В конце финала содержатся огромной силы нарастания, внезапные спады, резкие динамические и темповые контрасты. Напряженное драматическое развитие приводит к триумфальному заключению симфонии.

## **ВТОРАЯ СИМФОНИЯ** **«ПОСВЯЩЕНИЕ ОКТЯБРЮ»**

Для оркестра и хора. Слова А. Безыменского.  
Ор. 14, 1927 г.

Первое исполнение — 6/XI 1927 г. в Ленинграде оркестром Ленинградской филармонии под управлением Н. А. Малько; партитура впервые издана Музсектором Госиздата в 1927 г.

Это одночастное произведение резко отличается по стилю от Первой симфонии и носит во многом «экспериментальный» характер. Язык симфонии отмечен чертами известной отвлеченности. Естественная напевность не относится к числу главных средств произведения, хотя сложная ткань симфонии, основанная на сплетении различных мелодических и ритмических рисунков, время от времени прорезывается выразительными, броскими, «плакатными» фразами отдельных инструментов.

Мелодически выразителен и заключительный хор симфонии, но он недостаточно органично вытекает из предшествующего развития.

Симфония показательна для определенного периода творчества Шостаковича, равно как и для преобладавшего в некоторых направлениях советского искусства того времени несколько абстрактного, «космического» подхода к революционной тематике.

## **ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ «ПЕРВОМАЙСКАЯ»**

Для оркестра и хора. Слова С. Кирсанова.

Ми-бемоль мажор, ор. 20, 1929 г.

Первое исполнение — 6/XI 1931 г. в Ленинграде оркестром Ленинградской филармонии под управлением А. В. Гаука; партитура впервые издана Музгизом в 1932 г.

Как и предыдущая симфония, «Первомайская» — одночастное произведение с хором. Ее музыкальный материал более выразителен, чем во Второй симфонии. Б. В. Асафьев писал в те годы, что это — «едва ли не единичная попытка рождения симфонизма из динамики революционного ораторства, ораторской атмосферы, ораторских интонаций».

Все же Третья симфония, так же, как и Вторая «не живет» в настоящее время на концертной эстраде. Сам автор высказывался об обеих этих своих симфониях весьма критически, но отметил, что работа над ними была для него полезной. И действительно, от этих ранних обращений к программному симфонизму, к революционной тематике, связанных с использованием слова и песенно-хоровых интонаций, тянутся нити к позднейшему творчеству композитора — к его хоровым поэмам на тексты революционных поэтов, а в конечном счете и к программной Одиннадцатой симфонии.

## ЧЕТВЕРТАЯ СИМФОНΙΑ

до минор, ор. 43, 1936 г.

Переложение автора для двух фортепьяно в четыре руки издано Музфондом СССР в 1946 г.

Намеченное в 1936 г. в Ленинграде исполнение симфонии было уже во время репетиций отменено автором (это решение могло быть вызвано не только высокой самокритичностью автора, но и другими причинами, например, его неудовлетворенностью исполнением симфонии). Вскоре Шостакович приступил к сочинению известной ныне всему миру Пятой симфонии, а Четвертая так и не исполнялась до сих пор, и ее партитура не издана. Между тем, это произведение представляет значительный интерес и занимает важное место в эволюции симфонизма Шостаковича. Симфония отличается от двух предшествующих очень большой силой выразительности всей ее музыки, хотя в ней, по-видимому, еще нет того единства стиля и классической уравновешенности целого, которые характеризуют Пятую и последующие симфонии. Более обоснованная и развернутая оценка Четвертой симфонии могла бы быть дана лишь после ее исполнения оркестром. Думается, что симфония во всяком случае заслуживает того, чтобы музыкальная общественность и публика с ней познакомились.

В симфонии три части:

- I — *Allegretto poco moderato*
- II — *Moderato con moto*
- III — *Largo. Allegretto*

Состав оркестра (четверной) — больше, чем в других симфониях Шостаковича.

В весьма развитой и динамичной **первой части** (*Allegretto poco moderato, до минор*), после нескольких вступительных тактов, начинается главная тема, отличающаяся большой остротой (скрипки и медные духовые на установившемся равномерно пульсирующем фоне низких струнных и деревянных):



Лирическое начало представлено побочной партией — выразительной мелодией солирующего фagота на фоне очень скромного сопровождения виолончелей и контрабасов:





В разработке важное место занимает «вихревое» фугато, построенное на новой теме и идущее в чрезвычайно быстром темпе. В репризе темы экспозиции проходят в обратном порядке (так называемая, зеркальная реприза).

**Вторая часть** (*Moderato con moto, ре минор*) — умеренное по темпу и прозрачное по фактуре скерцо. Мелодия главной темы носит извилистый характер, с оттенком танцевальности:





В дальнейшем возникает более резко очерченный эпизод, с элементарным ритмически четким сопровождением:

13



**Финал** (*Largo, Allegretto, до минор*) — начинается большим разделом в характере траурного марша. Главную тему исполняет солирующий фагот с сопровождением литавр:

14 *Largo*







После маршевого раздела появляются эпизоды в жанре скерцо, польки, вальса, галопа. В конце возвращается одна из тем первого (маршевого) раздела. Соседство воз-

вышенного и обыденного, бытового — особенность музыки финала, отражающая влияния симфонизма Малера.

В позднейшем своем творчестве Шостакович дал совершенно иные претворения такого рода сочетаний, подчинив их новым творческим задачам.

---

## ПЯТАЯ СИМФОНИЯ

ре минор, ор. 47, 1937 г.

Первое исполнение — 21/X 1937 г. в Ленинграде оркестром Ленинградской филармонии под управлением Е. А. Мравинского; партитура впервые издана Музгизом в 1939 г.; переложение Л. Атовмьяна для фортепьяно в четыре руки — Музфондом СССР в 1948 г.

*Состав оркестра:* флейта пикколо, 2 флейты, 2 гобоя, кларнет пикколо, 2 кларнета, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, малый барабан, треугольник, тарелки, большой барабан, там-там, 2 арфы, колокольчики, ксилофон, челеста, фортепьяно, скрипки I, скрипки II, альты, виолончели, контрабасы.

Продолжительность исполнения — 45 минут.

I — *Moderato*

II — *Allegretto*

III — *Largo*

IV — *Allegro non troppo*.

Это первое крупное произведение, обнародованное Шостаковичем после появления в 1936 г. известных статей «Правды», посвященных критике его оперы «Леди Макбет Мценского уезда» и балета «Светлый ручей». Композитор говорит о содержании своей симфонии так: «Очень верны были слова Алексея Толстого, что тема моей симфонии — становление личности. Именно человека со всеми его переживаниями я видел в центре за-

мысли этого произведения, лирического по своему складу от начала до конца. Финал симфонии разрешает трагедийно-напряженные моменты первых частей в жизнерадостном, оптимистическом плане...». Далее Шостакович предостерегает против смещения «подлинной трагедийности» с пессимизмом и пишет, что содержание советской трагедии «должно быть пронизано положительной идеей, подобно, например, жизнеутверждающему пафосу шекспировских трагедий»<sup>1</sup>.

Остается добавить, что в симфонии воплощена тема формирования новой личности — выражены мысли и переживания многих людей определенного поколения. В такой трактовке «тема личности» приобретает огромное общественное значение.

**Первая часть** (*Moderato, ре минор*, сонатная форма) — наиболее драматична; она содержит острую постановку трагедийной проблемы, динамичное развитие основных противоречий, но не их разрешение. Здесь композитор впервые создал большую сонатную первую часть симфонии, экспозиция которой идет, в отличие от традиционного *Allegro*, в умеренном или медленном темпе (в дальнейшем подобное решение встретится в первых частях Шестой, Восьмой, Десятой симфоний). Новая черта формы связана с новым содержанием — с огромной ролью в таких первых частях образов активного и глубокого размышления.

Начинается *Moderato* короткой, необычайно концентрированной, остро ритмизованной темой (струнные), одновременно философски углубленной и активной, величественной и нервно-напряженной (пример 15).

Ей сразу же отвечает более певучая и текучая мелодия (скрипки), неустойчивая, блуждающая. Как и первая тема, она содержит характерный для мелодий Шостаковича «излом» (пример 16).

---

<sup>1</sup> «Вечерняя Москва», 25 января 1938 года.

15 Moderato

*f*

*dim. p*

16

*p*



Смысловое соотношение двух тем — трагический вопрос и напряженно ищущая ответа мысль.

Сопоставление и развитие этих тем образует главную партию сонатной формы (при этом, первая тема — вступительная, вторая — собственно тема главной партии). Большую роль играет в этой главной партии (как и вообще в музыке Шостаковича) полифонический элемент — одновременное сочетание самостоятельных мелодических линий. Масштабы главной партии значительны. В ее развитии появляется еще одна тема (вырастающая из темы, приведенной в примере 16):





Эта тема сыграет большую роль в репризе сонатной формы, ее мотивы используются и в последующих частях симфонии.

В побочной партии (*ми-бемоль минор*), идущей в несколько более быстром движении, чем главная, господствует лирика высокого плана, обобщенная, «очищенная», свободная как от элементов повседневного бытового лиризма, так и от приподнято-романтического излияния чувств. Мелодия скрипок, изобилующая широкими ходами, звучит на фоне аккордов арфы и простой фигуры сопровождения струнных:

17

(♩ = 84) *p espress.*

Two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked with the number 17 and a tempo marking of (♩ = 84). It features a melodic line with wide intervals and a dynamic marking of *p* (piano). The second system continues the melodic line with a slur and a dynamic marking of *p espress.* (piano, expressive). The notation is on a single staff with a treble clef.



Побочная партия, как и главная, весьма развита. В отличие от главной партии в ней господствует не полифонический, а гомофонный склад (мелодия и гармоническое сопровождение).

Наиболее резкий контраст возникает, однако, не между образами экспозиции, а между всей экспозицией и средним разделом сонатной формы — разработкой. Она начинается нарочито «сухим» звучанием фортепьяно в низком регистре и с самого начала приобретает зловещий характер. Тема главной партии (см. пример 16) появляется в низком регистре у валторн. Из разработки этой темы в конце концов вырастает угрожающий, жутковатый марш (трубы на фоне литавр и малого барабана), как бы движение злых сил — один из типичных образов Шостаковича, получивший дальнейшее развитие в



последующих его произведениях (наиболее яркое — в Седьмой, Восьмой и Одиннадцатой симфониях). Темп разработки с самого начала быстрее, чем темп экспозиции, и продолжает ускоряться от раздела к разделу (некоторое замедление — лишь в упомянутом марше). Самый быстрый темп — перед репризой, в напряженнейшем двойном каноне после марша (канон построен на вступительной и побочной темах экспозиции). Развертывается трагедия...

Кульминация всей первой части — сжатая, усиленная и преображенная реприза главной партии (темы, приведенной в примере 16<sup>a</sup>), близкая патетическому речитативу (*Largamente*, «унисонно-октавное» фортиссимо струнных, деревянных духовых и валторн). Из полной сомнений, какой она была вначале, тема превратилась здесь в решительную.

Этот речитатив, дающий сразу резкое замедление темпа, как бы сдерживает динамический напор разработки и воплощает собранную реакцию на ее «события».

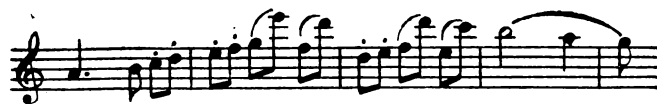
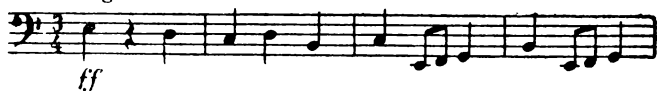
После наивысшего напряжения — резкий спад. Появляется просветленная (перенесенная в *ре мажор*) побочная партия (флейта и валторна; имитационное изложение). На сей раз в ее возвышенной лирике слышится «прощальный» оттенок. В небольшом заключении музыка снова омрачается и затухает. Часть завершается холодным звучанием восходящих гамм челесты.

**Вторая часть** (*Allegretto, ля минор*; сложная трехчастная форма) — скерцо, менее быстрое, чем обычно. Это — оттеняющий контраст по отношению к первой части, необходимая разрядка после ее эмоциональной напряженности и в то же время одно из звеньев концепции симфонии: как бы полный мягкого юмора взгляд остро наблюдательного человека на сменяющиеся образы внешнего мира.

Первый раздел начинают виолончели и контрабасы.

Музыка напоминает старинный танец с элементом грубовато тяжеловесного юмора. Отвечают деревянные духовые (в ответе использована одна из тем первой части: ср. примеры 16<sup>a</sup> и 18<sup>a</sup>, сходные обороты отмечены скобками):

18 Allegretto



В дальнейшем появляется новый танцевальный эпизод, завершающий большой начальный период (деревянные духовые с сопровождением медных, литавр, тарелок и пиццикато струнных):



Сразу после этого звучит резко очерченный мотив у валторн:



А затем — повторение упомянутого эпизода (пример 19). Снова мотив у валторн — но это уже переход к среднему разделу скерцо.

Тема среднего раздела (*до мажор*) — в духе простой уличной песенки (солирующая скрипка, повторение — флейта):





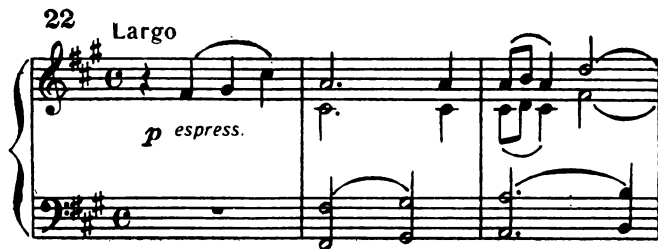
Общая реприза скерцо несколько видоизменена и по-новому инструментована.

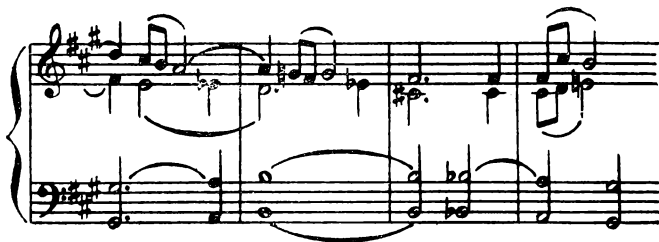
В заключении — приковывающие внимание удары литавр и короткая реминисценция темы среднего раздела (гобой). Но песенка «искажена», перенесена в минор, звучит жалобно. Ее сметает внезапно врывающееся фор-тиссимо всего оркестра.

**Третья часть** (*Largo, фа-диез минор*) — эмоциональный и трагедийный «центр» произведения, наибольшее углубление во внутренний мир человека.

