

Российская академия музыки имени Гнесиных

На правах рукописи

ЛУКЪЯНОВ Антон Валерьевич

Творческий процесс Шостаковича: от черновика к opus`у

Специальность: 17.00.02 Музыкальное искусство

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доктор искусствоведения,
профессор
Гервер Лариса Львовна

Москва – 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
ГЛАВА 1. Личность и творчество Шостаковича в контексте представлений о творческом процессе.....	20
1.1. О творческом процессе композитора.....	20
1.2. Попытка типологического осмысления творческого процесса Шостаковича.....	48
1.3. Шостакович о творческом процессе: от Анкеты 1927 года к высказываниям последующего времени.....	54
ГЛАВА 2. Рукопись в творческом процессе Д.Д. Шостаковича.....	80
2.1. Общая характеристика рукописей Шостаковича.....	80
2.2.Наброски.....	105
2.3. Эскизы и правка.....	115
2.4. Варианты.....	146
2.5. Система условных обозначений.....	155
Заключение.....	172
Список сокращений и условных обозначений.....	177
Список литературы.....	178
Приложения	
Приложение А. Список изученных рукописей	200
Приложение Б. Схема масштабно-временных уровней музыкального творчества (по Е.В. Назайкинскому, 1982).....	205
Приложение В. Почерк С.С. Прокофьева и Д.Д. Шостаковича.....	206
Приложение Г. Сравнительные таблицы для вариантов, эскизов и окончательных версий некоторых сочинений Шостаковича.....	208

ВВЕДЕНИЕ

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 методiku 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;

б) 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 исследования.

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 Шостаковича¹.

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

¹ Отдельные положения мы дополняем результатами исследования рукописей оперетты «Москва, Черёмушки» op. 105. Подчеркнём, однако, что вокальная музыка не входит в основную сферу исследования настоящей работы.

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.

Полный список изученных сочинений см. в Приложении А.

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

Оценивая **степень изученности** заявленной проблематики, укажем в первую очередь на диссертационное исследование Г.П. Овсянкиной², в котором понятие «творческий процесс» играет важную роль³. В работе подробнейшим образом рассматривались процессы создания Шостаковичем в период Великой Отечественной войны Седьмой симфонии, Второй сонаты для фортепиано, оперы «Игроки», «Восьми романсов на стихи английских поэтов». Исходя из текстологического анализа автографов, исследователь ставит перед собой 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»⁴. В качестве таковых предлагаются различные «модели творчества»; одним из определяющих факторов мыслится *темп и характер* процесса сочинения. Так, модель, выявленную в результате анализа рукописей Седьмой симфонии, характеризует «стремительность и точность первого импульса фантазии»⁵ и последующее замедление темпа; другую модель, основанную на анализе рукописей незаконченной оперы «Игроки», характеризует «более длительное внутреннее созревание»⁶, при котором «произведение сочиняется внешне крайне легко», «и запись становится лишь

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

³ Там же. С. 6, 9–11 и др.

⁴ Там же. С. 9.

⁵ Там же. С. 159–160.

⁶ Там же. С. 161.

воспроизведением на бумаге точно выверенных мыслей»⁷ и т. д. Несмотря на то, что некоторые результаты Овсянкиной были доказательно опровергнуты⁸, предложенные ею подходы к описанию творческого процесса и основные результаты анализа рукописей композитора сохраняют свою ценность.

Важным нам представляется и впервые осуществлённое Овсянкиной отнесение творческого процесса Шостаковича к «моцартовскому» типу⁹.

Естественный ход творческого процесса Шостаковича раскрывается в многочисленных публикациях главного архивиста Архива Д.Д. Шостаковича О.Г. Дигонской, которая, анализируя архивные документы самого разного свойства, в том числе рукописи сочинений, зачастую одновременно с атрибуцией и уточнением датировки произведений реконструирует и творческий процесс композитора¹⁰. Исследователь, например, снимает «с контекста Второй сонаты для фортепиано ор. 61 флер парадоксальности и тайны», показывая, что в действительности произведение создавалось гораздо легче, чем принято считать¹¹. Или обнаруживает «контаминацию – парадоксальное соединение двух известнейших сочинений Шостаковича», фуги a-moll № 2 ор. 87 с фрагментом

⁷ Там же. С. 161.

⁸ Имеется в виду ошибочная атрибуция рукописных материалов ор. 87, попавших в папку с материалами Второй сонаты, одного из наиболее детально проанализированных исследователем сочинений Шостаковича. См.: Дигонская О.Г. История одного заблуждения: о Второй сонате для фортепиано (К проблеме атрибуции автографов Д.Д. Шостаковича) // Дмитрий Шостакович: исследования и материалы / ред.-сост. О.Г. Дигонская, Л.Г. Ковнацкая. М.: DСH, 2007. Вып. 2. С. 136–171.

⁹ Овсянкина Г.П. Музыкальная психология: учебник для факультетов музыки педагогических университетов, консерваторий и гуманитарных вузов. СПб.: Союз художников, 2007. С. 144.

