

Лукьянов Антон Валерьевич

Творческий процесс Шостаковича: от черновика к opus`у

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2021

Работа выполнена в Российской академии музыки имени Гнесиных

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Гервер Лариса Львовна

Официальные оппоненты: **Векслер Юлия Сергеевна**
доктор искусствоведения, профессор,
Нижегородская государственная
консерватория им. М.И. Глинки,
профессор кафедры истории музыки

Копосова Ирина Владимировна
кандидат искусствоведения, доцент,
Петрозаводская государственная
консерватория имени А.К. Глазунова,
заведующая кафедрой теории музыки
и композиции

Ведущая организация: Ростовская государственная
консерватория имени С.В.
Рахманинова

Защита состоится «5» октября 2021 г. в 15.00 на заседании диссертационного совета Д 210.012.01, созданного на базе Российской академии музыки имени Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская, д.30-36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте РАМ имени Гнесиных: <https://gnesin-academy.ru/nauka/dissertatsionnyj-sovet/2021-2>

Автореферат разослан «__» _____ 2021 года

Ученый секретарь

диссертационного совета



Пилипенко

Нина Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Д.Д. Шостакович – композитор, которого можно считать одним из символов XX века, его вклад в развитие мировой музыкальной культуры не подлежит сомнению. Феномен Шостаковича стал складываться уже в консерваторские годы, когда его первые самобытные сочинения заслуженно обратили на себя внимание, а новые с тех пор всегда вызывали острый интерес. Может быть, именно поэтому публикации, посвящённые биографии Шостаковича и анализу его творчества, стали выходить ещё прижизненно и на сегодняшний день продолжают составлять одну из самых заметных областей отечественного музыковедения. Однако если переместить внимание с анализа готовых произведений на процесс их формирования, то выяснится, что здесь ситуация совсем иная: работы немногочисленны, и ни в одной из них не ставится вопрос о *творческом процессе Шостаковича как таковом*. Необходимость заполнить лауну в знаниях об этой стороне личности и творчества композитора обуславливает **актуальность** избранной темы.

Цель исследования: основываясь на изучении рукописей и авторских высказываний, выявить константы творческого процесса Д.Д. Шостаковича.

Задачи исследования:

1) проанализировать сложившиеся и существующие на настоящий момент представления о композиторском творческом процессе, его стадиях, способах моделирования и реконструкции;

2) сформировать методику исследования творческого процесса Шостаковича, основываясь на принципах сравнительного и текстологического анализа;

3) рассмотреть характерные для Шостаковича стадии и тип творческого процесса, этапы работы над произведениями;

4) охарактеризовать типы его черновых рукописей;

5) выявить повторяющиеся приёмы правки композитора;

6) систематизировать многочисленные применяемые им условные обозначения.

Объект исследования: творческий процесс Д.Д. Шостаковича в его документированных проявлениях.

Предмет исследования: принципы и приёмы работы Д.Д. Шостаковича над рукописями в процессе создания музыкальных произведений.

Материалы исследования¹.

1. Черновые и беловые рукописи, а также издания фортепианных (ранних, в том числе доконсерваторских, пьес, «Восьми прелюдий» op. 2, «Афоризмов» op. 13, «24-х прелюдий для фортепиано» op. 34, «24-х прелюдий и фуг» op. 87) и симфонических («Скерцо fis-moll» op. 1, «Темы с вариациями» op. 3, музыки к спектаклю «Клоп» op. 19, Четвёртой симфонии op. 43, Девятой симфонии op. 70, Десятой симфонии op. 93) произведений Шостаковича.

2. Письма, анкеты и другие тексты, написанные в разное время композитором, его интервью (как напечатанные, так и в форме аудио- и видеозаписей).

3. Воспоминания современников о Шостаковиче.

Отбор произведений для исследования осуществлялся на основании следующих критериев:

- 1) наличие черновиков;
- 2) в достаточной степени выраженные расхождения между черновыми и беловыми рукописями с одной стороны и фактическое отсутствие таких расхождений с другой;
- 3) принадлежность произведений к разным жанрам инструментальной музыки. Намеренно исключаются из рассмотрения вокальные произведения ввиду того, что слово создаёт самостоятельный смысловой пласт и озвучивает некую программу, что, на наш взгляд, требует отдельного тщательного исследования, в котором были бы учтены особенности взаимодействия слова и музыки;
- 4) принадлежность произведений к разным периодам творчества.

Оценивая **степень изученности** заявленной проблематики, укажем в первую очередь на диссертационное исследование Г.П. Овсянкиной², в котором понятие

¹ Автор выражает благодарность Архиву Д.Д. Шостаковича за предоставление материалов для исследований, а также за разрешение на публикацию факсимиле.

«творческий процесс» играет важную роль. В нём, исходя из текстологического анализа автографов, исследователь ставит задачу «воссоздания по ним особенностей становления каждого из анализируемых сочинений», что, по её мнению, «дает основание сделать ряд выводов о творческом процессе Шостаковича в целом». Предложенные Овсянкиной подходы к описанию творческого процесса и основные результаты анализа рукописей композитора сохраняют свою ценность и поныне. Важным нам представляется и впервые осуществлённое исследователем отнесение творческого процесса Шостаковича к «моцартовскому» типу.

В настоящее время естественный ход творческого процесса Шостаковича раскрывается в многочисленных публикациях главного архивиста Архива Д.Д. Шостаковича О.Г. Дигонской, а также в пояснительных статьях разных авторов к Новому собранию сочинений композитора. В книге «Феномен Дмитрия Шостаковича» Л.О. Акопян рассматривает эволюционные линии, сквозные композиционные идеи, стилистические константы, лейтмотивы творчества композитора. «Подход к явлению Шостаковича как к целостности, в которой черты личности и творчества существуют в неразъемном единстве» характеризует книгу И.В. Степановой «К 100-летию Шостаковича. Вступая в век второй: споры продолжаются...».

Наряду с вышеописанными комплексными подходами отдельные вопросы интересующей нас тематики затрагиваются в *текстологических* исследованиях Л.Э. Кеннеди, А.И. Климовицкого, Г.В. Копытовой, в *аналитических* работах, посвящённых музыкальному языку, ладовой системе композитора, особенностям полифонии, музыкальной формы, оркестровки, мышления, а также различным жанрам его творчества: симфоническому, камерно-инструментальному ансамблевому, фортепианному, театральному.