*Largo* изложено в форме, близкой сонате без разработки. Развитие основано на течении мелодически самостоятельных голосов. Сочетание мелодической напряженности со сдерживающей размеренностью медленного движения — одна из основ выразительности этой части.

*Largo* начинается тихий хор струнных:



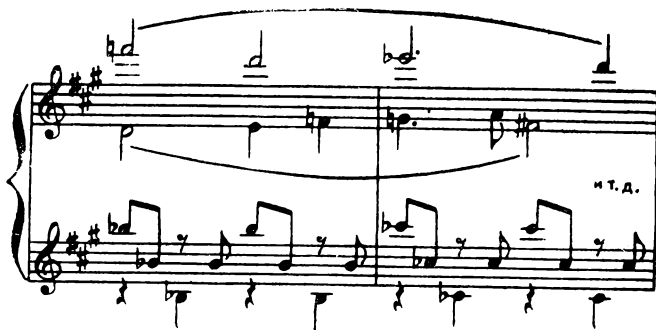
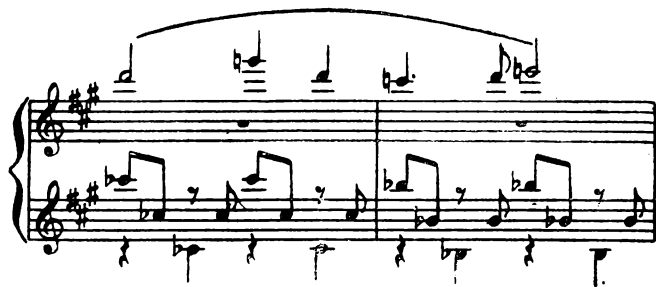


Развитие приводит к мотиву, напоминающему одновременно темы баховских фуг и попевки русских старинных мелодий (скрипки, пиано):



Далее появляется новый эпизод, щемяще тоскливый и в то же время возвышенный — дуэт флейт (на фоне сопровождения арфы):





И, наконец, через некоторое время — одиноко звучащая лирическая тема гобоя (на фоне повторяющегося высокого звука у скрипок):



Тема эта немного напоминает некоторые романсные мелодии Чайковского.

Реприза первой темы (см. пример 22), предвещаемая двумя тихими ударами колокольчика, начинается у деревянных духовых в низком регистре и ведет к общей кульминации *Largo*. В напряженном фортиссимо дважды проходит мотив, ранее тихо звучавший у скрипок (см. пример 23), а за ним с той же силой повторяется новый оборот, характерный для русской песенной мелодики (см. такты 6—7 примера 25<sup>a</sup>; экспрессия этого оборота народного типа необычайно обострена композитором):

25<sup>a</sup>

*ff espress.*

*ff*

*ff espress.*

Мелодическая структура всего комплекса, содержащего упорные повторения звуков и мотивов, напоминает некоторые настойчивые утверждения «тем судьбы» в симфониях Чайковского (особенно второе появление «темы рока» в *Andante* Пятой симфонии).

Кульминация на этом, однако, не заканчивается: на нервно-пульсирующем фоне кларнетов виолончели проводят фортиссимо тему, которую раньше исполнял гобой

(см. пример 25). Долго сдерживаемое чувство скорби прорывается здесь — в кульминационной зоне *Largo* — с огромной страстностью и драматической силой. После этого звучность стихает. Скрипки повторяют тему, ранее проходившую у флейт (см. пример 24). В заключении арфа и челеста тихо напоминают последний раз мелодию, уже звучавшую у гобоя и виолончелей. *Largo* заканчивается возвышенно-скорбным просветлением.

**Финал** (*Allegro non troppo, re минор — re мажор*, сонатная форма) начинается — после пронзительной вступительной трели—яркой, энергичной темой у медных духовых (на фоне литавр), одновременно размашистой и собранной, содержащей некоторые мелодические обороты русского характера (см. последний такт примера 26):



Эффект вступления финала весьма усилен тем, что в предшествующем *Largo* медные духовые совсем не участвовали.

Финал — действенное разрешение коллизий. Однако основной образ до своего окончательного утверждения проходит ряд этапов развития.

Главная тема, многократно возвращаясь, чередуется с дополняющими эпизодами, где используются, в частности, мотивы одной из тем главной партии первой части (см. пример 16<sup>a</sup>). В побочной партии господствует но-



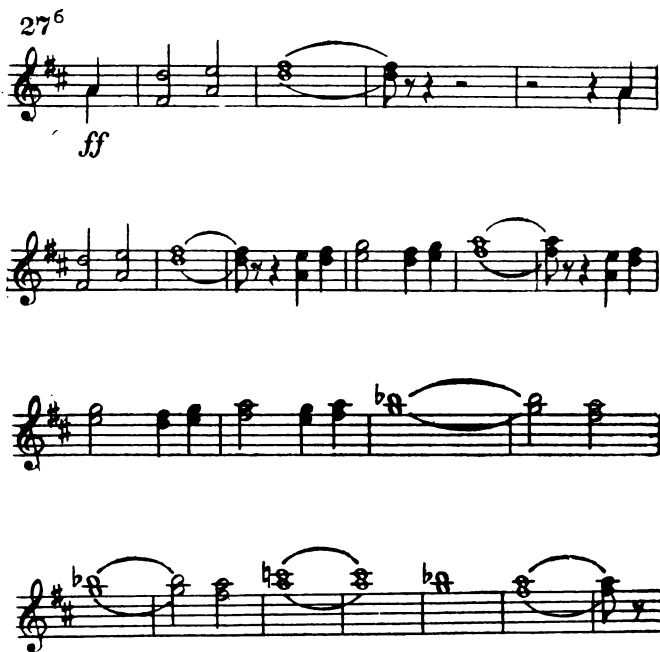
вая тема — благородная и призывная, звучащая сначала у солирующей трубы, а затем (форте фортиссимо) у струнных и деревянных духовых с сопровождением труб:



Разработка начинается проведением главной темы форте фортиссимо у медных духовых; в ней участвует также побочная тема и, кроме того, новая тема:



После спада и длительного пианиссимо (как бы эпизод раздумий и воспоминаний) начинается реприза главной темы в замедленном движении (пианиссимо, кларнет и фаготы на фоне повторяющегося звука у литавр). Напряженное нарастание, в которое вкраплена также видоизмененная начальная фраза побочной темы (басы), приводит к ослепительно яркому заключению: торжественно и ликующе звучит у медных духовых, на фоне настойчивого повторения одного звука у струнных и деревянных духовых, новый — мажорный вариант главной темы финала:





При чрезвычайно резких и все время нарастающих контрастах между частями, симфония связана большим тематическим единством. От главной партии первой части тянутся разнообразные нити почти ко всем основным темам симфонии. Так, мелодия побочной партии вытекает из широких начальных ходов вступительной темы, а сопровождение — из заключающего эту тему троекратного повторения звука (ср. примеры 15 и 17). Этот простой ритм с повторением звука имеет большое значение во всех частях (см. примеры 21, 23). Аналогичным образом нетрудно, например, убедиться в ритмо-мелодическом родстве первых двутактов тем, приведенных в примерах 24 и 16, и т. п.

---

## ШЕСТАЯ СИМФОНΙΑ

*си минор, ор. 53, 1939 г.*

Первое исполнение—5/XI 1939 г. в Ленинграде оркестром Ленинградской филармонии под управлением Е. А. Мравинского; партитура впервые издана Музгизом в 1941 г.

*Состав оркестра:* флейта пикколо, 2 флейты, 2 гобоя, английский рожок, кларнет пикколо *in Es* (= кларнету III), 2 кларнета, баскларнет, 2 фагота, контрафагот (= фаготу III), 3 трубы, 4 валторны, 3 тромбона, туба, литавры, бубен, малый барабан, треугольник, тарелки, большой барабан, там-там, ксилофон, челеста, арфа, скрипки I, скрипки II, альты, виолончели, контрабасы.

Продолжительность исполнения — 30 минут.

- I — *Largo*
- II — *Allegro*
- III — *Presto*

В Шестой симфонии — меньшей по объему, чем предыдущая, — оригинально уже само соотношение частей, и это вызвало недоумение некоторых критиков. Обычно в трехчастных симфониях медленная часть помещается между двумя быстрыми, здесь же после медленной первой части следуют две чрезвычайно резко ей контрастирующие быстрые части — скерцо и финал — как бы снимающие трагически-философскую углубленность начального *Largo*. Такое построение может напомнить последовательность второй, третьей и четвертой частей

(медленная часть, скерцо, финал) в классической четырехчастной симфонии. В сущности же, начальное *Largo* объединяет те черты философских раздумий, возвышенно скорбной лирики, остро экспрессивной эмоциональности, которые в предыдущей (Пятой) симфонии были распределены между первой и третьей частями (конфликтно-драматическое же развитие, свойственное первой части Пятой симфонии, здесь отсутствует).

Шестую симфонию иногда называли симфонией «с двумя скерцо», поскольку в легком и стремительном движении финала есть элементы скерцозности. Однако для уяснения логики симфонии важно уловить также и весьма существенное различие в характере второй и третьей частей. Вторая часть, идущая в трехдольном метре ( $\frac{3}{8}$ ), отличается исключительно быстрым, калейдоскопическим «мельканием» многочисленных тем, «рисунков движения», тембровых сопоставлений и т. д.; ее музыка носит причудливый характер. Эта часть ближе к «полетному», капризно-фантастическому скерцо, нежели жанрово-бытовому, и в связи с этим окрашена в более субъективные тона. Напротив, музыка финала, написанного в двухдольном метре, более объективна, всецело обращена к «земному» началу, вызывает ассоциации с жизнерадостными танцевальными финалами Гайдна и Моцарта, воплощает яркие, искрящиеся весельем образы. При этом, танцевальность классической музыки обогащена здесь (как и в некоторых других сочинениях Шостаковича) новыми чертами: легкость стремительных движений, смелость и остроумие всевозможных «бросков», точность «попаданий» доведены до такой степени, что могут ассоциироваться с элементами акробатики, эквилибристики, совершенного кинотрюка.

Единство симфонии в целом — это (в отличие от Пятой, Седьмой, Восьмой, Десятой, Одиннадцатой симфоний) не единство конфликтной лирической драмы или героико-трагической эпопеи: скорее оно определяется

логикой естественных, психологически оправданных смен резко контрастных образов и эмоциональных состояний и в этом отношении, быть может, ближе, например, к единству некоторых циклов Шумана, нежели симфоний Бетховена или Чайковского.

**Первая часть** (*Largo, си минор*, сонатная форма) свободна и текуча по своему развитию; большую роль играет здесь полифоническое начало — одновременное движение самостоятельных голосов. Их мелодическое содержание отличается особой, свойственной Шостаковичу «углубленно-минорной» выразительностью, основанной на новой трактовке минорного лада (см. пример 30, где в тональности *си-бемоль минор* появляется четвертая пониженная ступень — *ре-бемоль*, тождественный по звучанию *ми-дубль-бемоль*). На сравнительно небольших протяжениях происходят резкие, экспрессивные нарастания и спады звучности. Велико число сольных эпизодов, звучаний небольших групп инструментов, много тончайших тембровых нюансов.

*Largo* открывается вступлением, носящим возвышенно-трагический и вместе с тем патетико-речевой характер. Мелодия первоначально излагается без сопровождения (унисон низких струнных и деревянных):



Главная партия сонатной формы (*си минор*), построенная на тех же мотивах, что и вступление, идет немного быстрее (скрипки на фоне низких струнных):



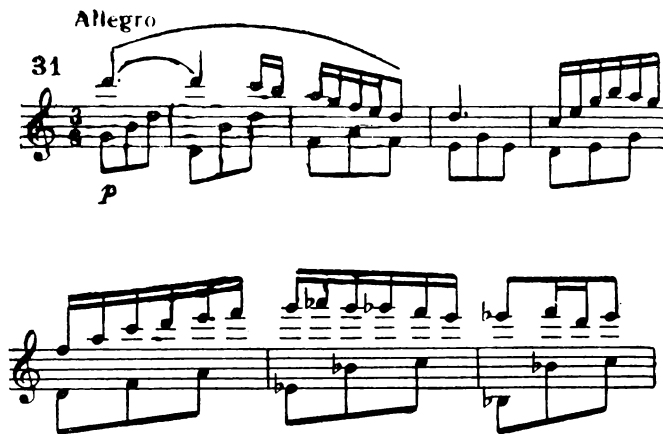
После кульминации главной партии вступает столь же развитая побочная (*си-бемоль минор*), содержащая в свою очередь нарастание, кульминацию и спад. В побочной партии господствует чувство глубочайшего одиночества. Ее начинает тоскливая мелодия английского рожка:



Разработка невелика и не содержит конфликтного развития. В ней занимают большое место сольные эпизоды (каденции) флейты. Реприза сильно сокращена: проходит лишь главная тема (начинающаяся у валторн) и заключительный мотив побочной партии.

**Вторая часть** (*Allegro, ре минор*, сложная трехчастная форма с чертами рондообразности и сонаты без разработки)—невелика по размерам (ее исполнение длится около пяти минут) и отличается, в соответствии с описанным ее характером, свободным разворачиванием многочисленных тематических образований.

В основном тематическом комплексе первого раздела значительную роль играет характерный и острый тембр высоких деревянных духовых (в частности, тембр кларнета *in Es*), которым поручаются быстрые пассажи:



Большое значение имеет и следующая тема в различных ее вариантах:





Среди причудливых тематических образований, мелькающих в промежутках между возвращениями основной темы (см. пример 31), звучат также фанфарные мотивы медных духовых, встречающиеся и в других симфонических скерцо Шостаковича:



После этих мотивов проходят в обратном порядке темы, приведенные в примерах 31, 31<sup>a</sup>. Музыка стихает, первый большой раздел скерцо заканчивается.

Средний раздел начинается характерной, резко очерченной темой (низкие деревянные духовые, далее кларнеты, английский рожок; фон—быстрое повторение звука). Она причудливо трансформирует некоторые обороты вступления из Largo (ср., в частности, октавные ходы в примерах 28 и 33):



Значительное симфоническое развитие этой темы приводит к главной кульминации скерцо, после которой удары солирующих литавр предвещают начало видоизмененной репризы первого раздела. Вновь звучат темы, приведенные в примерах 31, 31<sup>a</sup>, а затем возникает еще

одна новая тема у флейты пикколо (она выросла из ритмических фигур, неоднократно мелькающих в скерцо):



После этого возвращается — в более высоком регистре и менее сильной звучности, чем в первый раз — тема среднего раздела, сначала у скрипок, затем у валторн, наконец, у флейт, гобоев и кларнетов (это возвращение в репризе сообщает теме среднего раздела некоторые черты сонатной побочной партии). Звучность затухает. Музыка скерцо исчезает в легком хроматически-восходящем пассаже.