¹⁰ Подобного рода реконструкции затронули ранние доконсерваторские пьесы (Дигонская О.Г. Митя Шостакович на пороге Петроградской консерватории: ранние фортепианные пьесы // Музыкальная академия. 2017. № 1. С. 94–100), Скерцо ор. 1 (Дигонская О.Г. Первый опус Мити Шостаковича (к проблеме датировки Скерцо ор. 1) // Науковий вісник Національної музичної Академії України імені П.І. Чайковського. Вип. 66. Шостакович та ХХІ століття. До 100-річчя від дня народження: Збірник статей. Київ, 2007. С. 365–404), «Торжественный походный марш» (Дигонская О.Г. Размышления о «Торжественном походном марше» Шостаковича (передатировка? смена контекста?) // Дмитрий Шостакович: исследования и материалы / ред.-сост. О.Г. Дигонская, Л.Г. Ковнацкая. М.: DСH, 2012. Вып. 4. С. 164–194), Вторую сонату (см. сн. 8), пред-Девятую симфонию (Дигонская О.Г. О некоторых нереализованных симфонических замыслах Шостаковича (по материалам эскизов) // Памяти Михаила Семеновича Друскина. В 2 кн. / ред.-сост. Л.Г. Ковнацкая, А.К. Кёнигсберг, Л.В. Михеева; подг. материалов Л.О. Адэр, О.Н. Чумикова. СПб.: Аллегро, 2009. Кн. 1: Статьи. Воспоминания. С. 408–449), Симфонический фрагмент 1945 года (Дигонская О.Г. Симфонический фрагмент 1945 года // Музыкальная академия. 2006. № 2. С. 97–102; Дигонская О.Г. Д.Д. Шостакович. Симфонический фрагмент 1945 года // Д.Д. Шостакович. Симфонический фрагмент 1945 года. Партитура. М.: DСH, 2008. С. 5–8).

¹¹ См. сн. 8.

финала Четвёртой симфонии в эскизе музыки к «опере о народовольцах»¹². Дигонской удаётся развенчать и некоторые мифы: о приписывании Шостаковичу отдельных произведений («Танцы кукол», «Балетные сюиты»)¹³, о его манере работы (о сочинении музыки сразу в партитуре)¹⁴.

Стремление создать целостное представление о произведениях Шостаковича характерно и для формата Нового собрания сочинений, предпринятого издательством DSCN: в каждом томе вместе с публикуемым опусом размещаются историко-биографические данные о его создании, описываются рукописные источники, приводятся факсимиле и комментарии текстолога. В ряде публикаций описание рукописей композитора дополняется и наблюдениями над его творческим процессом. Идея и концепция издания, план выпуска, рассчитанный на 150 томов, были разработаны М.А. Якубовым, хранителем Архива Шостаковича (с момента смерти композитора до 2012 года включительно). Им же были написаны большинство данных статей в первые годы выхода издания (с 2000 до 2012 года включительно). В дальнейшем ответственным редактором Нового собрания сочинений стала М.Г. Раку, а в продолжении работы принимали участие многие авторы, в поле зрения которых находился творческий процесс композитора: Л.О. Акопян¹⁵, О.А. Бобрик¹⁶, В.Б. Валькова¹⁷, Л.Л. Гервер¹⁸, О.Г. Дигонская¹⁹, О.В. Домбровская²⁰,

¹² Дигонская О.Г. Шостакович в середине 1930-х – оперные планы и воплощения. Об атрибуции неизвестного автографа // Музыкальная академия. 2007. № 1. С. 48–60.

¹³ Дигонская О.Г., Копытова Г.В. Дмитрий Шостакович. Нотографический справочник. В трёх вып. СПб.: Композитор, 2016. Вып. 1. От ранних сочинений до Симфонии № 4 ор. 43 (1914–1936). С. 287–298. См. также Дигонская О.Г. Перипетии и метаморфозы авторского текста: Шостакович и Атовмьян. Доклад на международном симпозиуме «Работа над собранием сочинений композиторов». СПб., 3 сентября 2015 года.

¹⁴ Дигонская О.Г. Шостакович в середине 1930-х – оперные планы и воплощения. Об атрибуции неизвестного автографа. С. 48. О подобном порядке работы композитора сообщала и его жена, Ирина Антоновна, в интервью О.И. Дворниченко: «Он делал маленький эскиз, на одну страничку, и сразу писал партитуру» (Дворниченко О.И. Дмитрий Шостакович. Путешествие. М.: Текст, 2006. С. 466).

¹⁵ Симфонии № 11, 12, 14, 15. Оперы «Нос», «Игроки». Сюита из оперы «Нос». Струнные квартеты № 1, 2, 3.

¹⁶ Сюиты из балетов «Золотой век», «Светлый ручей», «Болт». «24 прелюдии» для фортепиано. Музыкальные раритеты: сочинения Шостаковича для двух фортепиано.

¹⁷ Валькова В.Б. Десятая симфония Д.Д. Шостаковича: первые исполнения и первые отклики. Рукописи Десятой симфонии Шостаковича. Факсимиле. Пояснительные замечания // Шостакович Д.Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. М.: DSCN, 2013. Серия I. Симфонии. Том 25. Симфония № 10. Соч. 93. Переложение автора для фортепиано в четыре руки. С. 145–149, 181–183.

