

Яна Александровна Шатская — музыковед,
аспирант кафедры аналитического музыкознания
Российская академия музыки имени Гнесиных
(Москва, Россия)
yaa.shatskaya@yandex.ru

Yana A. Shatskaya — musicologist, postgraduate student
at the Department of Analytical Musicology
Gnesin Russian Academy of Music
(Moscow, Russia)
yaa.shatskaya@yandex.ru
ORCID 0000-0001-6901-6009

УДК 785.1
DOI 10.61908/2413-0486.2026.46.2.190-202

ДЕВЯТАЯ СИМФОНИЯ Д. ШОСТАКОВИЧА: ОРКЕСТРОВКА И ФОРМА

Аннотация

Среди 15 симфоний Д. Шостаковича немало образцов, в которых оркестровка и музыкальная форма находятся в тесном взаимодействии. Один из ярких примеров — Девятая симфония ор. 70, написанная в 1945 году. В статье рассматриваются приёмы сбережения тембров, тембровая выводимость и тембровая реприза. Они имеют формообразующее значение и подчёркивают конфигурацию музыкальной формы. Анализ I части симфонии доказывает, что оркестровка Шостаковича может подчиняться общим законам развития формы, либо вносить в неё свои коррективы. В ряде случаев оркестровыми средствами прорисовывается форма второго плана, развёртывающаяся параллельно основной. Наравне с формообразующей функцией оркестра большое значение имеет выразительность тембров. Оригинально подобранные тембровые характеристики партий в сонатной форме напоминают музыкальный театр, а использование ярких соло отсылают к жанру концерта для оркестра.

Ключевые слова: музыка XX века, Д. Шостакович, Девятая симфония, сонатная форма, оркестровка, тембр

THE NINTH SYMPHONY BY D. SHOSTAKOVICH: ORCHESTRATION AND FORM

Abstract

Among D. Shostakovich's 15 symphonies, there are many examples in which orchestration and musical form are closely intertwined. One striking example is the Ninth Symphony, Op. 70, written in 1945. The article examines the techniques of timbral economy, timbral derivation, and timbral recapitulation. These have a form-building significance and emphasize the configuration of the musical form. An analysis of the first movement of the symphony proves that Shostakovich's orchestration can either follow the general laws of form development or introduce its own adjustments. In some instances, orchestral means are used to depict a secondary form that unfolds in parallel to the main one. Alongside the form-building function of the orchestra, the expressiveness of timbres is of great importance. The originally selected timbral characteristics of the parts in sonata form is reminiscent of musical theatre, while the use of vivid solos alludes to the genre of the orchestra concerto.

Keywords: 20th-century music, D. Shostakovich, Ninth symphony, sonata form, orchestration, timbre

Девятая симфония занимает особое место в творчестве композитора. Шостакович планировал создать монументальный гимн победы, однако в результате написал небольшую симфонию-скерцо, которая ярко отличалась от двух предыдущих военных симфоний.

Критики относились к Девятой в основном негативно, упрекая композитора в банальности, отсутствии большой гуманистической идеи. Д. Рабинович писал: «Мы приготовились слушать новую монументальную оркестровую фреску, но прозвучало нечто совсем иное, в первые мгновения поразившее своей неожиданностью» [7, с. 269]. Сам же композитор говорил: «Музыканты будут её играть с удовольствием, а критики — разносить» [9, с. 216]. Такого рода авторская характеристика произведения позволила обратиться к такому аспекту композиционной техники, который не в

последнюю очередь может вызвать интерес исполнителей, — к оркестровому письму.

Стоит отметить, что именно этот ракурс мало освещён в научной литературе. Несмотря на то, что репутация Шостаковича как выдающегося мастера оркестровки признана многими музыковедами, оркестровое письмо композитора рассматривается лишь в трудах Э. В. Денисова [3], А. Г. Шнитке [10] и Г. П. Дмитриева [4]. В настоящее время интерес к оркестровому мастерству Шостаковича постепенно возрождается, однако больше в связи с его обращением к чужим произведениям и их переинструментовкой [2; 5].