**Финал** (*Presto, si минор*) написан в классической форме рондо-сонаты, расположение основного тематического материала в которой соответствует следующей схеме:

*A B A C A B<sub>1</sub> A заключение*

Легкую и подвижную главную тему (A) начинают скрипки, которым отвечает фраза у деревянных духовых:





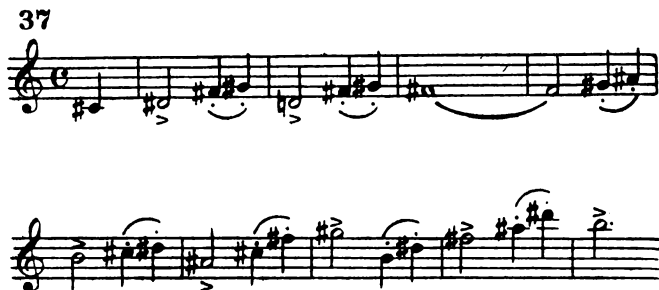
Следующий эпизод (B) — он же побочная партия рондо-сонаты — по началу напоминает тему одного из моцартовских финалов, но затем содержит характерный для Шостаковича остроумный «поворот» (скрипки):



Далее возвращается главная тема (A). Центральный эпизод рондо-сонаты (C) контрастирует стремительной главной теме более «тяжеловесным» характером (альты и кларнеты, затем альты и скрипки):



Развитие приводит к кульминации, после которой, как это бывает и в первых частях симфоний Шостаковича, появляются мотивы несколько более лирические, напевные, не нарушающие, впрочем, оживленного движения финала. Затем начинается общая реприза. Проходит главная тема (А), потом побочная (В<sub>1</sub>), но в другой тональности, далее снова главная (А) и, наконец, заключение (кода). В нем звучит ритмически видоизмененная тема центрального эпизода (С):



В этой подчеркнуто простой мажорной танцевальной теме находит высшее утверждение основной радостный характер финала, как бы отрицающий чувство одиночества, выраженное в первой части симфонии<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Тема заключения финала (см. пример 37) противоположна мотивам побочной партии, завершавшим первую часть, в частности, по своему ладовому смыслу. В побочной партии первой части (см. пример 30) четвертая пониженная ступень минора, тождественная по звучанию третьей ступени одноименного мажора (звук *ре-бекар*), тяготела к минорной терции, разрешалась в нее и тем самым усугубляла минорный характер музыки. Здесь же, наоборот, вторая повышенная ступень мажора, тождественная по звучанию третьей ступени одноименного минора (звук *ре-бекар* второго такта в примере 37), тяготеет к мажорной терции и усугубляет мажорный характер музыки.

## СЕДЬМАЯ СИМФОНИЯ

Посвящается городу Ленинграду  
до мажор, ор. 60, 1941 г.

Первое исполнение — 5/III 1942 г. в г. Куйбышеве оркестром Государственного Академического Большого театра под управлением С. А. Самосуда; партитура впервые издана Музгизом в 1942 г., переложение П. Ламма для двух фортепьяно в восемь рук — Музгизом в 1942 г.; переложение Л. Атовмьяна для фортепьяно в две руки — Музфондом СССР в 1944 г. Симфонии присуждена Сталинская премия первой степени за 1941 год.

Состав оркестра: флейта пикколо (=флейте III), 2 флейты (II=альтовой флейте), 2 гобоя, английский рожок, кларнет пикколо (=кларнету III), 2 кларнета, баскларнет, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры (5), треугольник, бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан, там-там, ксилофон, 2 арфы, фортепьяно, скрипки I (16—20), скрипки II (14—18), альты (12—16), виолончели (10—14), контрабасы (8—12).

Кроме перечисленных инструментов в состав оркестра входит добавочная группа инструментов: 3 трубы, 4 валторны, 3 тромбона.

Продолжительность исполнения — 75 минут.

- |  |                |
|--|----------------|
| I — <i>Allegretto</i>                  |                |
| II — <i>Moderato (poco allegretto)</i> |                |
| III — <i>Adagio</i>                    | } без перерыва |
| IV — <i>Allegro non troppo</i>         |                |

Первые три части симфонии сочинены в Ленинграде, в первые месяцы Великой Отечественной войны, когда

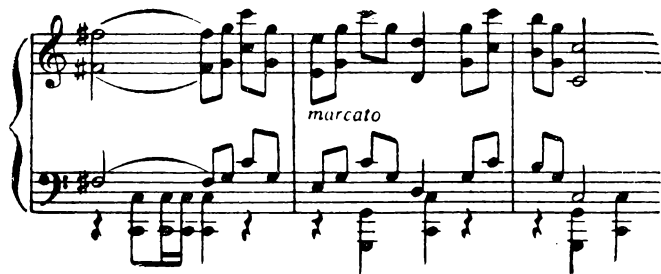
город подвергался артиллерийскому обстрелу и бомбардировкам с воздуха. Грандиозная по содержанию и масштабам симфония — горячий, полный обличающего гнева и веры в торжество разума, отклик советского художника-патриота на грозные события войны. Эти события переданы и осмыслены средствами стиля Шостаковича (в частности, углубившимися средствами гротеска) с необычайной силой и обобщенностью. Композитор писал: «Седьмая симфония — это поэма о нашей борьбе, о нашей грядущей победе». И далее: «Работая над симфонией, я думал о величии нашего народа, о его героизме, о лучших идеалах человечества, о прекрасных качествах человека, о нашей прекрасной природе, о гуманизме, о красоте»<sup>1</sup>.

**Первая часть** (*Allegretto*, до мажор, сонатная форма) грандиозна по масштабам (исполнение ее длится около получаса) и концентрирует в себе основное драматическое содержание произведения. В ней есть элемент сюжетной программности.

Экспозиция начинается активной главной темой (*до мажор*, струнные), одновременно размашистой и внутренне собранной. Эта тема близка некоторыми своими чертами героическим темам композиторов-классиков, но содержит также острые интонации, характерные для стиля Шостаковича:



<sup>1</sup> Дм. Шостакович. «Седьмая симфония». Правда, 29 марта 1942 г.



Широко развернутую лирическую побочную партию (*соль мажор*) открывает певучая мелодия, исполняемая скрипками на фоне простой фигуры сопровождения альтов и виолончелей:

39



Далее в побочной партии следует эпизод, где звучат лишь одни деревянные духовые:

40







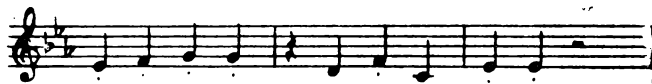
Контраст главной и побочной партий не носит конфликтного характера. Они дополняют друг друга, передавая различные стороны, различные образы той гармоничной, глубоко осмысленной жизни, которая была нарушена вторжением страшного, бездушного начала.

В момент, когда в высоких звуках солирующей скрипки затухает музыка экспозиции, внезапно появляется зловещая барабанная дробь. Она открывает «эпизод нашествия» (средний раздел сонатной формы, заменяющий обычную в этой форме разработку тем экспозиции) и служит его непрерывным фоном.

Тема эпизода (*ми-бемоль мажор*) впервые проходит у скрипок и альтов и носит призрачный, «бестелесный» характер:

41





Она «механична», примитивна, но в то же время отличается концентрированностью и обобщенностью, сочетая черты марша, шансонетки, джазовой музыки. С ее вступлением сразу устанавливается «неуютная», напряженно-настороженная атмосфера.

В одиннадцати повторениях (вариациях) темы у различных инструментов, с различными сопровождающими голосами, дается постепенное нарастание звучности и

раскрывается сущность образа<sup>1</sup>. Среди начальных, еще не громких, но тревожных проведений темы особенно большое значение имеет четвертое (третья вариация): каждая фраза темы звучит два раза подряд, сначала у гобоя, затем октавой ниже у фагота. В данных условиях этот прием, «разлагающий» тему на ее составные части, как бы обнажает ее механическую природу и вместе со специфическим, несколько гнусавым тембром гобоя и фагота, резко усиливает жуткий характер музыки. В дальнейшем огромном нарастании первоначальный «марионеточный» облик темы превращается в «звериный». Ярko впечатляют голоса сопровождения, вызывающие многочисленные ассоциации. В одном из последних проведений темы в этих голосах словно слышатся стенания жертв. Неуклонное движение механического чудовища сметаet все...

Вариационное повторение темы переходит в разработанное развитие. В том же ритме, что и «тема нашествия», появляется другая мелодия, близкая советским массовым песням и воспринимаемая как «тема отпора»:

**41<sup>a</sup> (медные духовые)**



Идет борьба. Нарастание продолжается до самой репризы, останавливающей жуткий поток и прекращаю-

<sup>1</sup> Примененная здесь композитором форма называется вариациями на неизменную мелодию. Эту форму ввел в употребление Глинка и, в частности, использовал ее в «Камаринской». В оркестровой музыке XX века ярким примером произведения, построенного целиком в форме вариаций на одну неизменяемую мелодию и содержащего огромное нарастание звучности, служит Болеро Раавеля. В Седьмой симфонии Шостаковича эта форма применена лишь в описываемом среднем эпизоде первой части и приобретает совершенно новый художественный смысл.

щей непрерывную барабанную дробь. Но первая тема симфонии (главная партия) появляется в репризе не в прежнем виде: она необычайно драматизирована, искажена, принимает глубоко трагический облик, перенесена из мажора в минор. В ее развитие вторгаются мотивы «эпизода войны» («темы отпора»).

Побочная партия репризы (*фа-диез минор*) — соло фagота, полное величественной скорби, как бы надгробная речь, посвященная павшим героям. Мягкая лирическая побочная партия экспозиции изменена здесь почти до неузнаваемости: она перенесена из мажора в особо углубленный «минор Шостаковича» (минор с пониженными второй и четвертой ступенями — звуки *соль* и *си-бемоль* в примере 42); изменены метр и ритм, дано другое сопровождение («сухие» аккорды фортепьяно в низком регистре).

#### 42 Adagio



Просветление наступает лишь в большом заключении (коде) первой части, где некоторые образы экспозиции появляются в облике, приближающемся к первоначальному. В начале коды главная тема проходит у скрипок в певучем, лирическом варианте:





Однако в самом конце заключения вновь звучит барабанная дробь. У трубы трижды проходит первый мотив «темы нашествия», как бы напоминая, что драма не закончилась.

**Вторая часть** [*Moderato (poco allegretto), си минор*, сложная трехчастная форма с чертами рондо] — необыкновенно своеобразное лирическое скерцо (схема его формы такова: *aba cdc aba*).

Скерцо резко контрастирует с первой частью. Это, как и скерцо Пятой симфонии, необходимая разрядка напряжения, передышка после крайне насыщенной первой части. В отличие от первой части, скерцо не вызывает программно-сюжетных ассоциаций. Его основное содержание можно было бы определить как мир светлых воспоминаний, как тонко выраженное ощущение ценности жизни — ощущение, резко нарушенное и вместе с тем необычайно обостренное грандиозной драмой, переданной в первой части.

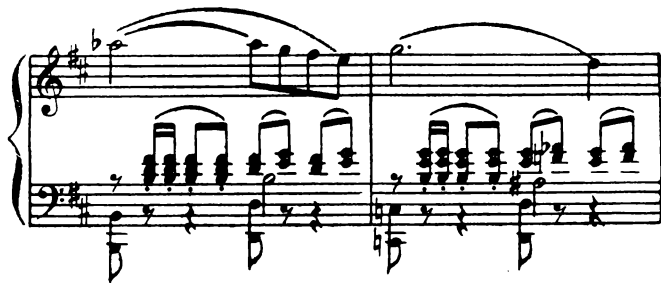
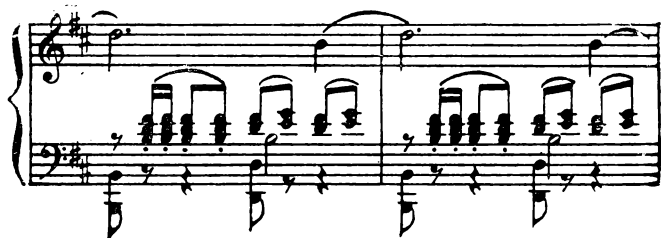
Первая тема (скрипки на фоне очень скромного сопровождения низких струнных) — графически ясная и

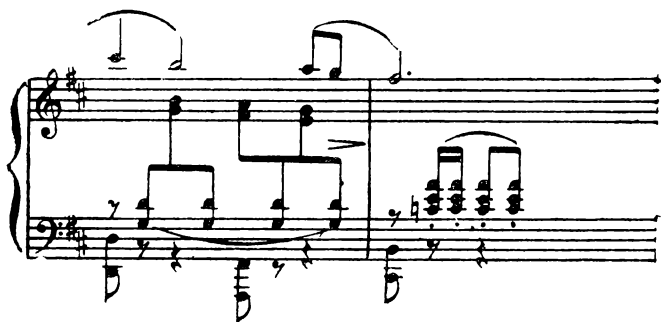
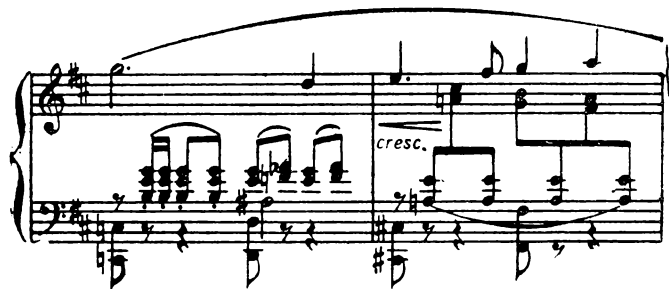
прозрачная, содержит элемент танцевальности и вместе с тем, убаюкивающие, колыбельные интонации. Она отличается своеобразным сочетанием текучести, изменчивости, с полной определенностью образа (раздел *a*):



Далее появляется лирическая тема у гобоя на фоне танцевального сопровождения (раздел *b*), близкая лирическим темам русских классиков:







После возвращения первой темы начинается более острый средний эпизод (*cdc*). Его основная тема (*c*) появляется у кларнета-пикколо (*in Es*), отличающегося специфической остротой тембра:







В середине эпизода (*d*) звучат фанфары медных духовых, которым отвечают танцевальные фразы у всего оркестра:



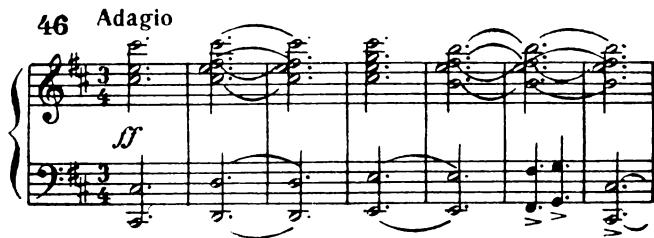
Большой интерес придают музыке и капризные смены тактового размера (метра):  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ .

В противоположность обычному скерцо, где собственно «скерцозными» являются крайние части, а средняя носит более спокойный, напевный характер, здесь именно средний эпизод в большей степени соответствует привычным представлениям о скерцо. В общей репризе скерцо лирическая тема, исполнявшаяся в первой его части гобоем (раздел *b*), передана бас-кларнету.

**Третья часть** (*Adagio, re мажор*) резко контрастирует со скерцо и в то же время тесно связана с ним

единым общей концепции. Та идея ценности и красоты жизни, которая воплощена в скерцо как бы в плане неуловимого индивидуального ощущения, переводится в *Adagio* в сферу более монументальных образов, философских размышлений, прочувствованной ораторской речи. Если не считать *Lento* Первой симфонии, это *Adagio* — пока единственный в симфониях Шостаковича пример мажорной медленной части. Возвышенная, полная упоения мысль о природе, жизни, красоте, о великих культурных ценностях, созданных человечеством, пронизывает *Adagio*.

По форме *Adagio* — грандиозное рондо (АВАСАВА). Многократно возвращающаяся главная партия (А) — сложный комплекс: в нем чередуется хорал (*Adagio*), который имитирует звучность органа (деревянные духовые, валторны, арфы) с двумя патетическими речитативами скрипок (*Largo*). В итоге уже само первое проведение главной партии (А) образует небольшую рондообразную форму: abaca.



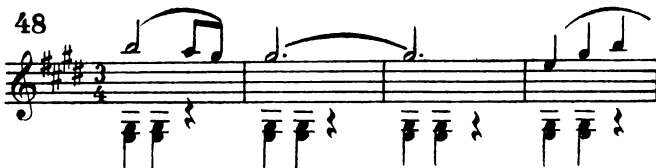


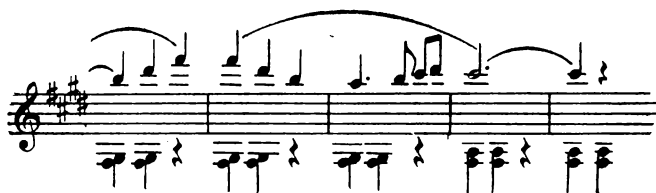
47 *а* второй речитатив

*Largo*



Далее следует широко развертывающаяся лирическая мелодия флейты на фоне простого сопровождения романского типа у струнных (эпизод *B, ми мажор*):





После сокращенного возвращения главной партии (А) появляется более подвижный центральный эпизод (С, *Moderato risoluto*, соль-диез минор). Он полон возвышенного пафоса и носит активный, взволнованный характер; его мелодия остро ритмизована; в сопровождении — синкопы. Быть может, этот эпизод — голос благородного негодования против тех, кто покушается на великие ценности жизни:

#### 49 *Moderato risoluto*

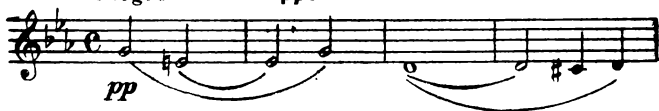




Новая реприза хора (А) вступает на фоне взволнованного сопровождения этого эпизода. Она поручена медным духовым. Речитатив скрипок передан трубе и приобретает призывно-героический характер. Лирическая мелодия (В), звучавшая у флейты, появляется теперь у альтов. Заключительное проведение хора — у струнных. Эти тембровые преобразования, в частности, развитие хора от сравнительно холодного звучания деревянных духовых, через «героику» медных к трепетному тембру струнных, имеют большое музыкально-смысловое значение и связаны со сложным взаимовлиянием различных образов *Adagio*. Третья часть переходит без перерыва в

**Финал** (*Allegro non troppo*; до минор — до мажор). Построенный в свободно развернутой трехчастной форме. Финал начинается со вступления, несколько зыбкого неустойчивого по характеру:

# 50 *Allegro non troppo*

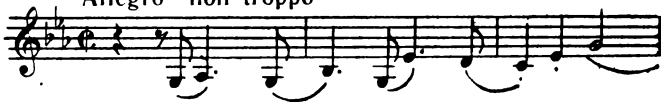




В этом вступлении постепенно зарождается подвижная главная тема:

50<sup>a</sup>

*Allegro non troppo*



После широких, обобщающих размышлений третьей части финал воспринимается как возвращение к мысли о борьбе. Но с самого начала он еще не носит победно-

го характера. Главная тема проходит ряд этапов развития, чередуется с темой вступления и другими сопутствующими тематическими образованиями. Среди них выделяется тема, проходящая сначала в тихой звучности у струнных, а затем громко у медных духовых (с поддержкой других инструментов):



Средний эпизод финала носит скорбно-величественный характер, выдержан в ритме старинного танца сарабанды (струнные и низкие деревянные). Это последнее воспоминание о павших героях:





После этого эпизода реприза главной темы начинается в замедленном и приглушенном, как бы затрудненном движении. Большое нарастание приводит к преобразованию основных интонаций темы финала в победные кличи и к триумфальному заключительному проведению главной темы первой части (динамическое усиление варианта, приведенного в примере 42a). Это заключение воспринимается как образ Родины, слитый с образом грядущей победы.



## ВОСЬМАЯ СИМФОНИЯ

до минор, ор. 65, 1943 г.

*Посвящена Е. А. Мравинскому.*

Первое исполнение — 4/XI 1943 г. в Москве Государственным симфоническим оркестром СССР под управлением Е. А. Мравинского; партитура впервые издана Музгизом в 1946 г., переложение Л. Атовмьяна для фортепьяно в четыре руки — Музфондом СССР в 1948 г.

*Состав оркестра:* 4 флейты (III-IV=флейтам пикколо I, II), 2 гобоя, английский рожок, кларнет пикколо, 2 кларнета, бас-кларнет, 3 фагота (III=контрафаготу), 3 трубы, 4 валторны, 3 тромбона, туба, 4 литавры, треугольник, бубен, малый барабан, 2 тарелки, большой барабан, там-там, ксилофон, скрипки I (не менее 16), скрипки II (не менее 14), альты (не менее 12), виолончели (не менее 12), контрабасы (не менее 10).

Продолжительность исполнения — 62 минуты.

I — <i>Adagio</i>	
II — <i>Allegretto</i>	
III — <i>Allegro non troppo</i>	} <i>без перерыва</i>
IV — <i>Largo</i>	
V — <i>Allegretto</i>	

Это вторая грандиозная симфония Шостаковича, написанная во время Великой Отечественной войны. В отличие от Седьмой симфонии в ней нет непосредственно очевидных элементов программности, однако и она тес-

нейшим образом связана с глубоким осмысливанием великой трагедии нашего времени.

Симфония эта не получила столь единодушного признания, как Седьмая, вызвала дискуссии, споры. Ее содержание богато и сложно, форма нова, необычна. Если Пятую симфонию можно назвать лирической трагедией, а Седьмую — героико-трагической эпопеей, то Восьмая сочетает черты того и другого. Это сочетание сказывается уже в первой части симфонии: по масштабам она столь же велика, как и первая часть Седьмой, а по строению и по характеру музыкального материала имеет черты общности и с Пятой, и с Седьмой симфониями. Однако, в Седьмой симфонии восприятие огромной первой части весьма облегчается элементом сюжетной программности, обусловившим также более простой и доступный характер музыкального тематизма. В Восьмой симфонии, где нет такого элемента программности, колоссальная и очень концентрированная по содержанию первая часть ставит перед восприятием слушателя значительно более трудные задачи.

Другая особенность симфонии, вызвавшая споры, состоит в том, что ее четвертой части (*Largo*), — трагической, как и первая часть, — противопоставляется финал не динамичный или торжественно-победный, а умеренный по темпу и звучности, воплощающий положительную идею симфонии в образах пасторального характера. Такое завершение грандиозной симфонии казалось многим критикам не вполне убедительным по содержанию и недостаточно активным с точки зрения композиции целого, ибо, по их мнению, подобный финал не способен в полной мере завладеть вниманием слушателя, уже утомленного сложной музыкой предыдущих частей.

Однако, если слушатель сумеет преодолеть трудности восприятия симфонии (это возможно лишь при условии очень хорошего исполнения), ему откроются необыкновенное богатство ее содержания, единство и стройность ее

концепции. По глубине трагических образов, по искренности исповеди и проповеди художника, по силе протеста против зла эта симфония даже превосходит прославленную Седьмую. По логике же соотношения частей и единству целого она представляет собой новое слово в истории сонатно-симфонического цикла.

Развитие симфонии протекает как бы двумя большими кругами, находящимися в некотором общем соответствии между собой. Первый круг — начальное *Adagio*. Второй — симфония в целом. В каждом круге, как уже сказано во вступительной статье, проведен типичный для Шостаковича идейно-художественный комплекс.

*Adagio* — сложное, полное глубоких размышлений и острой боли, трагическое повествование-исповедь художника о бедствиях войны, о безмерных страданиях народа, о страшных силах, враждебных человеку, о гневной и скорбной реакции человеческого сознания. В последующих частях некоторые образы *Adagio* как бы разрастаются, переводятся в более крупный и объективный план, даются более однородными и широкими штрихами и, наконец, получают разрешение в просветленном финале.

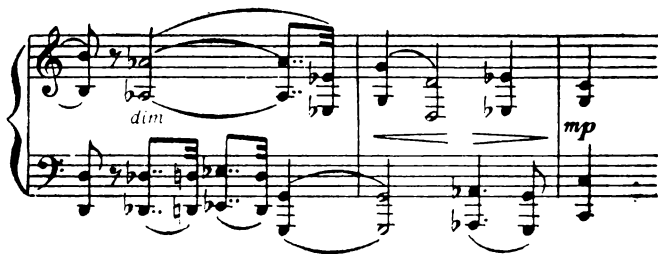
**Первая часть** (*Adagio, до минор*) — весьма развернутая сонатная форма. Продолжительность ее исполнения около получаса — лишь немногим меньше, чем длительность следующих четырех частей, вместе взятых. Как уже сказано, в *Adagio* сконцентрировано огромное трагическое содержание: напряженно ищущая мысль, возвышенно-скорбная лирика, глубокое страдание, гневные возгласы протеста.

Главная партия (*до минор*) по своим внутренним отношениям родственна главной партии Пятой симфонии. В ней, как и в Пятой симфонии, два различных элемента: сначала остро ритмизованная и замкнутая вступительная тема (струнные), предвещающая трагедийное содержание произведения (пример 52), затем собствен-

но главная тема — возвышенно-скорбная, текучая мелодия (первые скрипки на фоне остальных струнных — пример 53).

52 Adagio

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system (measures 52-53) begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The tempo marking 'Adagio' is written above the staff. The right hand has a whole rest in measure 52 and enters in measure 53 with a melodic line. The left hand plays a continuous, flowing accompaniment of eighth notes with slurs. A fortissimo (ff) dynamic marking is present at the start of the left hand in measure 52 and at the end of the right hand in measure 53. The second system (measures 54-55) continues the melodic and accompanimental patterns. The third system (measures 56-57) concludes the passage with sustained notes in the right hand and moving lines in the left hand.



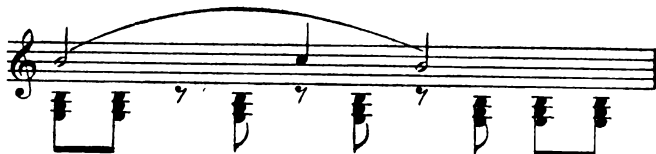
### 53 Adagio



и т. д.

По сравнению с Пятой симфонией, обе темы (особенно вторая) более развиты.

Широко развернутая главная партия, построенная на элементах этих тем, содержит три волны динамического нарастания и спада. После восходящей фразы флейт, замирающей в высоком регистре, вступает столь же развитая, как и главная партия, побочная (*rosopiu mosso*, *ми минор*, первые скрипки на фоне остальных струнных). Это — сфера песенной лирики, обобщенной, чистой и скорбной:



Как и в первой части Пятой симфонии, гомофонная побочная партия контрастирует полифоническому развитию главной. Родственны побочные партии обеих симфоний и по фактуре сопровождения (ср. примеры 54 и 17). Наконец, как в Пятой и Седьмой симфониях, побочная партия идет здесь в несколько более быстром дви-

жении, чем главная. Своеобразен метр побочной партии (5/4). В ее продолжении возникает новый тематический элемент (контрапункт, приобретающий затем самостоятельное значение):



Очень большая разработка обнажает и развивает трагическое содержание. Она начинается тихим проведением у флейт вступительной темы симфонии (см. пример 52), а затем содержит острые, «искажающие» мотивы экспозиции преобразования, резкие звучания, огромные динамические и фактурные нарастания. В конце разработка приводит к жуткому, зловещему маршу (*Allegro*, трубы, затем и другие медные духовые), основанному на трансформации темы главной партии (ср. примеры 53 и 55<sup>a</sup>):





(подобного рода трансформация главной темы, изменяющая ее облик до неузнаваемости, применена и в разработке первой части Пятой симфонии, но здесь этот прием весьма заострен).

За этим эпизодом следует драматическая кульминация всего *Adagio* — начало репризы сонатной формы — необычайно усиленное возвращение первой, вступительной темы симфонии (см. пример 52). Останавливая поток разработки, преграждая путь ее зловещим образом, тема звучит форте фортиссимо у медных духовых на фоне тремоло ударных и других инструментов. И сразу после этого — новый резкий контраст: патетическая кульминация переходит в лирическую — в эпизод, представляющий предельное выражение лирического начала. Здесь один из самых выразительных и психологически правдивых моментов *Adagio*: медные духовые как бы не доводят до конца провозглашение темы, ее окончание тихо подхватывает солирующий английский рожок и по-



новому продолжает. (Так, гневная, полная огромного напряжения и протестующего пафоса обличительная речь может внезапно смениться тихим, проникновенным обращением к чему-то заветному, сокровенному).

Это скорбно-лирическое соло английского рожка, родственное по своей роли в общей концепции *Adagio* соло фагота в Седьмой симфонии, непосредственно переходит в побочную партию репризы. Ее начало исполняет английский рожок на фоне струнных, а продолжение — одни струнные. Затем среди общего затухания внезапно появляется короткое нарастание и фортиссимо (вступительная тема у засурдиненных труб и валторн), после чего звучность снова замирает.