¹⁸ «24 прелюдии и фуги». Фортепианные миниатюры Д. Шостаковича разных лет. Сонаты для фортепиано № 1, 2. «Пять фрагментов для оркестра».

А.В. Ивашкин²¹, М.А. Карачевская²², С.К. Лащенко²³, Т.Н. Левая²⁴, Л.А. Миллер²⁵, М.Г. Раку²⁶, С.И. Савенко²⁷ и ряд других. Давал текстологические комментарии и осуществлял общую редакцию в большинстве случаев В.А. Екимовский.

В книге «Феномен Дмитрия Шостаковича»²⁸ 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...»²⁹.

Наряду с вышеописанными комплексными подходами отдельные вопросы творческого процесса Шостаковича затрагиваются в *текстологических* исследованиях Л.Э. Кеннеди³⁰, А.И. Климовицкого³¹, Г.В. Копытовой³².

Ценные наблюдения, которые могут быть использованы при изучении творческого процесса Шостаковича, содержатся в *аналитических* работах,

¹⁹ Неоконченная опера-буфф «Оранго». «Экспромт» для альты и фортепиано.

²⁰ Музыка к кинофильмам «Гамлет», «Софья Перовская», «Король Лир».

²¹ Концерты для виолончели с оркестром № 1, 2.

²² Симфония № 8. Оркестровые увертюры 1950-х – 1960-х годов. Музыкальные мемориалы в творчестве Д. Шостаковича. Вокально-симфоническая сюита «Отчизна». «Поэма о Родине». Кантата «Над Родиной нашей солнце сияет». Концерты для скрипки с оркестром № 1, 2. Вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии». «Десять поэм на слова революционных поэтов». «Верность». «Десять русских народных песен». «Шесть романсов на стихи У. Ралея, Р. Бёрнса, В. Шекспира» и ряд других вокальных сочинений Д.Д. Шостаковича.

²³ Опера «Катерина Измайлова». Кантата «Казнь Степана Разина».

²⁴ Сюита на слова Микеланджело Буонаротти, поздние камерно-вокальные опусы Д.Д. Шостаковича.

²⁵ Симфония № 7. Обработки произведений разных авторов для голоса, скрипки и виолончели.

²⁶ Опера «Катерина Измайлова». Оперетта «Москва, Черёмушки». Сюита из оперы «Нос». Оратория «Песнь о лесах». Музыка Д. Шостаковича для камерных ансамблей. Струнные квартеты № 1, 2, 3. Музыка к кинофильму «Овод».

²⁷ «Антиформалистический раёк». Переложения Д.Д. Шостаковича симфоний И.Ф. Стравинского и Г. Малера для фортепиано в четыре руки. Переложение Литургической симфонии А. Онегера для двух фортепиано.

²⁸ Акопян Л.О. Феномен Дмитрия Шостаковича. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2018.

²⁹ Степанова И.В. К 100-летию Шостаковича. Вступая в век второй: споры продолжаются... М.: Фортуна ЭЛ, 2007. С. 6.

³⁰ Кеннеди Л.Э. «Начнешь писать, а потом передумаешь»: Шостакович и эскизы Восьмой симфонии // Opera Musicologica. 2016. № 4 (30). Также Kennedy L.E. Symphonies nos. 8 and 10 by Dmitri Shostakovich: a study of sketches and drafts: PhD thesis. Michigan, 2009. 177 p.

³¹ Климовицкий А.И. Еще раз о теме-монограмме D-Es-C-H // Д.Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения. СПб.: Композитор, 1996. С. 249–268; Его же. Сюита на финские темы – неизвестное сочинение Шостаковича // Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы, материалы, статьи / ред.-сост. Л.Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2000. С. 309–328.

³² Копытова Г.В. Автограф Шостаковича из архива Кокоулиных // Дмитрий Шостакович: исследования и материалы. Вып. 4. С. 48–74; Ее же. Нотография Шостаковича на современном этапе // Opera Musicologica. 2015. № 4 (26). С. 5–15; Ее же. Поэтические источники вокального цикла Д.Д. Шостаковича (Шесть романсов на слова японских поэтов) // Дмитрий Шостакович: исследования и материалы / ред.-сост. О.Г. Дигонская, Л.Г. Ковнацкая. М.: DSCH, 2011. Вып. 3. С. 176–205.

посвящённых музыкальному языку (Г.В. Григорьева³³, А.Н. Должанский³⁴, Л.А. Мазель³⁵), ладовой системе композитора (А.Н. Должанский³⁶, Ю.Н. Холопов³⁷), особенностям полифонии (А.Н. Должанский³⁸, С.В. Надлер³⁹), музыкальной формы (В.В. Задерацкий⁴⁰, Ю.Н. Холопов⁴¹), мышления (М.Г. Арановский⁴², В.П. Бобровский⁴³), а также различным жанрам его творчества: симфоническому (Э.В. Денисов⁴⁴, Л.А. Мазель⁴⁵, М.Д. Сабинаина⁴⁶, А.Г. Шнитке⁴⁷), камерно-инструментальному ансамблевому⁴⁸ (В.П. Бобровский)⁴⁹,

³³ Григорьева Г.В. Из наблюдений над ранним стилем Шостаковича // Проблемы музыкальной науки. Сборник статей / ред. колл. Г.А. Орлов и др. М.: Советский композитор, 1973. Вып. 2. С. 133–149.