Следующий род научной литературы, необходимой для исследования творческого процесса Шостаковича, – публикации *биографического характера* (монографии С.М. Хентовой³, книги К. Мейера и Э. Уилсон и др.). Из изданий

² Овсянкина Г.П. Творчество Шостаковича в первые годы Великой Отечественной войны. Дис. ... канд. иск: 17.00.02. Л., 1984. 268 с.

³ «Молодые годы Шостаковича», «Шостакович в Москве», «Шостакович в Петрограде-Ленинграде», «Шостакович и Сибирь», «Шостакович на Украине», «Шостакович: Жизнь и творчество» (в 2 томах).

последнего времени отметим трёхтомник «Шостакович в ленинградской консерватории: 1919–1930» и новый масштабный проект «Летопись жизни и творчества Д.Д. Шостаковича».

Особая значимость *авторского слова* заставляет с вниманием отнестись к письмам композитора. На настоящий момент изданы письма Шостаковича к Л.Т. Атовмьяну, И.Д. Гликману, И.И. Соллертинскому, Б.И. Тищенко, Т.Н. Хренникову, Б.Л. Яворскому и ряду других адресатов. Подборка авторских высказываний звучит в книге О.И. Дворниченко «Дмитрий Шостакович. Путешествие». Публикации в прессе, выступления Шостаковича были объединены в выпущенной в 1980 году книге «Д. Шостакович о времени и о себе».

Практически во всех названных публикациях – в силу их обстоятельности, качественности, – постоянно присутствует интерес к *творческому процессу* и его отдельным сторонам, в том числе отмечаются типичные для Шостаковича и потому неоднократно повторяющиеся детали: это и мотив экономии бумаги, с которым связаны и ошибки при атрибуции ряда сочинений и их преодоление (в статьях О.Г. Дигонской), и наблюдения над порядком записи (для симфонических сочинений – первоначальная запись эскиза в виде «клавира»⁴, а в дальнейшем – оркестровка).

Тем не менее творческий процесс в рассмотренной литературе никогда не ставился во главу угла и не являлся предметом специального изучения, а большинство ценных наблюдений, атрибуций, реконструкций относится к какому-либо *одному* сочинению: такая установка подразумевается в статьях из Нового собрания сочинений, она же преобладает в публикациях О.Г. Дигонской и других авторов. Наблюдения же общего порядка встречаются гораздо реже. Между тем, насколько индивидуальны такие факторы как история замысла отдельного сочинения, сопутствующие ему жизненные обстоятельства, отношение автора к своему созданию и т. п., настолько постоянны *приёмы работы* Шостаковича с

⁴ Несмотря на то, что характеристика эскизов как «клавира» и соответствует определённой тенденции современного словоупотребления, она всё же противоречит лексическому значению слова, общему для самых разных справочных изданий: «клавир – то же, что клавираусцуг» (например, см.: Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 252).

сочиняемым материалом, *характер фиксации* нотного текста, особого рода обозначения, пометки, и, конечно, *техника исправлений*. Эти повторяющиеся из рукописи в рукопись детали относятся к числу интереснейших факторов творчества Шостаковича, во многом ещё остающихся неисследованными.

Обзор корпуса данных по теме диссертации был бы неполным без учёта исследований, посвящённых более общей проблематике: композиторскому *творческому процессу*, творческому процессу как таковому, текстологии.

Одно из наиболее разработанных направлений в области исследования творческого процесса – *типология композиторского творчества*, вопросы которой стали подниматься ещё в первой половине XX века, но продолжают уточняться до сих пор (Р.И. Грубер, Н.Л. Фишман, М.П. Блинова, Е.В. Вязкова и др.). Динамика творческого процесса раскрывается в его *моделях*, предложенных музыковедом М.Г. Арановским, композитором А.И. Мухой. Родственными являются представления о *стадиях (актах, этапах, периодах)* творческого процесса композиторов, сформировавшиеся в начале XX века и с тех пор существенно не поменявшиеся (Р.И. Грубер, А.Л. Готсдинер).

В XIX веке стала складываться и интересующая нас *музыкальная текстология*. В настоящее время к её основным направлениям мы относим изучение творческих процессов композиторов, расшифровки их черновиков, вопросы источниковедения. Для нас наиболее актуальным является первое из перечисленных направлений, учитывающее роль рукописи в структуре творческого процесса. С этой позиции «документов творческого движения»⁵ черновики Шостаковича и рассматривались нами.

Методы исследования. Основным для нашей работы стал *метод сравнительного анализа*, применяемый при сопоставлении черновиков конкретного произведения с его окончательным (опубликованным) вариантом, а также в случае наличия нескольких черновых рукописей для одного произведения. Кроме того, сравнительному анализу подвергаются различные свидетельства о творческом процессе Шостаковича, высказывавшиеся в разные периоды времени как самим композитором, так и его современниками. В последнем случае важную

⁵ Томашевский Б.В. Писатель и книга. Очерк текстологии. Л.: Прибой, 1928. С. 101.

роль играет *биографический метод*. Автографы Шостаковича изучаются в соответствии с *методом текстологического анализа*, при котором рассматриваются особенности используемой композитором нотной бумаги и чернил, отмечается характер авторского почерка, выявляются разного рода пометы, как связанные с сочинениями, так и посторонние, дифференцируются временные слои текста, – словом, все те детали, которые могут каким-то образом оживить и прокомментировать ход творческого процесса.

Терминологический аппарат. Для работы с черновиками Шостаковича мы опираемся на способы исследования рукописных источников и задействуем понятийный аппарат *текстологии*, в первую очередь сосредотачивая своё внимание на таких категориях как *черновик, беловик, эскиз, набросок, авторская копия*, а также на различных исправлениях в рукописях (*копировальных, ревизионных, композиционных*).

Научная новизна. Впервые проведено детальное изучение правки Шостаковича и осуществлена её систематизация согласно трём «масштабно-временным уровням музыкального творчества» (по Е.В. Назайкинскому). Показано, что чаще всего правка затрагивает синтаксический, интонационный уровень. На этом уровне выявлены устойчивые формы правки, которые можно рассматривать в качестве элементов стиля композитора. Впервые описан применённый Шостаковичем особый тип эскизной записи: сжатое изложение пространного мелодического построения (репризы 2 части Десятой симфонии). Получила интерпретацию система условных обозначений, связанная со скорописью, сокращённым письмом, планированием и структурированием материала, оркестровкой, экономией нотной бумаги. Описан и вводится в научный оборот ряд эскизов музыки к спектаклю «Клоп», в том числе один из них, представленный в форме партитуры.