Вторая и третья части представляют собой марши-скерцо, резко контрастирующие *Adagio*. Но характер этих двух скерцозных частей очень различен. Если «эпизод нашествия» в Седьмой симфонии совмещал конкретную характеристику тупого, звериного облика врага с обобщенным выражением страшного, враждебного человеку начала, то здесь эти две стороны как бы дифференцированы. В первом марше слышна тяжело-звонкая поступь войны, воплощен образ грубой силы, есть элементы карикатурного гротеска. Второй же марш, приводящий к кульминации всей симфонии, носит гораздо более обобщенный характер. Вместе с тем, его напряженность настолько велика, что он и не мог бы следовать сразу после чрезвычайно насыщенного *Adagio*. Правда, и первый марш содержит лишь сравнительно небольшой элемент разрядки напряжения: начиная с Восьмой симфонии, уже нельзя указать в симфониях Шостаковича часть, которая исполняла бы функцию интермеццо, в известной мере свойственную вторым частям Пятой и Седьмой симфоний.

**Вторая часть** (*Allegretto, ре-бемоль мажор*) написана в форме, близкой сонатной, основана на чередовании двух тем. Первая (четырёхдольная) тема отлича-

ется яркостью, блеском и вместе с тем грузной, тяжелой поступью (струнные и низкие деревянные духовые):



Вторая тема, трехдольная, носит «марионеточный» характер (*ля минор*, флейта-пикколо):



Реприза обеих тем усилена, идет форте фортиссимо. При этом вторая тема передается унисону скрипок, альтов и виолончелей. В заключении обе темы проходят одновременно (в четырехдольном движении)<sup>1</sup>.

**Третья часть** (*Allegro non troppo, ми минор*) написана в сложной трехчастной форме.

Непрерывное, неуклонное, ритмически-равномерное движение (в духе токкаты), начинаемое альтами, затем последовательно передаваемое скрипкам, деревянным духовым и, наконец, медным, чрезвычайно выразительно и может ассоциироваться с «работой» колоссального механического чудовища или — более обобщенно — с неотвратимым «ходом-вещей». А на фоне этого движения — короткие мотивы в высоком регистре (деревянные духо-

<sup>1</sup> Одновременное проведение в конце скерцо в четырехдольном движении двух тем, вторая из которых раньше появлялась в трехдольном движении, было применено Шостаковичем еще в скерцо Первой симфонии.

вые, затем трубы, наконец, струнные, деревянные и трубы вместе), представляющие как бы гигантское усиление и обострение часто применяемых в музыке интонаций «стона» и «вопля»:



Необыкновенно яркий средний эпизод (солирующая труба на фоне аккомпанемента других медных) — тупой и жуткий «танец смерти»:





В репризе интонации «стоны» переданы сначала скрипкам, далее тромбонам, наконец, всему оркестру. Учащаясь и усиливаясь, эти интонации дают нарастание, приводящее непосредственно к следующей

**Четвертой части** (*Largo, соль-диез минор*, пассакалия). Начало темы этой части, излагаемое форте фортиссимо унисоном струнных и духовых, — кульминационный и вместе с тем переломный момент всей симфонии:



Его роль в общей концепции соответствует роли репризы главной партии внутри первой части (сравниваемые моменты родственны также по характеру звучания и некоторым интонациям). Это необычайной силы реакция на музыку третьей части, подобно тому, как реприза внутри первой части — реакция на «зловещий» эпизод (*Allegro*) конца разработки.

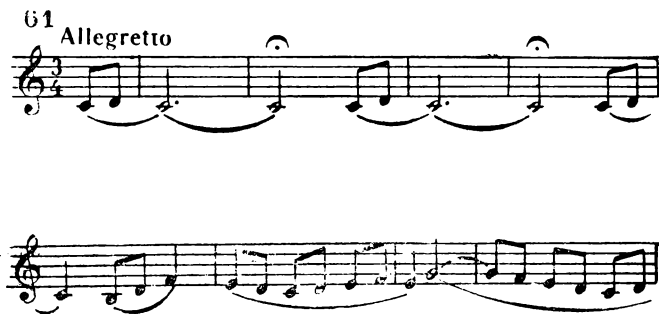
Тема *Largo* к концу стихает и затем проводится еще одиннадцать раз пиано у виолончелей и контрабасов, превращаясь в «остинатный бас», на фоне которого развиваются различные другие мелодические голоса. Эта старинная форма (вариации на выдержанный бас — пассакалия), связанная с неизменной «сковывающей» повторностью основной темы, является здесь средством передачи состояния глубокого потрясения — мрачного и трагического оцепенения. В верхних голосах очень выразительны, в частности, эпизоды солирующей малой флейты и кларнета, появляющиеся в седьмой и девятой вариациях.

В развитии всей симфонии переход от форте фортиссимо начала *Largo* к тихому продолжению играет в некоторых отношениях ту же роль, что переход от кульминации к соло английского рожка внутри первой части симфонии.

**Пятая часть,** финал (*Allegretto, до мажор*), в которую четвертая переходит посредством замечательной модуляции (неожиданный поворот из *соль-диез минора в до мажор*), разрешает напряжение *Largo* и предыдущих частей. Это — финал не активно-динамического или торжественно-монументального типа, а, как уже сказано, пасторального, как бы «рассвет» после мрачной ночи. *Allegretto* утверждает в обобщенном плане идею неувядаемой, нетленной красоты и ценности жизни.

Написан финал в свободно трактованной сонатной форме с чертами рондообразности.

Главная партия, изложенная в трехчастной форме, содержит две темы. Первая, основная (пасторального характера) проходит вначале у солирующего фагота с очень скромным сопровождением второго фагота и контрафагота:





В середине главной партии появляется ее вторая тема — певучая мелодия у виолончелей (с сопровождением деревянных духовых):

62



После этого вновь звучит начальная тема главной партии.

Небольшая побочная партия контрастирует главной, представляет собой более острый и характерный, несколько гротескный эпизод (унисон бас-кларнета, фагота и виолончелей):

63



Разработка начинается с фугированного проведения основной темы главной партии у струнных и приводит к новому эпизоду (струнные):

64



На основе второй (унисонной) фразы приведенного отрывка дается нарастание, ведущее к общей кульминации финала. У медных духовых появляется (форте фортиссимо) начальная тема первой части симфонии — в варианте, близком тому, в каком она звучала в репризе *Adagio* (т. е. в кульминации первой части). Это — ха-



рактерное для стиля Шостаковича напоминание о трагедии в просветленном финале. Если проводить аналогию между развитием всей симфонии и развитием внутри *Adagio*, то вторжение в финал темы первой части можно сравнить с внезапным вторжением (фортиссимо) вступительной темы у засурдиненных труб и валторн в конце *Adagio*, среди общего затухания.

Реминисценция темы первой части в финале вливается в усиленное, остро звучащее повторение материала эпизода разработки (начало которого приведено в примере 64). Кульминация финала обрывается двумя выразительными аккордами: первый — форте фортиссимо, второй — пиано.

Затем начинается очень сжатая обращенная («зеркальная») реприза: у бас-кларнета звучит побочная партия (см. пример 63), далее возвращается эпизод виолончелей (см. пример 62) и, наконец, — основная тема главной партии, приводящая к просветленному умиротворению.

\*

\*

Исключительное единство концепции симфонии проявляется не только в прослеженном выше общем соответствии между развитием симфонии в целом и развитием внутри ее основной, первой части, но и в богатых мотивно-тематических связях между частями, свойственных многим симфониям Шостаковича. Как и в Пятой симфонии, от главной партии первой части (см. примеры 52, 53) идут нити к темам других частей. Так, например, из первой секундовой интонации симфонии (начало примера 52) вытекает начало темы второй части (см. пример 56) и темы финала (пример 61). Ритм темы *Largo* совпадает с ритмом второй темы главной партии первой части (ср. примеры 60 и 53), а интонации ее 4-5 и 6-го тактов вытекают из 4-5 такта первой темы (ср. примеры 60 и 52).

## ДЕВЯТАЯ СИМФОНΙΑ

ми-бемоль мажор, ор. 70, 1945 г.

Первое исполнение — 3/XI 1945 г. в Ленинграде оркестром Ленинградской филармонии под управлением Е. А. Мравинского; партитура впервые издана Музфондом СССР в 1945 г., Музгизом — в 1946 г., переложения Л. Атовмьяна для фортепьяно в две и четыре руки — Музфондом СССР в 1946 г.

*Состав оркестра:* флейта пикколо, 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 трубы, 4 валторны, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, малый барабан, бубен, тарелки, большой барабан, скрипки I, скрипки II, альты, виолончели, контрабасы.

Продолжительность исполнения — 22 минуты.

- |                       |                |
|-----------------------|----------------|
| I — <i>Allegro</i>    |                |
| II — <i>Moderato</i>  |                |
| III — <i>Presto</i>   |                |
| IV — <i>Largo</i>     | } без перерыва |
| V — <i>Allegretto</i> |                |

Симфония резко отличается от двух предшествующих: она написана для небольшого состава оркестра (двойного), фактура ее необычайно прозрачна, камерна, исполнение длится значительно меньше, чем исполнение одной лишь первой части Седьмой или Восьмой симфонии.

Особенностями симфонии являются лаконизм выражения, быстрый темп самого «действия», большая роль движения в самых различных его проявлениях.

Первая часть (*Allegro*, ми-бемоль мажор, сонатная форма) отличается жизнерадостностью, легкой подвижностью, остроумием. Лаконизмом и «бесконфликтностью» она напоминает ранне-классические (особенно гайдновские) образцы сонатной формы. Стиль Гайдна и Моцарта напоминает и сама главная тема *Allegro*, исполняемая струнными:



Побочная партия открывается резким вступительным возгласом тромбона, за которым следует зазорная мелодия типа простой «уличной» песенки (флейта-пикколо):





В разработке темы подвергаются остроумным преобразованиям.

В репризе одним из «комедийных» приемов является многократное вторжение вступительного возгласа тромбона из побочной партии в развитие главной: побочная партия «пытается» — как бы по недоразумению — начаться «раньше времени». Когда она, наконец, начинается, ее незатейливую мелодию играет не флейта-пикколо, а солирующая скрипка.

**Вторая часть** (*Moderato, си минор*, соната без разработки: *ABAB<sub>1</sub>*) — сфера тонкой лирики. Это не широкий и непрерывный эмоциональный поток, не полнозвучная мелодическая кантилена. Мелодика и особенно фактура этой части предельно скромна, проста, немногозвучна.

Первая (главная) тема, исполняемая кларнетом на фоне очень скупого, еле заметного сопровождения виолончелей и контрабасов, напоминает по началу простую мелодию в духе русского лирического романса. Однако после первых же звуков мелодия получает свойственный музыке Шостаковича своеобразный интонационный поворот:





Выразительность этой темы, как и многих других тем Шостаковича, основана преимущественно на особом углублении свойств минорного лада (пониженные ступени: *фа-бикар*, *до-бикар*, *ми-бемоль* и т. д.). Короткие «вставные» паузы нарушают равномерное трехчетвертное движение мелодии и приближают ее характер к «речевому».

Вторая, побочная тема (*фа минор*) — таинственно-настороженный хор струнных. Господствует тонкая и гибкая хроматика. Общее движение — поступательное, ритмически более четкое:

68



В репризе повторяются обе темы в том же порядке, причем побочная как бы расцветает, звучит по-новому: в высоком регистре вместо низкого, в мажоре вместо минора. В заключении интонации первой темы также звучат в просветленном мажоре.

**Третья часть** (*Presto, соль мажор*, сложная трехчастная форма) — стремительное скерцо, в котором, как и во многих других быстрых скерцо, вначале преобладают те или иные типы движения, «рисунки», а не темы-мелодии в обычном смысле. Вот начальное движение:

### 69 Presto



В дальнейшем развитии всплывает яркая тема — соло трубы, энергичное, приподнято театральное, идущее в ритме тарантеллы (средний эпизод):

70



Скерцо непосредственно переходит в следующую — Четвертую часть (*Largo, си-бемоль минор*). Это переломный момент всего развития симфонии. Очень важная по своему смысловому значению, небольшая часть построена свободно, вне какой либо традиционной формальной схемы. У тромбонов и тубы звучит фортиссимо грозная «наступающая» тема:

71

*Largo*

Вторжение этого момента резко изменяет всю атмосферу произведения. Медным отвечает скорбно-лириче-

ский речитатив фагота, родственный по характеру соло фагота из Седьмой симфонии и соло английского рожка из Восьмой, но гораздо более краткий:

72



Снова вступает медь. Опять отвечает фагот. Но на сей раз его речитатив непосредственно переходит в тему

Пятой части, финала (*Alliegretto*, ми-бемоль мажор, сонатная форма):

73 Allegretto





Тема эта идет в движении небыстрого галопа и напоминает незатейливую песенку. То, что ее первоначально исполняет тот же фагот, как бы «переключивший» в нее свой скорбный речитатив, имеет большое музыкально-смысловое значение. Здесь уже нет беззаботности первой части: музыка как бы «отягощена» предшествующим *Largo*.

Вторая, побочная тема финала — марш (*до минор*), пронизанный, однако, лирическими интонациями и в отдельных моментах приближающийся к общему строю массовых маршеобразно-лирических песен:



Разработка начинается омраченно-таинственным сопоставлением мотивов обеих тем и после ряда поворотов приводит к сжатой репризе, в которой темы даны в усиленном звучании: первая — у медных, вторая — у деревянных духовых с сопровождением медных.

Симфонию заканчивает небольшое заключение, блестящее и остроумное, идущее в очень быстром движении.

В целом эта небольшая симфония отличается не меньшей стройностью, единством и логичностью концепции, чем монументальные симфонические полотна Шостаковича. В симфонии переплетаются два начала: моторно-динамическое и напевно-лирическое. В частности, очень последовательная линия развития этого второго начала уже сама по себе во многом характеризует «лирического героя» симфонии: от мальчишеской уличной песенки, исполняемой флейтой-пикколо (первая часть), через юношескую романсно-элегическую мелодию кларнета (вторая часть), к мужественной теме трубы (третья часть), далее к скорбному речитативу фагота (четвертая часть) и, наконец, к обобщающим танцевальным и песенно-маршеобразным темам финала. Нетрудно проследить и соответствующие интонационно-ритмические связи тем (ср. примеры 66, 67, 70, 72, 74).

Весьма показательно в этой симфонии также нарастание темповых контрастов между частями. Вторая, умеренно-медленная часть контрастирует первой, быстрой. Третья же, очень быстрая, более резко контрастирует второй, чем вторая — первой. Наконец, четвертая, очень медленная часть дает, после очень быстрой третьей, предельно резкий контраст, появление которого совпадает с переломным моментом всей симфонии. После этого последовательного нарастания контрастов финал идет в некотором «среднем», умеренно-подвижном темпе.

---

## ДЕСЯТАЯ СИМФОНИЯ

ми минор, ор. 93, 1953 г.

Первое исполнение — 17/XII 1953 г. в Ленинграде оркестром Ленинградской филармонии под управлением Е. А. Мравинского; партитура и переложение автора для фортепьяно в четыре руки впервые изданы Музгизом в 1955 году.