Девятая симфония имеет ряд особенностей, что отличает её не только от Седьмой и Восьмой, но и от всех предыдущих симфоний в творчестве Шостаковича. Первой характерной чертой становится связь с принципами венского классицизма. Неслучайно симфонию называют «гайдновской», что проявляются в светлом и ясном характере изложения, внешнем классическом строении произведения и жанровом симфонизме. Во многом это и определило оркестровый стиль сочинения. Шостакович, подчёркивая его камерность¹, выбирает парный состав оркестра: небольшое количество деревянных духовых, при этом минуя видовые инструменты (за исключением флейты пикколо), две трубы, четыре валторны, три тромбона и тубу. Однако композитор и расширяет оркестр за счёт внушительной батареи ударных. Такой инструментарий условно можно сопоставить с оркестровым составом «Военной симфонии» (№100) Гайдна [1, с. 378].

Шостакович облегчает звучание своего сочинения и за счёт ансамблевой манеры письма, меняя составы в каждой партии, приберегая при этом *tutti*. Таким образом, в произведении сделан акцент на своеобразии

¹ Такая камерность в симфоническом творчестве Шостаковича возникла неслучайно, за год до создания симфонии им были написаны два камерно-инструментальных цикла (фортепианное трио *e-moll* ор. 67, Второй струнный квартет *A-dur-a-moll*). Вполне вероятно, что работа с облегчёнными оркестровыми составами также наложила свой отпечаток на Девятую симфонию.

оркестровых групп и даже отдельных инструментов, что придаёт ему черты концерта для оркестра. Не менее важную роль играют соло, в целом характерные для оркестрового письма Шостаковича, однако такое их обилие ранее наблюдалось лишь в Первой симфонии.

Каждая тема имеет индивидуальную тембровую окраску и оркестровую фактуру. В I части выделяется острохарактерный тембр флейты пикколо, во II — тембры кларнета и флейты, в IV и V — фагота. Яркий контраст вносят реплики низких медных инструментов. Духовые выступают в симфонии в разных ролях, превращаясь в своеобразных персонажей. Так, кларнет во II части звучит меланхолично, в III — шутливо, подобно театральному герою он меняет своё «поведение» в зависимости от драматической ситуации, пусть и выраженной сугубо музыкальными средствами. Скорбной, неторопливо развёртывающейся мелодии IV части тембр фагота придаёт подчёркнуто речевой характер. Однако уже в V части этот инструмент получает комическую «роль». О выразительности этого инструмента у Шостаковича Денисов писал: «Если в быстрой музыке фагот имеет добродушный, гайдновский характер, то в медленной музыке он чаще всего применяется в развёрнутых, свободных и выразительных речитативах. Шостакович почти целиком ограничивается болезненно-напряжённым и очень экспрессивным высоким регистром, напоминающим звучание саксофона» [3, с. 76]. Таким образом, инструментальная техника в Девятой симфонии несёт в себе не только признаки концерта, но также напоминает о музыкальном театре. Тонкая инструментальная работа выявляет оркестровое мастерство композитора, для которого выразительность тембра порой имела большее значение, чем иные элементы музыкального языка [3, с. 46].

Камерность Девятой симфонии повлияла и на особенности музыкальной формы. Вместо типичной для Шостаковича текучести в масштабных трагедийных сочинениях он стремится к расчленённости, структурной завершённости больших и малых разделов [8, с. 242]. В сонатной форме

композитор тяготеет к повторности без качественных изменений в тематизме, квадратности, чёткой архитектоники. Безусловно, интонационный, ритмический и фактурный пласт подчёркивают структуру симфонии. Её конструктивную сторону усилила и оркестровка, которая в композиционном плане обозначила общую конфигурацию музыкальной формы.

Такая функция оркестровки предельно ясно ощущается в сонатной форме, маркером которой, в первую очередь, становится тональный и тематический контраст главной и побочной партий в экспозиции и тональное сближение в репризе.