Положения, выносимые на защиту:

- 1) Шостаковичу присущ «моцартовский» *тип творчества*, исключающий наличие большого количества черновиков и обстоятельной работы с ними.
- 2) Правки, вносимые при подготовке беловых рукописей, как правило, осуществляются в пределах синтаксического, интонационного уровня и носят

«точечный» характер, не влияя на образность и архитектонику сочинений. Большая их часть не зафиксирована в черновиках и *выявляется только на основании сопоставления с беловиками*. Часть правок носит *устойчивый характер*.

3) Для раннего творчества композитора характерны близкие варианты произведений. Формируются они обычно в процессе написания дарственной авторской копии.

4) В рукописях присутствует *устойчивая система условных обозначений* («организация труда»), связанная со скорописью, сокращённым письмом, планированием и структурированием материала, оркестровкой.

Теоретическая значимость диссертации состоит в дополнении существующих на настоящий момент представлений о творческом процессе Шостаковича (на материале его инструментальных произведений).

Практическая значимость. Материалы работы могут быть использованы при изучении таких учебных дисциплин как «История музыки XX века», «Анализ музыкальных произведений», «Современная гармония», «Техника композиции».

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность исследования обеспечивается опорой на широко разработанные в сфере аналитического музыкознания методы сравнительного и текстологического анализа, на многочисленные опубликованные высказывания Шостаковича, а также на обширный корпус музыковедческих и историко-биографических трудов XX–XXI веков, связанных с творчеством и личностью композитора. Диссертация неоднократно обсуждалась на заседаниях кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных и была рекомендована к защите. При подготовке диссертации осуществлён ряд публикаций в рецензируемых журналах («Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных», «Музыковедение», «Манускрипт»), а также международном альманахе «Зборник Матице Српске За Славистику». Материалы диссертации послужили основой выступлений на международных конференциях в Российской академии музыки имени Гнесиных (2017, 2018, 2020, 2021 годы), Институте мировой литературы имени А.М. Горького (2018 год). По теме диссертации написаны семь статей, три

из них опубликованы в рецензируемых научных изданиях, входящих в перечень ВАК.

Структура исследования. Диссертация состоит из Введения, двух глав, Заключения, а также списка сокращений, списка литературы и четырёх Приложений. Мы считаем необходимым откомментировать факт *непропорциональности* двух глав настоящего исследования. Значительность объёма Второй главы объясняется первоочерёдным вниманием к рукописям композитора и вопросам правки. Неизбежное увеличение числа страниц вызвано такими обстоятельствами как 1) многочисленность воспроизводимых автографов, 2) сравнимое количество нотных примеров, в которых представлены расшифровки текста автографов, а также фрагменты окончательного текста сочинения, сопоставляемые с черновиками.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, рассматривается степень изученности материала, устанавливаются объект и предмет исследования, излагаются цель и круг исследовательских задач, характеризуются теоретико-методологическая основа и методы исследования, раскрываются научная новизна, теоретическая и практическая значимость, приводятся положения, выносимые на защиту.

Глава 1. Личность и творчество Шостаковича в контексте представлений о творческом процессе

1.1. О творческом процессе композитора. Раздел содержит краткий экскурс в историю представлений о творчестве и творческом процессе. Изложены взгляды таких учёных как А. Пуанкаре и Ж. Адамар, П.К. Энгельмейер, Р.И. Грубер и др. на процесс творчества и его стадийность. Наибольшее внимание уделено изучению творческого процесса в музыке (Е.В. Вязкова, Н.М. Найко) и вопросам его реконструкции (Р.И. Грубер, Г.П. Овсянкина). В связи с тем, что основным материалом исследования в диссертации служат автографы, отдельно

рассмотрена область текстологии, её история, задачи и проблемы терминологии (с учётом специфики текстологических исследований в музыкальной сфере). *Далее представлена типология композиторского творчества.* Рассмотрены опыты систематизации творческих процессов, предпринимавшиеся отечественными учёными на протяжении XX века: Р.И. Грубером (1923), Н.Л. Фишманом (1962), М.П. Блиновой (1974), А.И. Ровенко (1988), Е.В. Вязковой (1998). Приведены модели композиторского творчества, созданные М.Г. Арановским (1975) и А.И. Мухой (1979). Наиболее актуальна для нашего исследования типология Н.Л. Фишмана, основанная на сопоставлении «моцартовского» и «бетховенского» типов композиторского творчества. «Моцартовский» тип характеризуется сочинением в уме и минимальным количеством черновиков, «бетховенский» – сочинением на бумаге и, как следствие, обилием черновиков. Наряду с идеями Фишмана нами были использованы наблюдения исследователей музыки композиторов, чьи имена стали символами двух противоположных типов творчества: Альфреда Эйнштейна, А.И. Климовицкого, Л.В. Кириллиной, П.В. Луцкера и И.П. Сусидко. Здесь же представлены и высказывания ряда композиторов, свидетельствующие об их принадлежности к «моцартовскому» или «бетховенскому» типу.

1.2. Попытка типологического осмысления творческого процесса Шостаковича. Раздел содержит вывод о преобладании у композитора «моцартовского» типа творческого процесса⁶. Вывод основан на текстологических исследованиях, результатах анализа биографических данных, а также на самонаблюдениях Шостаковича и воспоминаниях его современников.

Уже в 1919 году директором петроградской консерватории Глазуновым «дарование поступающего... мальчика приравнивалось к моцартовскому». Друг Шостаковича А.М. Баланчивадзе отмечал, как тот «прекрасно овладевает чужой музыкой». Позднее поводом для сравнений с Моцартом становилась лёгкость и быстрота сочинения («два месяца с небольшим» для Восьмой симфонии, менее месяца для Девятой), а также сам характер музыки Шостаковича. «Главная партия

⁶ Однако наблюдения над творческим процессом не стоит смешивать с наблюдениями над психологическим типом, и «моцартовский» тип *творчества* Шостаковича отнюдь не подразумевает, что *психологический* тип композитора соответствует психологическому типу Моцарта.