*Состав оркестра:* флейта пикколо, 2 флейты (II=флейте пикколо), 2 гобоя, английский рожок (=гобою III), кларнет пикколо (=кларнету III), 2 кларнета, 2 фагота, контрафагот (=фаготу III), 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан, там-там, ксилофон, скрипки I, скрипки II, альты, виолончели, контрабасы.

Продолжительность исполнения — 50 минут.

- I — *Moderato*
- II — *Allegro*
- III — *Allegretto*
- IV — *Andante. Allegro*

Восемь лет отделяют Десятую симфонию от предыдущей. За эти годы Д. Шостакович написал двадцать два сочинения, еще больше расширившие жанровую и образную сферу его творчества. Создав, в частности, ряд крупных вокальных и вокально-инструментальных произведений и музыку к нескольким новым кинофильмам, композитор откликнулся на те призывы, которые содержатся в известном Постановлении ЦК КПСС от 10 фев-

раля 1948 года. С 1946 по 1952 гг. Д. Шостаковичем написаны: музыка к кинофильмам «Молодая гвардия», «Встреча на Эльбе» («Песня мира» из этого кинофильма пользуется большой популярностью), «Падение Берлина», «Пирогов», «Мичурин» и другим, оратория «Песнь о лесах», Десять поэм для смешанного хора на слова революционных поэтов конца XIX и начала XX столетия, кантата «Над Родиной нашей солнце сияет», 24 прелюдии и фуги для фортепьяно (во всех мажорных и минорных тональностях), Третий, Четвертый и Пятый квартеты и другие сочинения. К этому же периоду относится начало активного участия композитора в движении сторонников мира, его работа в качестве члена Советского Комитета Защиты Мира, выступления на конгрессах сторонников мира в Нью-Йорке и других городах. Продолжал Д. Шостакович и работу как депутат Верховного Совета РСФСР.

Весь этот огромный жизненный и творческий опыт композитора, в частности, создание ряда произведений, непосредственно связанных по своей тематике с современностью — с трудом советских людей, с их борьбой за мир и т. д., — не мог не сказаться и на его симфоническом творчестве. Наиболее очевидным образом это проявилось в программной Одиннадцатой симфонии («1905 год»), однако очень много нового по сравнению с предыдущими есть и в непрограммной Десятой симфонии.

В своеобразном и сложном преломлении сквозь призму авторской индивидуальности в ней получили выражение многие мысли и чувства, волнующие все прогрессивное человечество. Здесь отразились тревоги, порожденные угрозой новой войны, надежды, связанные с ростом сил, борющихся за мир и прогресс. Все это определяет глубоко гуманистическое содержание симфонии.

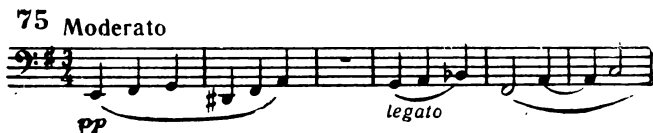
Как и в прежних симфониях, в ней много скорбных страниц, тревожных раздумий, даже моментов, выража-

ющих страдание (все это передано, главным образом, в первой части), но нет столь непосредственного, как в Седьмой и Восьмой симфониях, воплощения ужасного, отвратительного, «машины смерти», разрушения. Предпоследняя же часть — не трагическое *Largo* (как в Пятой и Восьмой симфониях), а очень своеобразное и богатое по своему содержанию *Allegretto*, за которым следует оживленный финал, полный свежести, надежды, обращенный к образам детства и юности — символам светлого будущего.

Музыкальная ткань симфонии стала еще более прозрачной, чем в прежних больших симфониях композитора, психологические нюансы — еще тоньше. Усилился элемент напевности, композиционные разделы внутри даже наиболее «текучих» по музыке частей приобрели большую округленность. Сказалось общее «прояснение» стиля композитора.

Симфония вызвала в связи с ее сложным содержанием интересные творческие споры на дискуссии в Союзе композиторов и в печати. Некоторые критики указывали, что, как и в Восьмой симфонии, светлые моменты финала не уравнивают скорбного содержания предыдущих частей, что финал не вытекает органически из предшествующего развития, наконец, что симфонии недостает волевого начала, элемента преодоления мрака, тяжких раздумий. Другие высказывались в том смысле, что нельзя требовать «равновесия» — равномерного отражения всех наиболее существенных сторон действительности — от каждого отдельного художественного произведения и что для утверждения положительного идеала не всегда необходимо, чтобы в финале ослепительно сверкало солнце: иногда достаточно одного «луча света», создающего ощущение, что мрак будет рассеян. Но, во всяком случае, подавляющее большинство участников дискуссии отмечало чрезвычайно высокий художественный уровень симфонии.

**Первая часть** (*Moderato, ми минор*) написана, как и первые части Пятой и Восьмой симфоний, в развернутой сонатной форме и идет в медленном движении (исполнение ее длится более двадцати минут). Важное отличие формы этой части от формы первых частей Пятой и Восьмой симфоний состоит в том, что здесь, как в Шестой симфонии, главной теме предшествует сравнительно большое вступление, а не короткий вступительный элемент, включающийся в самую главную партию. Начало вступления (*ми минор*), звучит пианиссимо у виолончелей и контрабасов:



Эта музыка передает глубокое, сосредоточенное размышление, но без той остроты и импульсивности, какая есть во вступительных темах Пятой и Восьмой симфоний (ср. пример 75 с примерами 52, 15).

Главная тема (*ми минор*) дана в несколько более быстром движении. Ее мелодию первоначально поет кларнет, а сопровождающий голос ведут скрипки:





Мелодия отличается напевностью, обобщенным претворением некоторых черт русской песенно-лирической мелодики (многократное вариантное возвращение к пятой ступени минорной гаммы с последующим спадом к первой ступени). Отчасти эта мелодия напоминает побочную (т. е. опять-таки напевную) тему из первой части Восьмой симфонии (ср. примеры 76 и 54).

Развитие главной партии округлено в трехчастную форму, в конце которой тема вновь возвращается в первоначальном облике.

Побочная партия, вступающая у солирующей флейты идет, как и в Пятой, Седьмой и Восьмой симфониях, в несколько более быстром движении, чем главная. Кроме того, как и в названных симфониях, полифонический склад главной партии уступает в начале побочной место гомофонно-гармоническому. Ее мелодия, как и мелодия главной партии, часто возвращается к одному звуку, но носит иной характер: в ней слышится танцевальный оттенок, мерное покачивание; в то же время ощущается некоторая таинственная настороженность, скованность движения. Тембр солирующей флейты звучит холодно-

то. Гармония отличается мерцающим, «колеблющимся» колоритом (в печати даже велись споры о том, в какой тональности написана эта тема — *соль мажор* или *соль-диез минор*):



Разработка начинается пианиссимо с проведения темы главной партии у фагота. Как и разработки Пятой и Восьмой симфоний, она содержит большие драматические нарастания, резкие трансформации тем экспозиции



и вступления, придающие им острое, трагическое звучание (в частности, интонации побочной темы приобретают упорный, настойчивый, как бы «сверлящий» сознание характер). Однако в отличие от разработок Пятой и Восьмой симфоний, разработка Десятой симфонии не содержит ускорений темпа (она вся выдержана в темпе главной партии экспозиции); нет в ней и образов, подобных «маршам злых сил» в разработках Пятой и Восьмой симфоний.

Кульминация всей первой части, как и в Пятой, Седьмой, Восьмой симфониях, совпадает с началом репризы, содержащей подчеркнутое «провозглашение» (форте-фортиссимо) темы главной партии (в отличие от названных симфоний главная партия репризы появляется здесь не в главной тональности — *ми минор*, а на полтона выше — в *фа миноре*).

После этого побочная партия репризы проходит согласно традициям сонатной формы в тональности, одноименной к главной (*ми мажор*). Она иначе гармонизована, звучит светлее и спокойнее, чем в экспозиции, ее мелодия исполняется двумя кларнетами — параллельными терциями.

В тихом заключении (коде) используется тематический материал вступления, создающий «обрамление» всей части. Кроме того, большую роль играет дуэт двух малых флейт, построенный на интонациях главной партии.

**Вторая часть** (*Allegro, си-бемоль минор*, трехчастная форма) — стремительное, необычайно динамичное и острое скерцо, предельно резко контрастирующее с первой частью. Оно проносится в непрерывном вихре, длится всего четыре минуты.

После глубокого погружения в мир субъективно-лирических и трагических переживаний первой части композитор как бы внезапно бросает слушателя в кипящий

водоворот жизни, полной лихорадочного нервного напряжения.

Основной тематический материал первого раздела появляется у деревянных духовых после нескольких вступительных тактов:

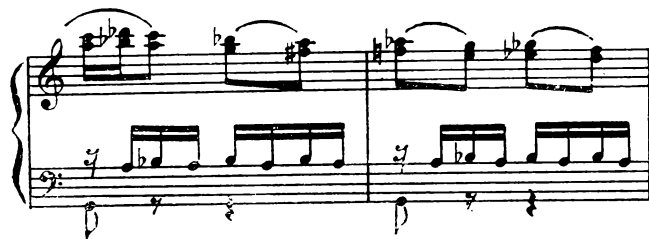
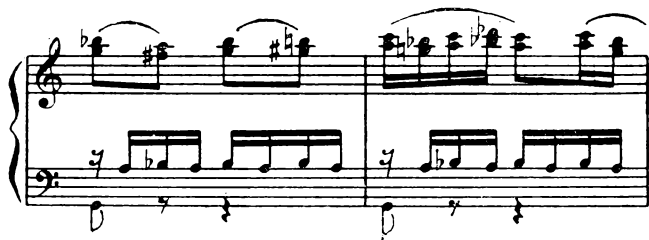


Общие мелодические контуры начальной четырехтактной фразы напоминают первый двутакт вступления первой части (движение вверх по первым трем звукам минорной гаммы, затем спад и подъем к более высокому звуку — ср. примеры 78 и 75). Но характер выразительности, разумеется, совершенно иной: там — медленное разворачивание сосредоточенной, несколько затрудненной мысли, здесь — быстрое разворачивание упругой «пружины», обуславливающее огромную энергию последующего непрерывного движения.

В среднем разделе — новая тема с хроматическим движением параллельными терциями (струнные), в духе «демонического хоровода»:

79

The musical score consists of four systems of music for piano. The first system is marked *ff* (fortissimo). The melody in the right hand is composed of parallel thirds moving chromatically. The bass line in the left hand features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the melody and bass line. The third system shows a change in the melody, with a *p* (piano) dynamic marking. The fourth system continues the new melody and bass line.



В дальнейшем появляется еще одна тема у солирующей трубы и солирующего тромбона:

80



В третьем разделе (репризе) начальная тема звучит в низком регистре (низкие струнные и духовые) и дана в увеличении (т. е. более крупными длительностями).

ми). Кроме того, тема ритмически выравнена, как бы «выпрямлена» (ср. примеры 78 и 81):

81



В заключении (коде) использованы обе основные темы скерцо, причем тема среднего раздела (см. прим. 79) проходит у медных духовых.

Одна из особенностей этого скерцо — отсутствие в конце (а также в конце первого периода, излагающего начальную тему) обычного ритмического торможения (укрупнения длительностей). Музыка заканчивается «на учащенном дыхании», что создает эффект некоторой неожиданности. Вообще, по своей исключительно высокой «динамической температуре» это *Allegro* занимает особое место даже среди скерцо Шостаковича.

**Третья часть** (*Allegretto, до минор*) возвращает слушателя в сферу лирики. Но, по сравнению с первой частью, движение носит более размеренный характер; словно после лихорадки скерцо человек ощутил глубокую внутреннюю закономерность жизни, ее таинственную красоту, бесконечность. *Allegretto* очень оригинально по форме и отличается значительным развитием нескольких тем.

Сначала дается чередование главной темы с двумя другими темами по типу рондо (или рондо-сонаты: *АВАСАВА*). Но последнее проведение главной темы (*А*) резко трансформируется и переходит в большую дина-

мичную разработку сонатного типа, за которой следует заключение (кода). В результате схема композиции *Allegretto* принимает следующий вид:

*АВАСАВА* → разработка, кода.

Первая тема (*A*), проходящая у скрипок, сочетает сдержанную лирическую напевность с элементом повествовательности, размеренность шествия или танца с речевой выразительностью отдельных интонаций:

82

*Allegretto*





Вторая тема (B), вступающая у деревянных духовых, представляет собой характерный л е й т м о т и в, который приобретает большое значение не только в *Allegretto*, но и в финале симфонии. Этот мотив использует всего четыре разных звука (*d, es, c, h*), представляющих, как указывали некоторые критики, инициалы композитора (*D. Sch.*)<sup>1</sup> :



Приведенный мотив проходит в третьей и четвертой частях Десятой симфонии во всевозможных ритмических вариантах, в разных тембрах и регистрах, с различной гармонизацией, но почти всегда именно на этих четырех звуках «музыкального алфавита», которые, попадая в разные тональности, меняют свое ладовое значение. Роль этого мотива в драматургии симфонии весьма значительна. Он органически вырос из предыдущего развития: первая тема *Allegretto* начинается теми же четырьмя звуками, но взятыми в другом порядке (см. пример 82). Очевидно и р и т м и ч е с к о е родство этих тем.

<sup>1</sup> Подтверждений, что это намерение композитора, а не случайное совпадение — нет.

В свою очередь начало *Allegretto* восходит к началу вступления первой части, где та же интонационная формула дана в другой тональности, в ином темпе, ритме, регистре (ср. первые пять звуков в примерах 75 и 82). В связи со всем этим лейтмотив *d-es-c-h*, отличающийся большой характерностью и определенностью очертаний, воспринимается как важнейший «тезис», который, после того, как он, наконец, откристаллизовался, многократно повторяется, сохраняя в разных своих обликах упорство и силу своего рода *idée fixe*.

Вслед за возвращением начальной темы (A) появляется новый эпизод, звучит третья тема (C): это «зовы валторны», очень простые и вместе с тем необыкновенно емкие по выразительности, по вызываемым ассоциациями — слышатся и далекие воспоминания, и проникновенные призывы, идущие из глубины человеческого сердца:

84



Между группами проведений этого мотива появляются (как «ответы» на него) другие темы: сначала в низком регистре реминисценция темы вступления первой части (виолончели и контрабасы, см. пример 75), затем в высоком регистре новая выразительная мелодия (большая и малая флейты).

Снова возвращается главная тема (A), на сей раз у английского рожка и в другой тональности (на полтона выше основной тональности *Allegretto*), а после этого опять звучит лейтмотив (B) — на той же высоте, что и прежде, но иначе гармонизованный.