³⁴ Должанский А.Н. Из наблюдений над стилем Шостаковича // Черты стиля Д. Шостаковича. Сборник теоретических статей / ред.-сост. Л.Г. Бергер. М.: Советский композитор, 1962. С. 73–87.

³⁵ Мазель Л.А. Заметки о музыкальном языке Шостаковича // Дмитрий Шостакович. Сборник статей / сост. Г.Ш. Орджоникидзе. М.: Советский композитор, 1967. С. 303–359.

³⁶ Должанский А.Н. Александрийский пентахорд в музыке Д.Д. Шостаковича // Дмитрий Шостакович. Сборник статей М., 1967. С. 397–439. Его же. О ладовой основе сочинений Шостаковича // Черты стиля Д. Шостаковича. С. 24–43.

³⁷ Холопов Ю.Н. Лады Шостаковича: структура и систематика // Шостаковичу посвящается: Сборник статей к 90-летию композитора (1906–1996) / сост. Е.Б. Долинская. М.: Композитор, 1997. С. 62–78.

³⁸ Должанский А.Н. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича Л.: Советский композитор, 1963.

³⁹ Надлер С.В. Полифония Шостаковича в свете эволюции авторского стиля: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Ростов н/Д, 2013. 316 с.; Надлер С.В. Полифонический мир Дмитрия Шостаковича: дополнительное учебное пособие для студентов специализированных музыкальных учебных заведений: в 4 кн. Под общ. ред. Ф.М. Софронова. Ростов н/Д: изд-во РО ИПК и ПРО, 2009–2010.

⁴⁰ Задерацкий В.В. Музыкальная форма: в 2 вып. М.: Музыка, 2008. Вып. 2. С.123–145.

⁴¹ Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2006. Холопов Ю.Н. Музыкальные формы классической традиции. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2012.

⁴² Арановский М.Г. Заметки о творчестве Д. Шостаковича // Советская музыка. 1981. № 9. С. 16–22; Его же. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век / ред.-сост. М.Г. Арановский. М.: Внешторгиздат, 1997. С. 213–250; Его же. Прокофьев и Шостакович. Эскиз к двойному портрету // Музыка. Мышление. Жизнь / ред.-сост. Н.А. Рыжкова. М.: Государственный институт искусствознания, 2012. С. 189–225.

⁴³ Бобровский В.П. Музыкальное мышление Д. Шостаковича и основы его тематизма // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 120–126; Его же. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича // Дмитрий Шостакович. Сборник статей. М., 1967. С. 359–397; Его же. О музыкальном мышлении Шостаковича // Шостаковичу посвящается: сборник статей к 90-летию композитора... С. 39–62.

⁴⁴ Денисов Э.В. Об оркестровке Д. Шостаковича // Дмитрий Шостакович. Сборник статей. М., 1967. С. 439–499.

⁴⁵ Мазель Л.А. Симфонии Д. Д. Шостаковича М.: Советский композитор, 1960.

⁴⁶ Сабинаина М.Д. Шостакович – симфонист: Драматургия, эстетика, стиль М.: Музыка, 1976.

⁴⁷ Шнитке А.Г. Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д.Д. Шостаковича // Дмитрий Шостакович. Сборник статей. М., 1967. С. 499–532.

⁴⁸ См. также Бочарникова В.С. Квартетное творчество Д.Д. Шостаковича: к проблеме эволюции жанра: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2010. 166 с. Отдельные вопросы, затрагивающие творчество композитора, поднимаются и в анализах произведений с точки зрения исполнителей: Давидян Р.Р. Квартеты Шостаковича. Исполнительский анализ. М.: Фортуна ЭЛ, 2013; Дехтяренко Е.В. Квартеты Д.Д. Шостаковича. Стиль и исполнительские принципы: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Магнитогорск, 2009. 218 с.

⁴⁹ Бобровский В.П. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М.: Советский композитор, 1961; Его же. Новые квартеты Шостаковича // Советская культура. 1965. 20 февраля; Его же. Одиннадцать квартетов Шостаковича // Советская музыка. 1968. № 2. С. 95–97.

фортепианному (В.Ю. Дельсон)⁵⁰, театральному (А.В. Богданова⁵¹, М.Д. Сабина⁵²).

Следующий род научной литературы, необходимой для исследования творческого процесса Шостаковича, – публикации *биографического характера*, при создании которых исследователями проводится большой труд по объединению огромного корпуса разнородных документов⁵³, а в ходе изложения зачастую вносятся сведения или комментарии, касающиеся аналитики или процесса сочинения музыки. Среди исследований такого рода укажем на многочисленные монографии С.М. Хентовой⁵⁴, а также книги К. Мейера⁵⁵ и Э. Уилсон⁵⁶. Из изданий последнего времени отметим трёхтомник «Шостакович в ленинградской консерватории: 1919–1930»⁵⁷ (автор проекта и составитель Л.Г. Ковнацкая), «в котором совместились разные издательские жанры – художественного альбома и одновременно сборника научных статей»⁵⁸.