первой части (имеется в виду Девятая симфония. – А. Л.) – Моцарт!» – восклицал Г.Н. Попов. Соответствуют «моцартовскому» типу и высказывания Шостаковича о творческом процессе («Уже вся симфония (имеется в виду Вторая симфония. – А. Л.) звучит у меня в голове»), и результаты текстологических исследований его черновиков, в которых авторами отмечается чёткий, с единичными исправлениями, характер записей, близкие к окончательным текст произведения, и, наконец, как правило, небольшой объём черновиков в сравнении с беловиками.

Раздел 1.3. Шостакович о творческом процессе: от Анкеты 1927 года к высказываниям последующего времени построен на воспроизведении и анализе достаточно многочисленных творческих автохарактеристик Шостаковича. Первоначально даётся представление об основополагающем и наиболее информативном для нашего исследования документе – «Анкете по психологии творческого процесса». Анкета была заполнена Шостаковичем в 1927 году, стержень её – структура творческого акта, разделённая составителем на 4 стадии. В обобщённой форме результаты анкетирования выглядят следующим образом:

*Импульс к творчеству*⁷ – «всегда внутренний».

Подготовительная стадия – различной протяжённости: фортепианная соната (№ 1) – «несколько минут», опера «Нос» – «около 2-х лет».

Стадия внутреннего воплощения связана с появлением первичной внутренней формы. В наступающем следом процессе внутреннего воплощения и появления полной внутренней формы «прежде всего всплывает тембровая сторона, затем мелодия и ритм, затем дальнейшее», а заполнение «большой частью... протекает последовательно».

Внешнее воплощение – итог всего процесса. Оно возникает «только после полной внутренней проработки всего задуманного, хотя бы последнее и состояло из ряда относительно самостоятельных звеньев»; протекает оно «всегда быстрее, чем внутреннее, часто дает новые возможности оформления».

Иные, в основном более поздние, высказывания Шостаковича о творческом процессе собраны в несколько тематических групп, при этом в одних группах

⁷ Определения стадий см.: Грубер Р.И. Проблема музыкального воплощения // De Musica. Петроград: Петроградская Государственная Академическая филармония, 1923.

высказываний мы отмечаем постоянство настроений и оценок, в других – их переменчивость, вплоть до взаимоисключающих заявлений. Конкретные темы касаются: возможности охарактеризовать творческий процесс в принципе; импульса к творчеству, возникающего зачастую под воздействием внешних событий (литературных и музыкальных впечатлений, событий большой эмоциональной силы); соотношения замысла сочинения с его окончательным вариантом (по словам автора, «...начнешь писать, а потом передумаешь. Не всегда получается так, как было задумано»); особенностей внешнего воплощения (поправок, вносимых в сочинения после написания); повторных обращений к давно завершённым произведениям («Леди Макбет Мценского уезда»). Также обращается внимание на склонность Шостаковича к высказываниям о сочинениях и творческом процессе в форме «нарочитого "снижения значимости"» (О.Г. Дигонская). Часть раздела посвящена психологическим состояниям, связанным с творческим процессом: это отсутствие «полного внутреннего удовлетворения» по завершении произведений и наступающая следом за завершением стадия опустошённости. Здесь же рассматривается негативное влияние ряда внешних обстоятельств на творческий процесс композитора (работа иллюстратором в кино в 1920-х, Вторая мировая война, болезни пожилого возраста и др.).

В конце раздела приводятся ответы Шостаковича, данные им 1973 году на касающиеся творческого процесса вопросы М.Г. Арановского. Композитор говорит о целостном видении произведения уже в момент появления замысла, о быстрой работе над некоторыми сочинениями (пример автора – Восьмая симфония), что подтверждает «моцартовский» тип его творческого процесса. Подчёркиванием данного утверждения и завершается первая глава.

Глава 2. Рукопись в творческом процессе Д.Д. Шостаковича

2.1. Общая характеристика рукописей Шостаковича. Начало раздела посвящено терминологическому аппарату текстологии. Мы опираемся на следующую трактовку её основных понятий:

– *текст* – «языковое выражение замысла его создателя. <...> К тексту не относятся особенности почерка рукописи, графики, типографского шрифта, рисунки автора на полях рукописи и пр.» (Д.С. Лихачёв);

– *рукопись* – «написанный от руки текст (цельный или отрывок) одного произведения или нескольких» (Д.С. Лихачёв);

– *набросок* – «структурно и графически незавершенная запись отдельной музыкальной темы и (или) элементов музыкальной ткани будущего произведения» (Э.А. Фатыхова);

– *беловая рукопись (беловик)* – «рукопись, являющаяся результатом окончательного оформления предварительного текста произведения. <...> Беловая рукопись предназначена для издания или исполнения, она может содержать незначительные правки композиционного характера» (Э.А. Фатыхова);

– *авторская копия* – «рукопись, являющаяся результатом копирования автором законченного произведения (*беловой рукописи*) (курсив у Э.А. Фатыховой. – А. Л.) Она предназначена для исполнения или подарка и может содержать незначительные правки копировального характера» (Э.А. Фатыхова).

Остановимся отдельно на определениях *эскиза* и *черновика*. *Эскиз* мы приравниваем к понятию *черновика* у Э.А. Фатыховой («композиционно завершенная запись произведения или самостоятельной его части, излагающая текст с изменениями и правками», которая «не предполагает полного графического оформления»). Понятие же *черновик* в нашей работе используется в качестве обобщающего и включает в себя как наброски, так и эскизы, за ним не закрепляется специальное значение, как, например, у А.С. Казуниной, Э.А. Фатыховой. Поэтому наша точка зрения на черновики близка к точке зрения Ю.В. Васильева, который относит к таковым наброски и эскизы, отмечая, что *наброски* – «краткие нотные записи, выполненные в очень сжатой манере», а *эскизы* – «их более полные варианты».

Для оценки исправлений в автографах мы используем классификацию Т.В. Шабалиной, в которой говорится о следующих типах:

– *копировальных* – возникших в процессе переписывания уже готового сочинения;

– *ревизионных* – возникших в процессе переработки текста;

– *композиционных* – возникших в процессе сочинения и свидетельствующих об этом процессе.