Так противопоставление двух тем демонстрирует характерные приёмы оркестровки. Главная и побочная Девятой симфонии контрастны в инструментальном плане. Скерцозная тема главной, проводимая мягким тембром струнного ансамбля, сменяется пронзительным *solo* флейты в теме побочной партии, отличающейся от главной своим прихотливым звучанием. Стремясь подчеркнуть индивидуальность каждой партии и при этом усилить музыкально-тематический контраст между ними, Шостакович использует приём сбережение тембра²: минимизирует звучание духовых инструментов в главной, подготавливая тем самым тему побочной.

Реприза сонатной формы предполагает изменения тонального плана, однако часто встречаются и тематические модификации. Масштабное сокращение партий в репризе I части Девятой симфонии, активная разработка, захватывающая интенсивным развитием и начало главной партии, придаёт репризе больший динамизм. Оркестровка усиливает этот эффект: за главной темой сохраняется тембр струнных, но уже не в ансамблевом варианте, как в экспозиции, теперь она звучит у всех

² Термин «сбережение тембра» впервые появляется в «Анализе музыкальных произведений» Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана [6]. Стоит отметить, что этот приём широко разрабатывается в симфонических сочинениях второй половины XIX века, особенно в творчестве П. И. Чайковского.

инструментов струнной группы с гармонической поддержкой медных инструментов, что придаёт звучанию большую весомость и тяжеловесность.

Не только тонально-тематический, но и тембровый повтор в репризе ярко маркирует начало нового раздела формы. Шостакович, используя приём тембровой репризы, сближает посредством оркестровки две сонатные темы. Единство тембра в этом случае усиливает эффект тонального сближения. Более того, скрипка в репризном проведении побочной партии впервые получает солирующую функцию, приобретая тем самым новое выразительное значение. Таким образом, формообразующая функция тембра совмещается с выразительной.

Приём тембровой репризы композитор использует и в форме побочной партии. Тема, первоначально звучащая у флейты пикколо, приобретает новые тембровые характеристики в репризе партии. Сначала она проводится у низкой меди, что служит примером некой тембровой эволюции, затем снова переходит к группе деревянных духовых, дублируясь струнными. Такое окончание придаёт побочной партии черты завершенности, в том числе и за счет динамизированного тембрового возобновления³.

Грани разделов сонатной формы Шостакович также выделяет с помощью тембров. Так, например, выразительную и формообразующую функцию в I части Девятой симфонии получают тромбоны, их квартовый возглас предшествует началу побочной партии в экспозиции. Подобное изменение тембра на грани формы — один из ярких примеров, в котором можно обнаружить и выразительность звучания инструмента, и цельность формы, и даже драматургическую глубину. А. Г. Шнитке отметил, что подобные «тембровые мосты» имеют особое значение для единства

³ Тот же принцип можно отметить и в побочной партии V части Девятой симфонии. Тема, написанная в двухчастной репризной форме, проходящая у струнных, возобновляется в репризе в том же инструментальном составе, после введения новых тембров — медных и деревянных духовых в середине.

музыкальной формы, и подчеркнул: «они делают убедительными самые рискованные образные контрасты» [10, с. 530].

Приведённый пример играет особую роль в музыкальной форме, так как в репризе тромбоны звучат уже не только перед проведением побочной партии, но и перед главной и даже в контрапункте к ней. Они «случайно» внедряются в звучание темы, с которой раньше не были связаны, словно исполнитель ошибся и вступил не вовремя (примеры № 1, № 2).

Пример № 1

Д. Шостакович. Девятая симфония. I часть, побочная партия, ц. 6

The musical score is divided into three systems. The first system features the Piccolo (Pico.) with a solo melody marked 'solo' and 'f'. The Trombones (Tral, Timp., Tr-lo, T-ro) play a rhythmic accompaniment marked 'f' and 'pp sub.'. The second system shows the Piccolo playing a solo melody marked 'pizz.' and 'f'. The Trombones and Strings (Archl) play a rhythmic accompaniment marked 'pizz.' and 'f'. The third system shows the Piccolo playing a solo melody marked 'f'. The Trombones and Strings play a rhythmic accompaniment marked 'f'.