Новый масштабный проект «Летопись жизни и творчества Д.Д. Шостаковича», представляет собой хронограф, включающий данные из документов жизни и творчества композитора (биографических, служебной деятельности, рукописей, эпистолярного наследия), сообщений в печати, мемуарной литературы⁵⁹. Задумана «Летопись» была И.А. Шостакович и М.А. Якубовым. Якубов же разработал и изложил принцип её составления в «Памятке» в 1997 году, а в дальнейшем, до 2012 года, лично просматривал,

⁵⁰ Дельсон В.Ю. Фортепианное творчество Д.Д. Шостаковича. М.: Советский композитор, 1971.

⁵¹ Богданова А.В. Оперы и балеты Шостаковича. М.: Советский композитор, 1979.

⁵² Сабина М.Д. Заметки об опере «Катерина Измайлова» // Дмитрий Шостакович. Сборник статей. М., 1967. С. 132–166.

⁵³ О формировании фонда Шостаковича и составляющих его документах см.: От составителей // Дмитрий Шостакович в письмах и документах / ред.-сост. И.А. Бобыкина. М.: ГЦММК им. М.И. Глинки, РИФ «Антиква», 2000. С. 5–6.

⁵⁴ «Молодые годы Шостаковича», «Шостакович в Москве», «Шостакович в Петрограде-Ленинграде», «Шостакович и Сибирь», «Шостакович на Украине», «Шостакович: Жизнь и творчество» (в 2 томах).

⁵⁵ Мейер К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время. СПб.: Композитор, 1998.

⁵⁶ Уилсон Э. Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками СПб.: Композитор, 2006.

⁵⁷ Среди документов авторы называют «учебные ведомости и экзаменационные листы, отзывы педагогов и резюме комиссий, студенческие ежегодные анкеты и автобиографии» (Шостакович – документы / сост. Л.О. Адэр, Л.Г. Ковнацкая // Шостакович в ленинградской консерватории: 1919–1930: в 3 т. / сост. Л.Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2013. Т. 1. С. 217.

⁵⁸ От редколлегии // Летопись жизни и творчества Д.Д. Шостаковича. В 5 т. / отв. ред. Л.А. Миллер. М.: DSCH, 2016. Т. 1 (1903–1930). С. 13.

⁵⁹ Там же. С. 12–13.

выбирал и редактировал все сообщения, предназначенные для издания. В основном данной работой занимаются две группы «летописцев» – исследователи из Москвы и Санкт-Петербурга, однако принимают в ней участие и другие учёные, работающие за рубежом. Общее число исследователей и авторов-составителей первого тома издания – более двадцати⁶⁰.

Особая значимость *авторского слова* заставляет с вниманием отнестись к письмам композитора – по словам Л.Г. Ковнацкой, «Шостаковича можно назвать эпистолярным человеком»⁶¹.

Более трёх десятилетий⁶² велась работа над корпусом писем к близкому другу И.И. Соллертинскому – в 2006 году их собрание было выпущено в свет отдельной книгой. В подготовке приняли участие Л.В. Михеева, длительное время перед этим использовавшая данные документы в своих публикациях, а также Л.О. Адэр, О.Г. Данскер, Л.Г. Ковнацкая, Г.В. Копытова.

Сотрудниками Российского национального Музея Музыки (РНММ, ранее – ГЦММК им. М.И. Глинки, ВМОМК им. М.И. Глинки), О.Г. Дигонской, О.П. Кузиной, С.С. Мартыновой, Н.Ю. Тартаковской, атрибутированы, подготовлены и в 2000-х годах изданы с комментариями в ряде сборников⁶³ многие письма Шостаковича, в том числе к Л.Т. Атовмьяну, Л.В. Николаеву, Т.Н. Хренникову, Б.Л. Яворскому, каждый из которых сыграл большую роль в жизни композитора. Личные архивы писем Шостаковича опубликовали И.Д. Гликман⁶⁴, Б.И. Тищенко⁶⁵.

Подборки авторских высказываний, использованных фактически как контрапункт к сюжету, звучат в книге О.И. Дворниченко «Дмитрий Шостакович.

⁶⁰ См.: Ковнацкая Л.Г. Работа над летописью // Летопись жизни и творчества Д.Д. Шостаковича. Т. 1. С. 8–9. Также см.: От редколлегии // Летопись жизни и творчества Д.Д. Шостаковича. Т. 1. С. 17–20.

⁶¹ Ковнацкая Л.Г. Предисловие // Шостакович Д.Д. Письма И.И. Соллертинскому. СПб.: Композитор, 2006. С. 13.

⁶² От редколлегии // Шостакович Д.Д. Письма И.И. Соллертинскому. С. 17.

⁶³ Названия сборников говорят сами за себя – «Дмитрий Шостакович в письмах и документах», «Шостакович – Urtext».

⁶⁴ Письма к другу: Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману / сост. и комментарии И.Д. Гликмана. М.: DSCN; СПб.: Композитор, 1993.

⁶⁵ Тищенко Б.И. Письма Д.Д. Шостаковича к Б. Тищенко: с комментариями и воспоминаниями адресата. 2-е изд. СПб.: Композитор, 2008.