Четвертое проведение главной темы (его начинают



все скрипки и альты на фоне непрерывного движения восьмьюми у виолончелей и контрабасов), как упомянуто, резко трансформировано: тема как бы «ожесточается», идет фортиссимо, изменена ритмически. Она переходит в драматичную разработку, использующую все три темы *Allegretto*, содержащую нарастание звучности и ускорение темпа.

После спада начинается кода. Ее открывают тихие «звы валторны», перемежающиеся затем с отголосками обеих других тем *Allegretto*.

Вместе с заключительным звуком последнего «зова валторны» раздается тихий удар там-тама и *Allegretto* завершается троекратным проведением лейтмотива (В) у большой и малой флейт в высоком регистре, пиано, на фоне протянутого аккорда струнных. Третье проведение лейтмотива дано в ритмическом увеличении. Аккорд струнных замирает...

**Финал** (*Andante, си минор, Allegro, ми мажор*, сонатная форма) начинается медленным вступлением (*Andante*), материал которого играет большую роль в последующем сонатном *Allegro*. Тема вступления излагается низкими струнными, которым отвечает гобой:

85 Andante

*p*

*crescendo*

*dolce*

и т. д.

Это типичная для стиля Шостаковича тема лирического размышления. Характерно ее ладовое строение: минор с большим количеством пониженных ступеней (ср., например, с темой второй части Девятой симфонии, написанной в той же тональности — пример 67).

Во вступлении постепенно рождаются интонации оживленной главной темы финала (*Allegro*), которая воспринимается, если не как логический вывод, то во всяком случае, как своеобразный «выход» из предшествующего психологического состояния, как его «разрешение»:



Тема эта, звучащая у скрипок, напоминает простой безыскусный наигрыш. Характерна в этой теме и простая, но ритмически острая квинтовая интонация в начале (*ми — си*), и легкая светотень — сопоставление мажора и одноименного минора (звуки *соль-диез* и *соль-бемол*). Этот прием издавна применялся в музыке, передающей ощущение зари, рассвета и, кроме того, часто встречается в молодежных и родственных им мелодиях советских композиторов. Все это, вместе с другими чертами, делает оживленный наигрыш воплощением образа «утра жизни», юности, надежд.

Главная партия изложена в трехчастной форме; ее средний раздел построен на новой теме в том же оживленном движении:

87



Побочная партия (также трехчастная) родственна одному из элементов главной, но написана в миноре (*соль минор*), а по характеру движения напоминает отчасти марш, отчасти галоп:

88



Основной контраст финала образуется не между главной и побочной темами сонатной экспозиции, а между медленным вступлением и последующим *Allegro*. Этот контраст в дальнейшем сжато повторен, ибо перед репризой сонатного *Allegro* вновь звучит медленная тема вступления.

В разработке используется материал различных тем экспозиции и трансформированной темы вступления финала (идущей теперь в быстром движении). Развитие направлено в сторону обострения тем и в то же время сближения их между собой. В общее нарастание вклинивается и материал скерцо (в частности, тема, приведенная в примере 80).

Финалы симфоний Шостаковича, как правило, не одноплановы: так, в светлых финалах обычно есть эпизоды, напоминающие трагические, скорбные, тревожные или острые моменты предыдущих частей. Эту функцию и выполняет описанное нарастание. На самой его вершине внезапно появляется лейтмотив из третьей части (см. пример 83). Он звучит властно и значительно (форте фортиссимо всего оркестра), как бы «преграждая путь» движению. Здесь становится очевидной особая смысловая роль этого лейтмотива в драматургии симфонии.

После общей паузы, во время которой звучит лишь затухающее тремоло литавр, тихо начинается у виолончелей тема вступления финала (не в быстром движении и остром ритме, в каком она была до сих пор использована в разработке, а в облике, близком первоначальному — см. выше, пример 85). Эта тема перемежается с напоминаниями лейтмотива *d-es-c-h* (тромбон и труба).

Главная партия сонатной репризы вступает у солирующего фагота в замедленном движении (увеличении) и приглушенном, отрывистом звучании (на фоне ударных и низких струнных). Далее восстанавливается прежнее, как в экспозиции, движение темы (кларнет), затем появляется и вторая тема главной партии (см. выше,

пример 87), наконец, побочная партия (в *ми миноре*), которая, как и главная, сильно сокращена по сравнению с экспозицией.

В коде ведущую роль играет лейтмотив из третьей части. Сочетаясь и перемежаясь с другими мотивами, он звучит фортиссимо в разных регистрах и ритмических длительностях — сначала у валторн и труб, затем у низких струнных и низких деревянных духовых и, наконец, у литавр:

89



89<sup>a</sup>



Построенный все на тех же четырех звуках, этот мотив снова попадает в совершенно иной ладогармонический контекст, в условия другой тональности. Лейтмотив завершал также и *Allegretto* симфонии. Но то завершение было тихим, таинственным, неустойчивым, несколько загадочным. Здесь же лейтмотив звучит с необычайным упорством, как бы окончательно утверждая себя.

---

## ОДИННАДЦАТАЯ СИМФОНΙΑ «1905 ГОД»

соль минор; ор. 103, 1957 г.

Симфония написана к сорокалетию Великой Октябрьской социалистической революции.

Первое исполнение — 30/X 1957 года в Москве Государственным симфоническим оркестром СССР под управлением Н. Рахлина; партитура впервые издана Музгизом и издательством «Советский композитор» в 1958 г., переложение автора для фортепьяно в четыре руки — Музгизом в 1958 г. Симфония удостоена Ленинской премии в 1958 году.

*Состав оркестра:* флейта пикколо (=флейте III), 2 флейты, 2 гобоя, английский рожок (=гобою III), 2 кларнета, баскларнет, (=кларнету III), 2 фагота, контрафагот (=фаготу III), 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, малый барабан, тарелки, большой барабан, там-там, ксилофон, челеста, колокола, арфы (2—4), скрипки I (16—20), скрипки II (14—18), альты (12—16), виолончели (10—14), контрабасы (10—12).

Продолжительность исполнения — 58 минут.

Симфония исполняется без перерывов между частями.

- |  |                |
|--|----------------|
| I — Дворцовая площадь ( <i>Adagio</i> )  | } без перерыва |
| II — 9-е января ( <i>Allegro</i> )       |                |
| III — Вечная память ( <i>Adagio</i> )    |                |
| IV — Набат ( <i>Allegro non troppo</i> ) |                |

Эта симфония, многими своими чертами преемственно связанная с прежними симфониями композитора, в то

же время в наибольшей мере отражает то новое, что возникло в творчестве Шостаковича за предшествующее десятилетие — прежде всего опыт композитора в области вокальных жанров (оратория, кантата, хоровые поэмы).

Если не считать одночастных Второй и Третьей симфоний — произведений экспериментальных и не живущих на концертной эстраде — Одиннадцатая симфония является первой программной симфонией Шостаковича, программной в полном и точном смысле слова, т. е. имеющей программу, объявленную композитором в авторском тексте симфонии (в названии симфонии и ее отдельных частей), а не только в каких-либо высказываниях, не включенных в самый текст сочинения (программна, даже сюжетна и первая часть Седьмой симфонии, однако, характер других частей, по-видимому, послужил для композитора препятствием к тому, чтобы считать программным произведением всю симфонию и объявить ее программу в авторском тексте).

Тема революции 1905 года интересовала Шостаковича и раньше: она отражена в цикле хоровых поэм на слова революционных поэтов. Центральная поэма цикла — «Девятое января». Ее тематический материал использован в Одиннадцатой симфонии. Кроме того, Шостакович использовал в симфонии русские революционные песни конца XIX — начала XX столетий — «Слушай», «Арстант», «Вы жертвою пали», «Беснуйтесь, тираны», «Варшавянка», а также одну тему из оперетты известного советского композитора Г. Свиридова «Огоньки», действие которой протекает в первые годы XX века. Программный характер симфонии определяется, таким образом, не только заголовком симфонии и ее частей, но и общим смысловым значением (да и конкретным текстом) использованных в ней вокальных мелодий.

В сущности, Одиннадцатая симфония представляет собой новый тип программной симфонии, сочетающий яр-

кую картинную изобразительность с глубокой выразительностью, а также с необычайной цельностью симфонической драматургии.

**Первая часть, «Дворцовая площадь»** (*Adagio, соль минор*) воплощает мрачный, гнетущий образ Дворцовой площади, олицетворяющий собой царскую Россию, самодержавие, его казармы и тюрьмы.

Начинается симфония темой, которую можно назвать «темой Дворцовой площади». Она звучит пианиссимо у засурдиненных струнных (с поддержкой арф) одновременно в пяти октавах:







Тема эта, очень своеобразная в ладовом отношении, создает обобщенный образ «пустого» и «холодного» пространства и в то же время вызывает ощущение чего-то тоскливого, щемящего, гнетущего. К ней примыкают два тематических образования, конкретизирующих картину — тема у литавр, мрачная, настораживающая и в то же время несколько механичная, и военный сигнал (засурдиненная труба на фоне дробы малого барабана).

91



92



Тема литавр построена на трех звуках характерного для Шостаковича минора с четвертой пониженной ступенью (*до-бемоль в соль миноре* вместо обычного *до-бемоль*). Эти интонации, использующие I, III и IV пониженную ступени минорной гаммы, приобретут большое значение и в последующих частях симфонии.

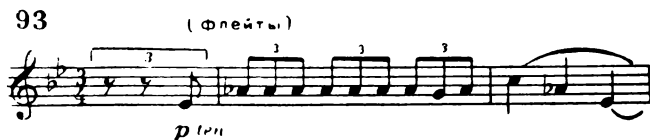
Весь описанный тематический комплекс—«тема Дворцовой площади» с примыкающими к ней образованиями — повторяется (с изменениями, в частности, военный сигнал звучит на этот раз у засурдиненной валторны). Далее следует новый вариант темы «Дворцовой площади», напоминающий молитвенную речитацию, и, наконец, переход ко второму разделу первой части, построенному на мелодии песни «Слушай».

Напомним текст первого куплета этой песни (слова И. Гольц-Миллера):

Как дело измены, как совесть тирана,  
Осенняя ночька черна;  
Чернее той ночи встает из тумана  
Видением мрачным тюрьма.  
Кругом часовые шагают лениво  
В ночной тишине, то и знай  
Как стон, раздается протяжно, тоскливо  
Слуша-ай...

(припевом всех куплетов служит одно слово «Слушай»).

Мелодия (в тональности *ля-бемоль мажор*) поручена в симфонии флейте, а ее короткий припев («Слушай») — засурдиненным трубам, которым вторят засурдиненные тромбоны с тубой:





Появление песни очень естественно, органично: в начале ее мелодии имеется повторение звука (триоли восьмыми), которое подготовлено аналогичными повторениями звука в теме литавр (эта тема продолжает звучать как фон и во время песни).

После напомним темы «Дворцовой площади» снова проводится мелодия песни «Слушай» — на сей раз у засурдиненной трубы. Кроме того, если при первом проведении вся мелодия песни сохранена неизменной, то те-

перь композитор дает новое ее продолжение с гораздо более яркой кульминацией. Далее следует свободная разработка мотивов песни и, наконец, новая песня — «Арестант» (слова Н. Огарева):

Ночь темна, лови минуты!  
Но стена тюрьмы крепка,  
У ворот ее замкнуты  
Два железные замка.

94



Мелодия проходит у виолончелей и контрабасов, а затем повторяется у флейт и кларнетов. Одновременно с ней звучат мотивы песни «Слушай».

После этого дается сжатое возвращение прежнего тематического материала, но в обратном порядке: сначала песня «Слушай» (фагот), а потом — тема «Дворцовой площади» с примыкающими к ней темой литавр, сигналами, молитвенной речитацией (проведение мелодии сигналов обострено: мелодия звучит у двух труб, причем вторая труба вступает тактом позже и квинтой ниже первой, т. е. образуется двухголосный канон).

Заканчивается первая часть двумя тихими возгласами труб из припева песни «Слушай» (см. выше окончание примера 93).

В основе формы первой части лежит свободно трактованная пятичастная симметрия. Если обозначить начальный тематический комплекс (тема Дворцовой площади, тема литавр, сигналы, молитвенная речитация) буквой *A*, раздел, в котором господствует мелодия песни «Слушай», буквой *B*, а раздел, где звучит песня «Аре-стант», буквой *C*, то общая схема всей первой части представляется в таком виде: *ABCBA*. Симметрия формы в данном случае лишний раз подчеркивает замкнутость, застылость, гнетущий характер основного образа этой части.

**Вторая часть, «9-е января» (*Allegro, соль минор*)** представляет собой центральную по драматургическому значению часть сочинения, в которой разворачивается основное его сюжетное действие. По отношению к этому *Allegro* первую часть симфонии можно воспринимать как весьма развернутое вступление.

По форме вторая часть — очень свободно трактованное сонатное *Allegro* (без репризы). Она ясно членится на две половины, отделенные друг от друга проведением темы Дворцовой площади из предыдущей части. Образы первой половины *Allegro* (экспозиции) — шествие народа, его обращение к царю; второй половины — преступный ответ самодержавия на это обращение.

После того, как в последних тактах первой части смолкают струнные, звучат только медные духовые, поддерживаемые арфами, и, наконец, замирает возглас припева «Слушай» (у труб), вторая часть начинается быстрым движением у альтов, виолончелей и контрабасов:

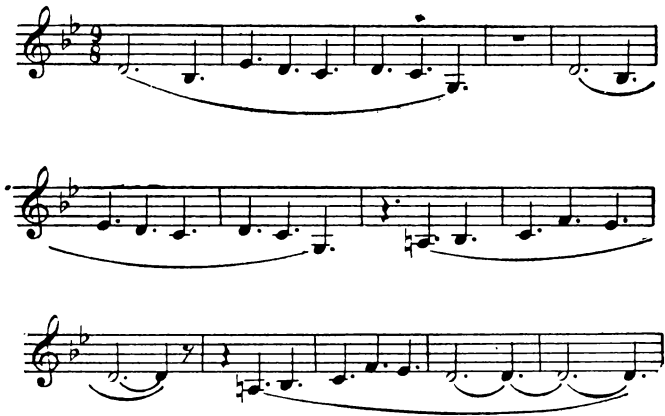




Эту «вихревую» тему можно понимать как тему волнующегося «моря народного». В то же время по своим интонациям она тесно связана с темой литавр из первой части (звуки *си-бемоль*, *соль*, *до-бемоль*; ср. примеры 95, и 91).

Через несколько тактов на фоне «вихревой» темы вступает другая тема (у кларнетов и фаготов), более песенного характера:

96



Нетрудно видеть, что по рисунку новая тема родственна «фоновой» теме, но изложена втрое более крупными длительностями и в обычном для русских народных песен натуральном миноре (без пониженных ступеней).