Пример № 2

Д. Шостакович. Девятая симфония. I часть, главная партия в репризе, ц. 19

The image shows a musical score for the first movement of Shostakovich's Ninth Symphony, specifically the main theme in the recapitulation. The score is written for Flute (Flg.), Trombone (Tromb.), and Strings (Archi). The Flute part has a melodic line with a 'a2' marking and a '19' box. The Trombone part has a '1' marking. The String parts are marked 'div.' (divisi) and 'pizz.' (pizzicato). The score is in G major and 4/4 time.

Этот приём подчёркивает синтетичность тематических процессов в репризе на уровне тембровой драматургии. Помимо этого, возникает игровой, юмористический по сути эффект «ложной побочной темы», «обманутого ожидания», так как реплика тромбонов на этот раз звучит совсем не там, где она звучала в экспозиции.

Шостакович неоднократно демонстрирует игровые эффекты такого рода. Этот приём применяется на границе разделов разработки и репризы, тем самым создавая впечатление ложной репризы. В конце разработки композитор поручает мотив главной темы деревянным духовым, звучание которых предвосхищает появление темы в репризе, проводимой струнными. Эффект «неожиданности» усиливается и за счёт гармонических средств: проведение в разработке звучит в *A-dur*, а тема в репризе — в основной тональности *Es-dur* (пример № 3).

Пример № 3

Д. Шостакович. Девятая симфония, I часть, граница разработки и репризы
(ц. 17–18)

The image displays a page of a musical score for the first movement of Dmitri Shostakovich's Ninth Symphony, specifically measures 17 and 18, which mark the boundary between the development and recapitulation sections. The score is written for a full orchestra. The woodwind section (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and the brass section (Trumpet, Horn, Trombone, Tuba, Timpani) are shown in the upper staves. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass) is shown in the lower staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, f, sf, piaz., arco). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/2. The page number 150 is visible at the bottom left of the string section.

Взаимосвязь оркестровки и формы — вторая важная проблема при анализе оркестрового письма Шостаковича. Несмотря на внешнюю классичность композиции Девятой симфонии, оркестровый план вносит свои коррективы, позволяя тем самым обнаружить форму второго плана.

Один из таких примеров находим уже в экспозиции I части симфонии. Главная тема первой части имеет форму периода. Начальное предложение звучит у струнных, второе предложение членится на два построения: первое

из которых поручено флейте в сопровождении струнных, второе — вновь только струнным. Таким образом, в изложении главной темы оркестровка прорисовывает план двухчастной репризной формы, характерной для песенно-танцевальных европейских жанров. Скерцозный и танцевальный характер темы подчеркнут не только благодаря интонационной стороне мелодии, прозрачности фактуры, в которой преобладают унисоны, но и посредством оркестровки, которая диктует форму, не характерную для главных тем сонатных *allegro*, по крайней мере, у Шостаковича.

В этом примере особую выразительную роль играет флейта. Её пронзительный тембр, с одной стороны, отличается от более мягкого звучания струнных, с другой — рождает эффект резкого противопоставления, что как раз и соответствует типичному соотношению первой части и середины в двухчастной репризной форме (схема № 1).

Схема № 1.

Д. Шостакович. Девятая симфония, I часть. Форма главной партии

Период	1 предложение	8 тактов	Ансамбль струнных	1 часть	Двухчастная репризная форма
	2 предложение	4 такта	Соло флейты	2 часть	
		4 такта	Ансамбль струнных	Тембровая реприза	

Кроме того, короткая реплика флейты заранее обрисовывает тембровый характер будущей побочной темы. В такой тембровой подготовке можно усмотреть параллель с приёмом тематической выводимости сонатной побочной партии из главной. У Шостаковича мотивная производность побочной темы выражена не слишком ярко, так что родство тембра, «тембровая выводимость» оказывается едва ли не более сильным средством связать две сонатные темы.