Путешествие». Публикации в прессе, выступления Шостаковича были объединены в выпущенной в 1980 году книге «Д. Шостакович о времени и о себе»⁶⁶. Тем не менее, до сих пор не издан хранящийся в личном архиве композитора *Diary*, в котором в течение многих десятилетий он регулярно вёл записи.

В настоящее время на страницах сайта <http://www.shostakovich.ru> собрана актуальная и постоянно обновляемая информация по сочинениям Шостаковича, Новому собранию сочинений, изданиям книг, связанных с творчеством и жизнью композитора (из последних назовём «Феномен Дмитрия Шостаковича» Л.О. Акопяна и «Шостакович и футбол: территория свободы» Д.Ю. Брагинского). Также на сайте можно ознакомиться с фото- и текстовыми документальными материалами.

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 (например, вышеупомянутая статья О.Г. Дигонской «История одного заблуждения: о Второй сонате для фортепиано»), и наблюдения над порядком записи (для симфонических сочинений – первоначальная запись эскиза в виде «клавира», а в дальнейшем – оркестровка⁶⁷).

Тем не менее, творческий процесс в рассмотренной литературе никогда не ставился во главу угла и не являлся предметом специального изучения. К тому же, как нам представляется, в существующих исследованиях задействованы далеко не все возможные подходы к изучению творческого процесса

⁶⁶ Шостакович Д.Д. Д. Шостакович о времени и о себе, 1926–1975 / сост. и предисл. М. Яковлева. М.: Советский композитор, 1980.

⁶⁷ Дигонская О.Г. Шостакович в середине 1930-х – оперные планы и воплощения. Об атрибуции неизвестного автографа. С. 48. 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).

Шостаковича. 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 («Первый опус Мити Шостаковича...»⁶⁸, «Размышления о "Торжественном походном марше"»⁶⁹) и других авторов. Наблюдения же общего порядка встречаются гораздо реже. При всей их ценности и многочисленности (к примеру, в работах той же Дигонской), они, как правило, не служат основной целью исследования и высказываются попутно, в той или иной связи. 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 сочиняемым материалом, *характер фиксации* нотного текста, особого рода обозначения, пометки, и, конечно, *техника исправлений*. Эти повторяющиеся из рукописи в рукопись детали текста 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. В основу её закладывались различные критерии: соотношение «я» художника и окружающего мира (Р.И. Грубер⁷⁰), наличие или отсутствие материального носителя – автографа (Н.Л. Фишман в СССР⁷¹ и

⁶⁸ См. сн. 10.

⁶⁹ См. сн. 10.

⁷⁰ Грубер Р.И. Проблема музыкального воплощения // De Musica. Петроград: Петроградская Государственная Академическая филармония, 1923. С. 35–110. «Грубер Роман Ильич (1895–1962) – профессор Ленинградской, в 1941–1962 – Московской консерваторий, с 1922 г. – научный сотрудник факультета истории музыки в ГИИИ. Автор работ по истории музыкальной культуры» (Шостакович Д.Д. Письма к Б.Л. Яворскому / подг. С.С. Мартыновой и Т.Л. Барах // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 87).

⁷¹ Фишман Н.Л. Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. М.: Музгиз, 1962. 350 с.; Его же. Этюды и очерки по бетховениане. М.: Музыка, 1982.

К. Вестфаль в Германии⁷²), тип высшей нервной деятельности (М.П. Блинова⁷³). Е.В. Вязкова предлагает новые типы, основанные на «творческом опыте» XX века – это и «автоматическое письмо», разрабатывавшееся сюрреалистами⁷⁴, и «саморазвитие идеи», основанное на представлениях о синергетике⁷⁵.

Динамика композиторского творчества раскрывается в его *моделях*, предложенных музыковедом М.Г. Арановским⁷⁶, композитором А.И. Мухой⁷⁷. Родственными являются представления о *стадиях (актах, этапах, периодах)* творческого процесса композиторов, сложившиеся в начале XX века и с тех пор существенно не поменявшиеся: сравним стадии, указываемые Р.И. Грубером в его «Анжете по психологии творческого процесса»⁷⁸ в 1927-м году⁷⁹ (импульс к творчеству, подготовительная стадия, стадия внутреннего воплощения, процесс внешнего воплощения) и А.Л. Готсдинером в монографии по психологии музыкального творчества в 1993-м (подготовительный период – зарождение замысла сочинения, «вынашивание» замысла, протекающее сознательно и подсознательно, возникновение главной идеи замысла – «озарение», реализация замысла (инструментовка, оформление замысла))⁸⁰.

Дополнительно заметим, что фактически эти *стадии и периоды* ведут свою «родословную» от *периодов* творческого процесса как такового. В 1908 году их рассматривал французский математик А. Пуанкаре⁸¹, а в 1909–1910 годах (под названием *актов*) русский инженер, автор ряда работ по философии техники,

⁷² Westphal K. Vom Einfalt zur Symphonie. Berlin: Walter de Gruyter & Co. Verlag, 1965.

⁷³ Блинова М.П. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Л.: Музыка, 1974.

⁷⁴ Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 89–108.

⁷⁵ Вязкова Е.В. Процессы музыкального творчества: Сравнительный текстологический анализ: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. М., 1998. С. 282–301.