Важным для нашей работы является понятие *скоротиси*, первоначально связанное с письменностью, но уже в течение многих лет используемое и в музыковедческой литературе (О.Г. Дигонская, А.И. Климовицкий, Г.П. Овсянкина, С.М. Хентова). Тем не менее определений «*нотной скоротиси*» до настоящего времени нет. Один из вариантов её трактовки состоит в противопоставлении каллиграфическому почерку, «который в целом не отражает особенностей авторской записи» (Э.А. Фатыхова).

Переходя к анализу рукописей композитора, мы кратко сообщаем о сложностях, с которыми сопряжено их изучение: это и рассредоточенность автографов по разным архивам, и бессистемность расположения материалов в архивных единицах хранения. С целью иллюстрации мы подробно останавливаемся на проблемах анализа автографов музыки к спектаклю «Клоп». Партитура и клавишное сочинение давно опубликованы, однако существует большое количество перечней музыкальных номеров опуса, отличающихся между собой (это перечень, приведённый самим Шостаковичем в «Списке сочинений» от 1932 года, перечень его биографа С.М. Хентовой и ряд других). С другой стороны, тексты некоторых номеров, заявленных в перечнях, до сих пор не обнаружены («Куплеты Присыпкина, для голоса и гитары. g-moll»). Также пока нельзя точно сказать, какая музыка всё-таки прозвучала в спектакле в итоге (к примеру, по мнению авторов Нотографического справочника (2016), «Куплеты Присыпкина...» и «Марш пионеров» в спектакль не вошли).

Дальнейший материал раздела посвящён описанию внешнего вида автографов: их состояния, характера нотной бумаги. Отмечено часто встречающееся несоответствие бумаги и записанного на ней чернового нотного текста: на стандартных двенадцатистрочных листках могут находиться эскизы симфонических сочинений (Десятая симфония), а на партитурных – черновики фортепианных произведений («24 прелюдии для фортепиано»).

Для записи обычно используются чернила, цвет которых может служить атрибутом определённого периода творчества: например, зелёные, по исследованиям О.Г. Дигонской, приходятся на 1940-е годы («пост-куйбышевский» период). С другой стороны, даже в одной рукописи цвет чернил часто неодинаков

– ещё с консерваторского периода Шостакович одним цветом записывает нотный текст, а другим проставляет различные обозначения (штрихи, лиги), делает мелкие поправки. Особую роль играет простой карандаш – помимо мелких исправлений и дописок, Шостакович использует его, когда намечает инструментовку в эскизах симфонических произведений. Кроме того, карандашом написаны тексты ряда ранних сочинений (доконсерваторского и консерваторского периодов).

Установка композитора на экономию нотной бумаги проявляется в стремлении с максимальной полнотой использовать нотный лист, в мелкой и тесной записи. В результате на одной странице могут соседствовать ноты произведений, относящихся к разным периодам творчества.

Говоря о почерке, мы касаемся вопроса о *скорости* Шостаковича. Основным её признаком является относительная свобода начертания знаков, нередко приводящая к неполной записи ритма (целая нота на месте половинной, отсутствие штилей и т. п.) и неточности высотной фиксации (данное обстоятельство усиливается и скорописной неравномерной расстановкой знаков альтерации).

Эскизы оркестровых произведений по внешнему виду сходны с фортепианными и имеют вид двустрочных «клавирных» систем, причём выписаны они иногда даже менее детально. Основное их отличие – в присутствии оркестровой разметки. Единственное исключение в нашем материале – один из эскизов музыки к спектаклю «Клоп», представленный партитурой для духовых.

2.2. Наброски. Количество набросков у Шостаковича в целом невелико. В зависимости от сходства с окончательной версией, их следует разделить на не связанные с ней, связанные частично и практически идентичные. Наброски произведений для фортепиано рассмотрены на примере «24 прелюдий», наброски произведений для симфонического оркестра – на примерах Четвёртой и Десятой симфоний, «Темы с вариациями» ор. 3, музыки к спектаклю «Клоп».

В рукописях «24-х прелюдий» и черновиках 2 части Десятой симфонии представлены все указанные выше варианты набросков. В набросках 1 части Четвёртой симфонии мы отмечаем отличие исходной тональности от окончательной и описываем постепенность формирования значимых

конструктивных элементов (интонаций, ритмических фигур, разделов). Крайней конспективностью и фрагментарностью характеризуются наброски «Темы с вариациями» (единичные такты вариаций 3 и 5). В «Марше» из музыки к «Клопу» набросок содержит материал с начала ц. 6 до т. 2 ц. 7 включительно и находится в центральных отделах черновика. Сразу по окончании его следует откорректированный вариант этого фрагмента.

2.3. Эскизы и правка. Поскольку эскизы Шостаковича по сравнению с набросками характеризуются бóльшей завершёностью, они интересуют нас в первую очередь с точки зрения правки, вносимой в них в ходе подготовки окончательных версий сочинений. Классификация правки основывается на масштабно-временных уровнях музыкального творчества, выделенных Е.В. Назайкинским: фактурном, фоническом; синтаксическом, интонационном; композиционном, музыкально-сюжетном.

Фактурный, фонический уровень правки рассмотрен на примере оркестровых произведений⁸.

Фоническая правка. Описан эскиз партитуры (для духовых) музыки к спектаклю «Клоп» и внесённые в него изменения инструментовки. Рассмотрены тембровые корректировки в Десятой симфонии, связанные с группами духовых и струнных. Корректировки касаются добавления или исключения единичных инструментов, перераспределения фраз в переключках. Исправления могут быть зафиксированы прямо в партитуре⁹.

Фактурная правка. Данные корректировки у Шостаковича проследить практически невозможно из-за особенностей эскизной записи произведений для оркестра в виде «клавира» (см. выше раздел 2.1). С целью выявления принципов композиторского мышления прослеживалась логика в записи фактуры и описывались процессы формирования фактурных идей в черновиках Десятой симфонии. Также рассмотрены временные аспекты фактуры – случаи её единовременной и постепенной записи. Описаны фактурные корректировки в

⁸ Обозначения исполнительских приёмов в эскизах Десятой симфонии отсутствуют. В партитурном эскизе музыки к «Клопу» имеется намёк на глассандо тромбона в номере «Пожар». Единичные динамические и темповые обозначения, отличные от окончательных, имеются в черновиках «24-х прелюдий».