Оркестровое обновление в сонатных формах может создать и эффект вариаций. Так, например, трансформация оркестрового звучания наблюдается в разработке I части: элементы главной темы проводятся низкими струнными и фаготом. Идея тембрового перекрашивания прослеживается и в последующих

разделах формы. В репризе главная тема звучит у высоких и низких инструментов с подключением фагота. В коде она поручена солирующему кларнету и в конце симфонии — солирующей трубе. В результате в симфонии образуется что-то вроде рассредоточенных тембровых вариаций.

Оркестровка как один из важнейших компонентов творческого мышления Шостаковича имеет непосредственную связь и с музыкальной драматургией. Тембровое развитие основных тем выполняет определённые драматургические задачи, связанные с образным содержанием симфонии. Приведем примеры из I части. Оркестровый план темы главной партии в экспозиции, разработке и репризе статичен: тема всегда проводится преимущественно группой струнных инструментов, за исключением унисонной поддержки фаготом в разработке. Иными словами, главная тема имеет свой «титульный тембр», сохраняющийся за ней вплоть до коды. Тема побочной партии, напротив, подвергается тембровому обновлению уже в экспозиции. В разработке она проводится группой деревянных духовых, однако их звучание полностью перекрывает солирующая труба. В репризе тема приобретает новое качество — переходит к струнным. Таким образом, Шостакович трактует тему побочной как мобильный компонент формы. Лишь в коде тема главной партии возвращает себе репутацию динамического компонента сонатной формы, как бы компенсируя тембровую «статичность» в предыдущих разделах: сначала она звучит у солирующего кларнета, затем у трубы при поддержке гобоя и кларнета. Все эти приёмы, безусловно, рожают театральные ассоциации.

Оркестровое письмо Шостаковича оригинально, в то же время тембровая работа, представленная в Девятой симфонии, корнями уходит в европейскую традицию. Роль солирующих инструментов позволяет провести параллели с концертными симфониями и концертами для оркестра, созданными в XX веке. Принцип тембрового обновления отсылает и к оркестровой технике М. И. Глинки, например, к тембровым вариациями в

«Камаринской», которую Шостакович считал высочайшим образцом оркестровки. Тембровые решения выражают и определённые драматургические задачи, вносят авторский комментарий в скрытую программность сочинения. Уже на примере этой симфонии, можно прийти к выводу, что оркестровка Шостаковича — не только средство музыкальной выразительности, но и определяющий фактор симфонической формы.

Литература

1. Акопян, Л. О. Феномен Дмитрия Шостаковича. СПб. : Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2018. 756 с.
2. Бобрик, О. А. Виолончельные концерты Роберта Шумана и Бориса Тищенко в оркестровке Шостаковича // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. М., 2022. Т. 147. Р. Шуман. Концерт для виолончели с оркестром / новая инструментовка Д. Шостаковича. Ор. 125. С. 223–227.
3. Денисов, Э. В. Заметки об оркестровке Д. Шостаковича // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 46–90.
4. Дмитриев, Г. П. О драматургической выразительности оркестрового письма. М. : Советский композитор, 1981. 175 с.
5. Лукьянов, А. В. Д. Шостакович как инструментатор: черты стиля и мастерства в реоркестровке виолончельного концерта ля-минор Р. Шумана // Манускрипт. 2025. Том. 18. Вып. 4. С. 1389–1398.
6. Мазель, Л. А., Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М. : Музыка, 1967. 751 с.
7. Мейер, К. Шостакович: жизнь, творчество, время. СПб.: Композитор, DСSH, 1998. 559 с.
8. Сабинаина, М. Д. Шостакович-симфонист: драматургия, эстетика, стиль. М. : Музыка, 1976. 476 с.
9. Хентова, С. М. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: Монография. В 2-х кн., Кн. 2. Л. : Советский композитор, 1986. 624 с.
10. Шнитке, А. Г. Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Д. Шостаковича // Дмитрий Шостакович / сост. Г. Ш. Орджоникидзе. М., 1967. С. 499–532.