Тема эта заимствована Шостаковичем из его хоровой поэмы «Девятое января», где мелодия звучит со словами: «Гой ты, царь наш батюшка! Оглянись вокруг: нет житья, нет моченьки нам от царских слуг» (в симфонии мелодия несколько изменена—каждая фраза повторена, что укрупняет общие масштабы и кроме того, образует типичную для русских народных песен структуру  $a+a++b+b$ , см. пример 96). Народный склад темы очевиден: ее интонации близки русским народным мелодиям типа плачей, причитаний. Воплощая при помощи подобных интонаций образ измученного, обездоленного народа, Шостакович по-новому претворяет традиции Мусоргского.

Богатое вариационное развитие темы образует две больших волны нарастания и спада, соответствующие главной и побочной партиям сонатной экспозиции. В конце первой волны труба тихо интонирует новую тему, также заимствованную из хоровой поэмы «Девятое января». Тема эта открывает поэму и звучит в ней со словами «Обнажите головы, обнажите головы!» В симфонии эта тема приобретает огромное значение, становясь одним из ее лейтмотивов. Первоначальное ее появление как бы предвещает трагические события:

97



Первый из упомянутых двух разделов («волн») изложен в главной тональности (*соль минор*). Второй раздел — на той же теме «Гой ты, царь наш батюшка» — в новой тональности (*си-бемоль минор*), что соответствует побочной партии экспозиции<sup>1</sup>. В начале этого раздела тема звучит параллельными терциями у первых и вторых скрипок. Параллельными терциями, характерными для народной песни, изложена тема «Гой ты, царь...» и в хоровой поэме. В симфонии этот момент в наибольшей степени ассоциируется с тихой просьбой, с выразительным звучанием человеческих голосов:

97°



Кульминация второй волны достигает большей мощи, чем кульминация первой, а затем валторны и виолончели провозглашают новый, усиленный вариант, мотива «Обнажите головы»:

98



Повторения этого мотива у различных инструментов и отголоски темы «Гой ты, царь...» постепенно стихают

<sup>1</sup> Построение главной и побочной партии на одном и том же тематическом материале часто встречалось в музыке XVIII века и реже — в музыке XIX века.



и появляется (в тональности *ля минор*) тема Дворцовой площади (см. пример 90). Она звучит у деревянных духовых инструментов особенно холодно. За ней следуют ее «спутники» — тема литавр и сигналы труб (последние изложены канонически, как в конце первой части, но канон более сжат во времени и дан в более узкий интервал — терцию).

Сразу после сигнала внезапно вторгается дробь малого барабана. Начался центральный эпизод драмы: пущен в ход страшный механизм насилия, смерти. У виолончелей и контрабасов фортиссимо звучит тема фуги (*ля минор*):

99 Allegro



(В начальных тактах темы использованы всего три различных звука: I, III и IV пониженная ступени минорной гаммы, как и в теме литавр, откуда выросли эти интонации темы фуги).

Огромное нарастание фуги приводит к главной кульминации. В течение нескольких тактов слышна только дробь малого барабана, поддерживаемая ударами большого барабана и там-тама, а затем на слушателя «обрушивается» тема Дворцовой площади, звучащая форте фортиссимо у всего оркестра:



Тема изменена почти до неузнаваемости. Раскрылась другая сторона той же сущности: холодное и мрачное превратилось в неистово-жестокое, кровавое. Обрывается эта тема, и литавры с предельной силой выбивают — на фоне других ударных — мотивы темы фуги (построенные на упомянутых трех звуках). Возникает иллюзия залпов...

Снова тема Дворцовой площади. Снова залпы, опять неистовствующая, залитая кровью площадь, — а затем одновременно с залпами и чередуясь с ними, дважды провозглашается всем оркестром лейтмотив «Обнажите головы».

Внезапно «залпы» смолкают. Трели струнных интонируют пианиссимо тему Дворцовой площади (в главной тональности — *соль минор*). Ее облик ближе первоначальному, но все же новый: здесь слышен как бы хор человеческих голосов, тихий плач. На фоне трелей струнных проходят сигналы труб, молитвенная речитация, измененная (перенесенная в минор) мелодия песни «Слушай». Заканчивается часть темой литавр в ее первоначальном виде.

В общей композиции всей части фуга и следующий за ней кульминационный эпизод выполняют функции среднего раздела сонатного *Allegro* и по своему образному содержанию и месту в форме во многом родственны «эпизоду нашествия» из Седьмой симфонии. Однако, в связи с программным замыслом, здесь отсутствует третий из основных разделов сонатной формы — реприза, и вся часть состоит из двух половин. При этом роль репризы отчасти выполняет заключение (кода), в котором возвращается главная тональность (*соль минор*), а тематический материал заимствуется не из экспозиции *Allegro*, а из первой части симфонии. Существенно, что темы первой части, звучавшие в ней в разных (в частности и в мажорных) тональностях, проходят теперь, в коде второй части, все в одной главной тональности: именно такое перенесение ранее звучавших тем в одну тональность как раз характерно для классических сонатных реприз.

Сказанное лишний раз побуждает рассматривать первые две части симфонии (каждая из которых имеет самостоятельную форму), также и как единую композиционную структуру, как своеобразный малый (двухчастный) цикл внутри большого (четырёхчастного): первая часть приобретает, как упомянуто, значение самостоятельного развернутого вступления, тематический материал которого (особенно тема Дворцовой площади) играет затем важную роль в сонатном *Allegro* и господствует в его заключении, совмещающем функции сонатной репризы и коды.

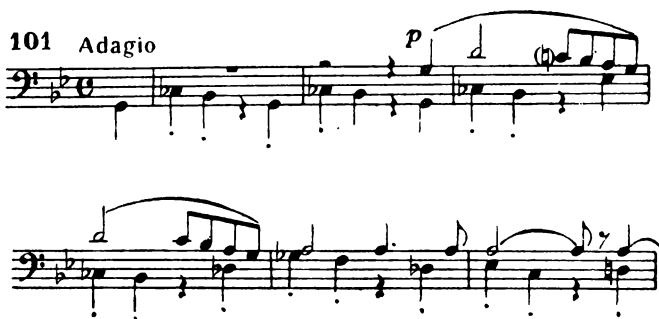
Малые циклы внутри большого встречались и в других сочинениях Шостаковича (например, Прелюдия и Фуга в пятичастном Квинтете). Можно указать в музыкальной литературе и самостоятельный двухчастный цикл, где первая (медленная) часть играет роль вступления к сонатному *Allegro* (Четвертая соната Скрябина). Наконец, тенденция к слиянию сонатной репризы с кодой также наблюдалась в некоторых сочинениях. Но,

при всех преемственных связях, композиция первых двух частей Одиннадцатой симфонии (рассматриваемых как по отдельности, так и вместе) совершенно оригинальна и органически выросла из программного замысла сочинения.

**Третья часть, «Вечная память»** (*Adagio, соль минор*), — траурный марш памяти жертв расстрела 9-го января.

Форма этого *Adagio* — трехчастная (с сокращенной репризой). В основе крайних разделов части лежит мелодия известного революционного траурного марша «Вы жертвою пали», в среднем разделе дан другой тематический материал, сочиненный композитором в духе траурных маршей и гимнических революционных песен.

Начинается *Adagio* двумя тихими аккордами (пиццикато струнных) — после того, как смолкают столь же тихие трели у струнных, заканчивающие предыдущую часть. Далее виолончели и контрабасы глухо и отрывисто (пиццикато) исполняют мрачную вступительную тему. Через несколько тактов она станет фоном для мелодии «Вы жертвою пали», звучащей у альтов (с сурдинами, пиано). В условиях данного регистра и динамики их тембр близко напоминает человеческий голос:





Вся 32-тактная мелодия песни сохранена композитором неизменной. Сопровождающий же голос содержит характерные для стиля Шостаковича пониженные ступени минора, омрачает колорит, делает выражение чувства скорби более острым (для единства симфонии имеет значение, что первые три звука сопровождающего голоса — все те же три звука, на которых построена завершающая вторую часть тема литавр из первой части — ср. примеры 101 и 91).

После первого проведения мелодии «Вы жертвою пали», начинается второе. Но здесь композитор сохраняет неизменными только первые три такта мелодии, а дальше развивает мотивы темы по-новому, придавая им черты своего индивидуального мелодического стиля, делая мелодическую линию более широкой, а отдельные интонации — более скорбными<sup>1</sup>:

#### 102



<sup>1</sup> Аналогичным образом мелодия песни «Слушай» в первой части была сначала проведена в подлинном виде, а затем — в свободном авторском варианте.



Средний раздел начинается аккордами медных духовых в низком регистре и ритме похоронного марша (*фа-диез минор*):

103

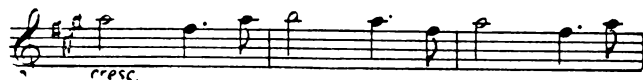


Затем в том же ритме звучат более светлые, песенные мотивы, которые в дальнейшем нарастании приобретают гимнический характер, как бы воспевая прекрасные идеалы, за которые отдали жизнь павшие:

104 (скрипки)



104



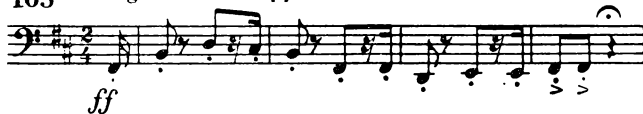
И необычайно естественно и психологически оправданно появление сразу вслед за этими гимническими мотивами, в качестве кульминации *Adagio*, темы «Обнажите головы». После этого на фоне громкого повторения одного звука у труб и литавр возвращаются вступительные мотивы *Adagio*. Но они звучат теперь фортиссимо у

всей струнной группы. Затем возникают отдельные фразы песни «Вы жертвою пали» и, наконец, возвращается сама песня (реприза) — сразу в том варианте, в каком она звучала во втором ее проведении (т. е. в новом, авторском варианте, а не в подлинном виде — см. пример 102). Но и это проведение в репризе значительно сокращено.

**Четвертая часть, «Набат»** (*Allegro non troppo, si минор — соль минор*) воплощает революционный ответ народа на события 9-го января, когда, по выражению Ленина, была расстреляна вера в царя. Эта часть отличается большой активностью, быстрым и разнообразным движением.

Форма финала — свободно трактуемая трехчастность, в которой композитор сумел мастерски объединить очень большое количество различных мелодий. Начинается финал первой фразой революционной песни «Беснуйтесь, тираны»<sup>1</sup>, звучащей фортиссимо у медных и низких деревянных духовых:

#### 105 Allegro non troppo



Мелодические обороты и ритмы этой песни господствуют в первом разделе, в котором мелькают также интонации других тем. В кульминации раздела валторны и трубы провозглашают лейтмотив «Обнажите головы».

<sup>1</sup> «Беснуйтесь, тираны, глумитесь над нами,  
Грозите свирепю тюрьмой, кандалами;  
Мы сильные духом, хоть телом поправы,  
Позор, позор и смерть вам, тираны!»



Средний раздел основан, главным образом, на мотивах революционной песни «Варшавянка». Мелодия (как и мелодия песни «Беснуйтесь, тираны») проводится не сразу целиком, а отдельными повторяющимися фразами в быстром движении (струнные):



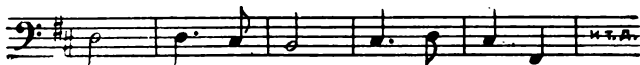
Далее в этом разделе у трубы появляется тема из оперетты Г. Свиридова «Огоньки» (в оперетте эта мелодия — песня, с которой рабочие выходят на улицу):



Это единственная мажорная тема финала, как бы олицетворяющая радость борьбы.

В репризе, которую предвещают сигналы трубы из первой части симфонии, тема «Беснуйтесь, тираны» возвращается в увеличении (крупными длительностями — низкие деревянные, медные и струнные); при этом проводится не только первая фраза, но вся мелодия песни:

## 108



Одновременно с темой песни звучат сигналы труб и валторн. Далее следует кульминационное проведение темы из оперетты «Огоньки» (форте фортиссимо струнных и деревянных духовых), после чего мелькают мотивы гимнической темы из третьей части (пример 104а) и снова сигналы труб и валторн (в очень быстром движении).

В главной кульминации финала (*Moderato*) звучит с огромной силой — в октавно-унисонном изложении у многих инструментов оркестра — тема народа «Гой ты, царь наш батюшка». Это — характерная для симфоний Шостаковича патетическая кульминация, страстно и гневно провозглашающая истину, призывающая к мщению, борьбе. Здесь не остается ничего от причитающего, «молящего» характера мелодии, какой она имела например, в начале побочной партии второй части. Кульминация обрывается. В сознании сразу возникает воспоминание о пережитом. Тихо звучит у струнных тема Дворцовой площади. И, как это опять-таки типично для симфоний Шостаковича, — после патетической кульминации следует скорбно-лирическое размышление: солирующий английский рожок поет мелодию «Обнажите головы», но не только ее начальные фразы, которые неоднократно появлялись в симфонии до сих пор, а всю протяженную мелодию, как она дана в начале хоровой поэмы «Девятое января».

Затем начинается заключительный раздел. У бас-кларнета звучит фортиссимо «вихревая» тема из второй части симфонии (см. пример 95) — вихрь народного гнева, который сметет тиранов. Вихревое движение нарастает. Громко звучит на его фоне у валторн лейтмотив «Обнажите головы». К валторнам присоединяются другие инструменты. Лейтмотив все ширится и ширится, приобретая призывно-героический характер. Звонят колокола. Народ не покорён. Он будет бороться.

---

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Вступительная статья . . .	3
Первая симфония . . . .	22
Вторая симфония <i>«Посвящение Октябрю»</i> .	30
Третья симфония <i>«Первомайская»</i> .	31
Четвертая симфония . . . .	32
Пятая симфония . . . .	38
Шестая симфония . . . .	55
Седьмая симфония . . . .	65
Восьмая симфония . . . .	84
Девятая симфония . . . .	101
Десятая симфония . . . .	110
Одиннадцатая симфония <i>«1905 год»</i> .	129

**ЛЕВ АБРАМОВИЧ МАЗЕЛЬ**  
**СИМФОНИИ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА**  
Изд. № 1495

Редактор *Л. Бергер*

Художник *А. Финогенов*

Техн. редактор *А. Ярмак*

Корректоры *Е. Линде, Л. Колычева*

---

Сдано в набор 12/XII-1959 г. Подписано к печати 12/VIII-1960 г.  
А 07623. Формат бумаги  $70 \times 108^{1/32}$ . Печ. л. 6,51 (усл.). Бум. л. 2,37.  
Учетно-изд. л. 6,30. Тираж 5000 экз. Цена 3 р. 25 к. с 1/I-1961 г. 33 к.  
Заказ тип. № 3097

---

Моск. тип. изд-ва «Советский композитор», 1 Южно-портовый пр., 17