⁹ Десятая симфония, 4 часть, ц. 185, с. 53 черновики.

партитурном эскизе музыки к «Клопу», связанные с внесением в окончательный текст ряда фактурных пластов.

*Синтаксический, интонационный уровень правки*¹⁰. С данным уровнем связана самая существенная часть корректировок, однако в основном они не зафиксированы в эскизах и выявляются только при сравнении их с беловиком. Среди такого рода исправлений преобладают смещения нот по вертикали (по нашим подсчётам, их более семидесяти) и ритмические изменения¹¹ (но их уже почти в два раза меньше). Остальные исправления возникают реже. В порядке убывающей частоты это добавления нот (в горизонталь и в гармоническую вертикаль), трансформации тактов (объединение, добавление, исключение), исключения нот. Отдельно следует упомянуть об энгармонических заменах, наблюдаемых в записях Шостаковича повсеместно.

Чаще всего Шостакович смещает ранее написанный материал на тон или полутон – в изученном объёме такие случаи составляют 90 % (80 % из них – полутоновые смещения); оставшиеся 10% приходятся на смещения на терции, кварты, квинты, тритон и др. С учётом высокой частотности полутоновых сдвигов как средства правки (а также их использование в качестве приёма разработки), мы приходим к выводу об особой значимости полутона для языка Шостаковича и о том, что такой сдвиг является элементом стиля композитора. Описанные наблюдения над черновиками «24-х прелюдий» подкрепляются примерами из оркестровых сочинений разных лет – Десятой симфонии и Скерцо ор. 1.

Ритмические корректировки могут встречаться сами по себе (простейшие из них – ритмическое дробление, замена дуоли на триоль, более сложные – сдвиги целостных ритмических фигур «влево» или «вправо»), но часто они органично связаны с мелодическими трансформациями или с изменениями на тактовом уровне, когда смена длительностей приводит к объединению двух тактов в один или наоборот – расширению одного такта до двух.

Иногда вышеуказанные изменения носят комплексный характер, расположены потактово и практически накладываются друг на друга.

¹⁰ В качестве основного материала для анализа синтаксического уровня мы используем эскизы «24-х прелюдий».

¹¹ К числу ритмических изменений относится и характерное удлинение ноты, связанное с формированием педали.

Есть в черновиках и крайне немногочисленные вычеркнутые во время письма такты и ноты.

Другие наглядные элементы правки синтаксического, интонационного уровня связаны с единичными случаями трансформации конструктивно значимых мотивов в процессе сочинения, когда нужный вариант мотива Шостакович находит уже к середине пьесы, а затем, не поправляя ранее написанное, вносит его в чистовик с самого начала.

Композиционный уровень правки показан на ряде примеров. Один из них демонстрирует изменение масштабов пьесы № 2 из цикла «Афоризмы»: Шостакович удлинил пьесу на треть, не добавив фактически ни одной новой ноты, но «экономно» перераспределив уже написанный материал. Большое количество композиционных исправлений было внесено в эскиз партитуры музыки к спектаклю «Клоп» (длительность некоторых номеров возросла в 2-3 раза).

Более масштабные корректировки связаны с изменением первоначального плана: вторая часть Первой симфонии и первая часть Тринадцатой замышлялись как самостоятельные произведения; Скерцо op. 1 создавалось как одна из частей сонаты h-moll, полностью до нас не дошедшей; в Первом квартете при написании партитуры Шостакович поменял местами первую и последнюю части. По словам автора, «нередко бывает так, что в процессе создания произведения существенно меняются и форма, и круг выразительных средств, и самый жанр его».

2.4. Варианты. Ранние произведения для фортепиано. Существование небольших пьес в нескольких вариантах связано с практикой написания юным композитором дарственных копий, которые нередко отличались одна от другой (к примеру, Прелюдия № 6 op. 2 дошла до нас в четырёх неидентичных копиях). Как правило, различия между вариантами несущественны, однако в ряде случаев отличия выражены вполне отчётливо: в варианте Прелюдии № 1 g-moll из op. 2 обращает на себя внимание работа с тактовыми повторами; в Прелюде № 2 G-dur¹², по сравнению с пьесой «Bagatelle» (ранний вариант Прелюды № 2 под другим названием), удлинены середина и реприза, добавлены фактурные голоса. Примерами мелких различий вариантов с опубликованной версией служат два

¹² Из доконсерваторского сочинения под названием «op. 1 Прелюды».

автографа «Трёх фантастических танцев» ор. 5.

Варианты *произведений для симфонического оркестра* рассмотрены на примере двух номеров музыки к спектаклю «Клоп», хранящихся в Архиве Д.Д. Шостаковича. В «Марше» отличен от опубликованного (т. 27 Собрания сочинений) варианта инструментальный состав. «Симфонический антракт» основан на объединении двух самостоятельных номеров – «Интермеццо» и «Пожара». Кроме того, в разделе рассмотрено авторское переложение Десятой симфонии для фортепиано в четыре руки, в котором разночтения с партитурой затрагивают динамические и темповые обозначения, исполнительские ремарки.

2.5. Система условных обозначений. Присущее Шостаковичу рациональное отношение к композиторской деятельности проявилось в целой системе условных обозначений, часто встречающихся на полях и в нотном тексте его рукописей.

Основные элементы системы условных обозначений рассмотрены по тому же принципу, который был применён Л.Л. Гервер при описании автографов «24-х прелюдий и фуг» ор. 87. Введённое исследователем понятие «организация труда» связано в первую очередь с системой буквенно-цифровых символов: буквами латинского алфавита (реже – музыкальными слогами, кириллицей) композитор фиксировал тональные планы пьес, вертикальной нумерацией – повторяемые и переставляемые мелодические единицы (тему и противосложения), горизонтальной – такты, предназначенные для повторения. В разделе приводятся примеры использования системы условных обозначений в эскизах «24-х прелюдий и фуг» и Десятой симфонии.

Планирование в системе условных обозначений. В ранней фортепианной пьесе «В лесу» план представлен в виде последовательности сегментов, разделённых вертикальными чертами, при этом каждый сегмент символизирует двутакт. В одном из вариантов «Марша» из «Клопа» присутствует разметка распределения музыки номера по актам постановки, сделанная по указанию Мейерхольда. В эскизах 2 части Десятой симфонии сжатое изложение репризы находится на с. 40, где прослеживается прерывистая и местами обобщённая

фиксация материала от ц. 86 до ц. 99, расшифровке же и заполнению невыписанных разделов посвящены другие страницы черновиков.