References

1. Akopyan, L. O. *Fenomen Dmitriya Shostakovicha* [The Phenomenon of Dmitry Shostakovich]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Russkoj hristianskoj gumanitarnoj akademii, 2018. 756 p. (In Russ.)
2. Bobrik, O. A. Violonchel'nye koncerty Roberta Shumana i Borisa Tishchenko v orkestrровке Shostakovicha [Cello Concertos by Robert Schumann and Boris Tishchenko, Orchestrated by Shostakovich]. *Shostakovich D. D. Novee sobranie sochinenij: v 150 t.* [Shostakovich D. D. New Collected Works: in 150 Vol.] Moscow, 2022. Vol. 147. R. Shuman. Koncert dlya

- violoncheli s orkestrom. Novaya instrumentovka D. Shostakovicha. Soch. 125. [R. Schumann. Concerto for Cello and Orchestra. New Orchestration by D. Shostakovich. Op. 125.], pp. 223–227. (In Russ.)
3. Denisov, E. V. Zametki ob orkestrovke D. Shostakovicha [Notes on D. Shostakovich's Orchestration]. *Sovremennay muzyka i problemy ehvolucii kompozitorskoj tehniki* [Contemporary Music and Problems of the Evolution of Compositional Technique]. Moscow, 1986, pp. 46–90. (In Russ.)
 4. Dmitriev, G. P. *O dramaturgicheskoy vyrazitel'nosti orkestrrovogo pis'ma* [On the Dramatic Expressiveness of Orchestral Writing]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1981. 175 p. (In Russ.)
 5. Lukyanov, A. V. D. Shostakovich kak instrumentator: cherty stilya i masterstva v reorkestrovke violonchel'nogo kontserta lya-minor R. Shumana [D. Shostakovich as an orchestrator: features of style and mastery in the re-orchestration of R. Schumann's Cello Concerto in A Minor]. *Manuskript*. 2025. Vol. 18. Is. 4, pp. 1389–1398. (In Russ.)
 6. Mazel, L. A., Zuckermann, V. A. *Analiz muzykal'nyh proizvedenij. Ehlementy muzyki i metodika analiza malyh form* [Analysis of Musical Works. Elements of Music and Methods of Analysis of Small Forms]. Moscow : Muzika, 1967. 751 p. (In Russ.)
 7. Mejer, K. *Shostakovich: zhizn', tvorchestvo, vremya* [Shostakovich: Life, Work, Time]. St. Petersburg : Kompozitor, DSCH, 1998. 559 p. (In Russ.)
 8. Sabinina, M. D. *Shostakovich-simfonist: dramaturgiya, ehstetika, stil'* [Shostakovich the Symphonist: Drama, Esthetics, Style]. Moscow : Muzyka, 1976. 476 p. (In Russ.)
 9. Hentova, S. M. *D. Shostakovich. Zhizn' i tvorchestvo: Monografiya: v 2 t.* [Shostakovich. Life and Work: Monograph: in 2 Vol.]. Leningrad : Sovetskij kompozitor, 1986. 624 p. (In Russ.)
 10. Shnitke, A. G. Nekotorye osobennosti orkestrrovogo golosovedeniya v simfonicheskikh proizvedeniyah D. D. Shostakovicha [Some Features of Orchestral Voice-Leading in the Symphonic Works of D. D. Shostakovich]. *Dmitrij Shostakovich* [Dmitry Shostakovich]. Comp. G. Sh. Ordzhonikidze. Moscow, 1967, pp. 499–532. (In Russ.)

Получено: 03.08.2026

Принято к публикации: 07.10.2026

Дата публикации: 13.10.2026

Received: 03.08.2026

Accepted: 07.10.2026

Accepted: 13.10.2026