⁷⁶ Арановский М.Г. Опыт построения модели творческого процесса композитора // Методологические проблемы современного искусствознания / отв. ред. А.Н. Сохор. Л.: Музыка, 1975. Вып. 1.

⁷⁷ Муха А.И. Процесс композиторского творчества. Киев: Муз. Україна, 1979.

⁷⁸ «Анкетирование проводилось Грубером в 1927–1928 гг. ... среди некоторых педагогов и студентов, окончивших Ленинградскую консерваторию и входивших в Ленинградскую ассоциацию современной музыки (ЛАСМ). Назовем, помимо Д.Д.Шостаковича, Г.М.Римского-Корсакова, Х.С.Кушнарера, Н.А.Малаховского, И.М.Шиллингера, Г.Н.Попова, В.В.Щербачева, А.Ф.Пашенко» (Шостакович Д.Д. Шостакович о себе и своих сочинениях / подг. О.Г. Дигонской, О.П. Кузиной, С.С. Мартыновой // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 481).

⁷⁹ Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 470–481.

⁸⁰ Готсдинер А.Л. Музыкальная психология. М.: НВ Магистр, 1993. С. 141–142.

⁸¹ Адамар Ж. Исследование психологии процесса изобретения в области математики. М.: Советское радио, 1970. См. также Готсдинер А.Л. Цит. соч. С. 141.

П.К. Энгельмейер⁸². С учётом возможного приложения данных стадий к совершенно разным направлениям науки и искусства, их можно считать универсальными. Однако на самом деле подобные представления существовали ещё в первой половине XIX века – В.Г. Белинский, как отмечает Н.Л. Фишман, «подразделял творческий процесс создания произведений искусства на три взаимосвязанных акта. Желание художника сделать "осязаемой" постигнутую идею Белинский рассматривал как первый из этих актов. Прояснение идеи и облечение ее в живые образы – таков... акт второй. Третьим и последним актом является создание видимой, доступной для всех формы»⁸³.

И интересующая нас *музыкальная текстология* фактически стала складываться ещё в XIX веке, когда композиторы Новой русской школы во главе с М.А. Балакиревым и Н.А. Римским-Корсаковым приступили к расшифровке, реставрации и редактированию текстов сочинений Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Бородина. В 1927 году М.В. Ивановым-Борецким была опубликована «Московская черновая тетрадь Бетховена», в 1948 году А.Н. Дмитриев защитил диссертацию, посвящённую изучению рукописей А.П. Бородина⁸⁴.

В дальнейшем текстологическому анализу советскими и российскими исследователями подвергались рукописи И.С. Баха (В.В. Протопопов, Е.В. Вязкова, Т.В. Шабалина), Бетховена (Н.Л. Фишман, А.И. Климовицкий, Е.В. Вязкова), Мусоргского (В.И. Антипов), Бородина (Н.Ф. Фирсова), Чайковского (П.Е. Вайдман, Ю.В. Васильев), Балакирева (Т.А. Зайцева), Глазунова (Э.А. Фатыхова), Прокофьева (В.М. Блок)⁸⁵.

Основными направлениями музыкальной текстологии были изучение творческих процессов композиторов (Н.Л. Фишман⁸⁶, А.И. Климовицкий⁸⁷,

⁸² Энгельмейер П.К. Теория творчества. М.: Либроком, 2010.

⁸³ Фишман Н.Л. Этюды и очерки по бетховениане. С. 17.

⁸⁴ Фатыхова Э.А. Нотные рукописи А.К. Глазунова: Опыт текстологического исследования: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Спб., 2004. С. 23–24.

⁸⁵ Там же. С. 23–42.

⁸⁶ См. сн. 71.

Е.В. Вязкова⁸⁸), расшифровка их черновиков (Н.Л. Фишман⁸⁹, Е.В. Вязкова⁹⁰), вопросы источниковедения (В.И. Антипов⁹¹, А.В. Комаров⁹²). Для нас наиболее актуальным является направление, учитывающее роль рукописи в структуре творческого процесса. С этой позиции «документов творческого движения»⁹³ черновики Шостаковича и рассматривались нами.

Методы исследования: основной для нашей работы *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 роль играет *биографический метод*. Рукописи Шостаковича изучаются в соответствии с *методом текстологического анализа*, при котором определяется тип автографа, 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, фиксируются 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 источников⁹⁴ и задействуем понятийный аппарат *текстологии*, в первую очередь сосредотачивая своё

⁸⁷ Климовицкий А.И. О творческом процессе Бетховена. Л.: Музыка, 1979.

⁸⁸ См. сн. 75.

⁸⁹ См. сн. 71.

⁹⁰ Бетховен Людвиг ван. Московская тетрадь эскизов за 1825 год / исследование, расшифровка и комментарии Е.В. Вязковой. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995.

⁹¹ Антипов В.И. Проблемы музыкального источниковедения: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1992. 177 с.

⁹² Комаров А.В. Восстановление произведений П.И. Чайковского в истории русской музыкальной текстологии: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2006. 260 с.

⁹³ Томашевский Б.В. Писатель и книга. Очерк текстологии. Л.: Прибой, 1928. С. 101.

⁹⁴ См. Фатыхова Э.А. Цит. соч. С. 63–77.