Оркестровые пометы в системе условных обозначений рассматриваются как значимые элементы текста в эскизах симфонических произведений. Показано значение этих помет («2» – *divisi*, «5» – квинтет струнных, «8» – октавное изложение и т. д.), а также отражение в них особенностей инструментовки. Так, выписанные названия инструментов в отдельных случаях отражают этажи фактуры, в отдельных – горизонтальную последовательность вступления инструментов. Примером первого рода может быть инструментовка для ц. 22 Десятой симфонии, заявленная как «5/cl/cor 2/cl/5»¹³, где речь идёт о струнных (первых скрипках), излагающих мелодию в третьей октаве, кларнетах, играющих фигурированный голос в первой-второй октаве, двух парах валторн, занятых на гармонии в первой-малой октаве, виолончелях, излагающих бас («5»). Пример фиксации последовательности вступления инструментов можно видеть в эскизе ц. 60 Десятой симфонии, где в записи «cl.2/fl./ob/5» <sic!> соотношение «cl.2/fl.» отражает порядок изложения мелодии кларнетом и флейтой. По-разному Шостакович фиксирует переключки инструментов (стрелки, буквы, расположение реплик инструментов разных нотных систем). Иногда встречаются сжатые указания на вступление инструментальных ансамблей или оркестровых групп.

Тем не менее значение ряда цифр и символов в рукописях композитора до сих пор ещё не установлено, что намечает одну из возможных перспектив исследования его автографов.

В **Заключении** суммируются изложенные по ходу работы выводы и положения, а также намечаются перспективы исследования творчества Шостаковича.

Результаты исследования позволяют сообщить о следующем:

1. Быстрые темпы работы композитора, ряд его самонаблюдений, а также свидетельства современников говорят о том, что его творчество в основном относится к «*моцартовскому*» типу (по Н.Л. Фишману). Об этом же свидетельствует и соотношение черновых и чистовых рукописей: черновики

¹³ Второй кларнет из данного списка в окончательном варианте заменён на фаготы, излагающие бас.

составляют меньшинство. К тому же, в значительном числе случаев черновик представляет собой наскоро записанный окончательный текст сочинения, отличающийся от чистовика лишь полнотой оформления и характером почерка.

Тем не менее выводу о том, что творческий процесс Шостаковича можно безоговорочно отнести к *«моцартовскому»* типу, мешает уже сам факт наличия черновиков практически для каждого произведения, а также далеко не единичные наброски («24 прелюдии и фуги», Десятая симфония).

2. Несмотря на небольшое количество черновиков, в них тем не менее можно увидеть отражение творческого процесса композитора. О нём свидетельствуют, во-первых, отдельные и немногочисленные вычеркнутые и тут же поправленные ноты, фразы, такты, во-вторых – трансформирующиеся в ходе сочинения конструктивно значимые мотивы, приобретающие в процессе письма сходство с окончательными вариантами. Наконец, сравнительно редко о динамике процесса сочинения можно судить по наличию в рукописях разных временных слоёв, а также по наличию нескольких черновиков для одного произведения или его фрагмента. Некоторые же эскизы носят следы целостного представления автора о структуре произведений и/или их частей (партитурный эскиз музыки к спектаклю «Клоп», тональные планы фуг для «24-х прелюдий и фуг»).

Творческий процесс Шостаковича в ходе подготовки беловиков отражён в правке, вносимой композитором в черновые тексты. Такая правка носит в основном «точечный» характер и не меняет ни образности, ни архитектоники произведения, она связана преимущественно с синтаксическим, интонационным масштабно-временным уровнем, в рамках которого преобладают корректировки звуковысотности со смещением нот и их последовательностей на полутон вверх или вниз. Устойчивость и, вероятно, сознательное применение данного приёма позволяют рассмотреть его как элемент стиля композитора.

Важно подчеркнуть, что исправления подобного рода составляют особую категорию, так как не зафиксированы в рукописях и могут быть выявлены только при сопоставлении черновиков с беловиками. Судить о времени возникновения корректировок затруднительно, но вероятным представляется, что в случае камерных произведений они возникали непосредственно после проигрывания

сочинений на фортепиано, а в случае оркестровых – после репетиций оркестра.

Всё перечисленное позволяет расценивать некоторые эскизы (в нашей диссертации это эскизы «24-х прелюдий») как интереснейшие документы, по своим характеристикам приближающиеся к вариантам сочинений.

3. Наличие вариантов сочинений характерно для творчества Шостаковича, однако количество их относительно невелико и существуют они далеко не для каждого из произведений. Варианты ранних фортепианных пьес возникали вследствие написания дарственных авторских копий, варианты номеров театральной музыки (музыка к спектаклю «Клоп») формировались в соответствии с требованиями режиссёра или обуславливались особенностями оркестровых составов, используемых в постановках. Разночтения между вариантами носят в основном второстепенный характер, но присутствуют в той или иной степени всегда, что говорит о творческом процессе фиксации и во многих случаях записи по памяти.

4. Для творческого процесса Шостаковича характерно ведение записей с использованием вспомогательных элементов – цифр, букв, символов, знаков сокращённого письма, в совокупности образующих систему условных обозначений, которая позволяет экономно и упрощённо фиксировать протяжённые и/или фактурно сложно организованные фрагменты. Данные положения распространяются и на оркестровые пометы в эскизах симфонических произведений. Следует говорить и о единообразном оформлении черновиков как камерных, так и оркестровых сочинений – фиксации в них музыки в формате двустрочных систем. Вместе с тем, выявленный партитурный эскиз музыки к спектаклю «Клоп» может свидетельствовать о том, что иногда Шостакович действительно сочинял сразу в партитуре.

Настоящее исследование призвано расширить сложившиеся в музыковедении представления о творческом процессе Шостаковича. Однако сделанные наблюдения, несомненно, могут быть дополнены результатами анализа других произведений композитора как минимум с избранных нами точек зрения.

За рамками диссертации остались многие работы Шостаковича в рассмотренных нами жанрах, а также струнные квартеты, инструментальные

концерты, вокальные сочинения. И если струнный квартет, ввиду относительного равноправия инструментов, можно соотнести с симфоническим произведением, а ввиду относительной монотембровости – с сочинением для фортепиано, и предположить, что записываться в черновиках он будет сходным образом, в виде «клавира», то обращение к инструментальным концертам и вокальной музыке ставит перед исследователем проблему соотношения сольной партии и сопровождения. Какие детали произведения в первую очередь фиксировал композитор в таких случаях, а что оставлял «про себя», – несомненно, один из актуальных вопросов. Далее, во Введении мы уже обращали внимание на важность и совершенно особый характер проблемы соотношения слова и музыки. Смысл слова, особенности его интонирования у Шостаковича, выявление слов особенно, может быть, важных для автора (наподобие кочующих инструментальных интонаций), наверное, могут многое сказать нам о внутреннем мире композитора.

Особый интерес представляет изучение наиболее авангардных опусов – Второй симфонии, оперы «Нос». Как происходило рождение оригинальных идей и каковы были первые слуховые представления автора о данных произведениях? Явились ли окончательные версии результатом постепенной эволюции более традиционного материала или они возникли практически сразу?

Подобные же вопросы могут быть заданы и по отношению к сочинениям, в которых находится место двенадцатитоновости («Семь стихотворений А. Блока», Двенадцатый струнный квартет, Соната для скрипки и фортепиано).

Психология творческого процесса Шостаковича – возможность исследования творческого процесса в совершенно другой плоскости. Здесь важно уже на начальных этапах обратить внимание на характерологические особенности композитора и присущую ему «шокирующую амбивалентность»¹⁴. В своей работе мы наметили лишь подход к такому исследованию, говоря о психологических состояниях, сопровождающих течение творческого процесса.

¹⁴Дигонская О.Г. От подписи к монограмме // Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919–1930: в 3 т. СПб.: Композитор, 2013. Т. 2. С. 243.

Далее, мы взяли за основу классификацию творческих типов Фишмана как самую простую и в то же время наиболее связанную с текстологией. Однако факт того, что Шостакович вписывается в неё лишь приблизительно, заставляет подумать о возможности применения иных классификаций для оценки его творческого процесса.

Помимо прочего, предложенную для изучения творческого процесса схему сравнительно легко экстраполировать на творчество других композиторов. Особенно эффективно она может быть использована в отношении работ Г.Н. Попова и В.В. Щербачёва, которые, как и Шостакович, заполняли для Грубера «Анкету по психологии творческого процесса».

Как уже говорилось, значение некоторых помет в рукописях Шостаковича до сих пор не определено – им может быть посвящено отдельное исследование. Связь таких помет с творчеством – далеко не формальная вещь. Например, такие, казалось бы, не совсем творческие элементы работы композитора как экономия бумаги и скоропись, в действительности могут на это же самое творчество и влиять. Например, экономия бумаги активизирует воображение и заставляет представлять сочинение максимально подробно во всех деталях, а на бумагу переносить уже только готовый вариант. Скоропись же, снимая зацикленность на внешнем оформлении рукописей, разгоняет, так сказать, творческий процесс и позволяет скорее реализовать возникающие при сочинении идеи, не теряя их свежести и актуальности.

Мы наметили множество возможных путей дальнейшего исследования творческого процесса Шостаковича и надеемся, что этот «сад расходящихся тропок» (Х.Л. Борхес), будет только расширяться.

Публикации по теме диссертации

Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Лукьянов, А. В. Об особенностях черновигов второй части Десятой симфонии Шостаковича / А. В. Лукьянов // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2020. – № 2. – С. 66–77. – 0,75 п.л.

2. Лукьянов, А. В. Наблюдения над творческим процессом Шостаковича : по материалам рукописей «Двадцати четырех прелюдий для фортепиано» / А. В. Лукьянов // Музыкаведение.– 2020. – №8. – С. 3–14. – 1,5 п.л.

3. Лукьянов, А. В. Исследование рукописей Д. Д. Шостаковича: проблемы текстологического анализа / А. В. Лукьянов // Манускрипт. – 2021. – Том 14. Выпуск 5. – С. 980–986. – 0,45 п.л.

Публикации в изданиях SCOPUS:

4. Лукьянов, А. В. «Оркестр пожарников» в музыке Д. Д. Шостаковича к пьесе *Клоп* в постановке В. Э. Мейерхольда | Firemen's orchestra in the music of D. D. Shostakovich for the drama *Bedbug* directed by V. E. Meyerhold / А. В. Лукьянов // Сборник Матице Српске За Славистику. – Т. 95. – 2019. – С. 163–170. – 0,35 п. л.

Другие публикации по теме диссертации:

5. Гервер, Л. Л., Лукьянов, А. В. Фортепианные миниатюры Д. Шостаковича разных лет: Описание рукописных источников. Факсимиле. Пояснительные замечания / Л. Л. Гервер, А. В. Лукьянов // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений : в 150 т. – М. : DСH, 2018. – Серия XII. Сочинения для фортепиано. Т. 109. Фортепианные миниатюры Д. Шостаковича разных лет. – С. 177–201, 251–264. – всего 4,87 п.л., авторский вклад – 2,4 п.л.

6. Лукьянов, А. В. «Оркестр пожарников» в музыке Д. Д. Шостаковича к пьесе «Клоп» в постановке В. Э. Мейерхольда» / А. В. Лукьянов // Владимир

Маяковский в мировом культурном пространстве. Материалы международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения, 18–20 сентября 2018 года. – М. : ИМЛИ РАН, 2018. – С. 315–320. – 0,35 п.л.

7. Лукьянов, А. В. Москва, Черёмушки: Рукописные источники. Факсимиле. Пояснительные замечания / А. В. Лукьянов // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений : в 150 т. – М. : DСH, 2020. – Серия IV. Сочинения для музыкального театра. Т. 67. Москва, Черёмушки. Соч. 105. Музыкальная комедия. Переложение автора для пения с фортепиано. – С. 429–438. – 1,25 п.л.

8. Лукьянов, А. В. О скорописи Шостаковича / А. В. Лукьянов // Научные школы в музыковедении XXI века : к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Материалы международной научной онлайн-конференции 24–27 ноября 2020 года / ред.-сост. Т. И. Наumenко. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2020. – С. 458–466. – 0,25 п.л.