внимание на таких категориях, как *черновик, беловик, эскиз, набросок, авторская копия*, а также на различных исправлениях в рукописях (*копировальных, ревизионных, композиционных*)⁹⁵. Подробнее о терминах см. с. 80–82.

Научная новизна: Впервые проведено детальное изучение правки Шостаковича и осуществлена её систематизация согласно трём «масштабно-временным уровням музыкального творчества» (по Е.В. Назайкинскому⁹⁶). 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. Бóльшая 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

⁹⁵ Шабалина Т.В. Рукописи И.С. Баха: ключи к тайнам творчества. СПб.: Logos, 1999. С. 121–122.

⁹⁶ См. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. С. 51. Исследователь выделяет следующие уровни: 1) фактурный, фонический; 2) синтаксический, интонационный; 3) композиционный, музыкально-сюжетный (схема в Приложении Б).

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 разработанный в сфере аналитического музыкознания метод сравнительного 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 и 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 сочинений, сопоставляемые с черновиками.

В *Первой главе* рассматриваются сложившиеся на настоящее время представления о творческом процессе и его стадиях, даётся краткий обзор развития отечественной текстологии, после чего формируются предварительные представления о творческом процессе Шостаковича с учётом его самонаблюдений, зачастую противоречивых, и свидетельств современников.

Во *Второй главе* рассматривается отражение творческого процесса в рукописях Шостаковича: даётся общее представление о них и некоторых проблемных вопросах их исследования, а в дальнейшем последовательно анализируются наброски, эскизы с правкой, варианты произведений. Также в главе описывается система применяемых композитором условных обозначений.

Автор благодарит научного руководителя, профессора Л.Л. Гервер, а также профессора В.Б. Валькову, сотрудников Архива Д.Д. Шостаковича – главного архивиста О.Г. Дигонскую и хранителя архива О.В. Домбровскую, ответственного редактора Нового собрания сочинений Д.Д. Шостаковича М.Г. Раку.

ГЛАВА 1.

ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО ШОСТАКОВИЧА В КОНТЕКСТЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ

1.1. О творческом процессе композитора

Творческий процесс как проблема. Творчество и творческие личности являются основной движущей силой человеческого развития и прогресса⁹⁷; об «антроподицее» – оправдании человека в творчестве и через творчество говорит Н.А. Бердяев⁹⁸. Результаты творческой деятельности окружают нас повсюду – это и явления повседневной жизни, и произведения искусства. Многие технические изобретения (колесо, рычаг) цивилизация наследовала с незапамятных времён, однако они сосуществуют с самыми новейшими (компьютеры, беспроводная связь), а музыкальные сочинения средневековья могут исполняться в одной концертной программе с экспериментальными произведениями электронной музыки.

Несмотря на повсеместную распространённость результатов творческого труда и того факта, что со времён античности философская и научная мысль пыталась проникнуть в суть этого процесса⁹⁹, следует признать, что явление творчества до сих пор имеет статус одного из самых таинственных феноменов человеческой природы¹⁰⁰. В то же время интенсивная разработка концепций творческого мышления в XX и XXI веках, в период развития науки о высшей нервной деятельности, появления синергетики, искусственного интеллекта, даёт основания полагать, что творческое продуктивное мышление доступно на самом

⁹⁷ Ильин Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности. СПб.: Питер, 2009. С. 7.

⁹⁸ Поляков Л.В. Философия творчества Николая Бердяева // Н.А. Бердяев. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. С. 5.

⁹⁹ Семенов И.Н. Обзор направлений российской психологии творчества и одаренности // Психология. Историко-критические обзоры и современные исследования. 2017. Т. 6. № 6А. С. 4.

¹⁰⁰ Вязкова Е.В. Цит. соч. С. 4.

деле не только лишь выдающимся личностям, как считалось ранее, а наоборот – большей части человечества¹⁰¹.

Количество определений того, что есть творчество, крайне велико. Тем не менее, практически во всех них акцентируется внимание на оригинальности результатов, создании нового, ранее небывалого. Важными элементами творческого акта являются отказ от стереотипов и часто разрешение в процессе творчества некоторого противоречия. Приведём несколько определений:

– «Творчество, деятельность, порождающая нечто качественно новое, никогда ранее не бывшее»¹⁰².

– «Творчество (процесс творчества) есть продуктивная мыслительная деятельность, приносящая нетривиальный (качественно новый, неочевидный) результат»¹⁰³.

Однако как не является строго закреплённым само понятие творчества, так, в силу этого, не существует на настоящий момент чёткого критерия разделения творческой и нетворческой деятельности¹⁰⁴. В таком случае нужно признать, что наше восприятие творчества ушло недалеко от античного, в котором творческой считалась любая деятельность человека¹⁰⁵. Правда, в настоящее время исследователи всё же отмечают, что степень «творчества» в разных видах деятельности неодинакова. Например, говорят о компилятивном, проективном и инсайтно-креативном уровнях творчества¹⁰⁶. Такая же картина и в музыке, где выделяются как более, так и менее творческие виды музыкальной деятельности (см. с. 27–28).

Историческая эволюция представлений о творческом процессе.

Первоначально размышления о творческом процессе в основном были прерогативой

¹⁰¹ Так, в XX веке для пробуждения творческих способностей у обычных людей были разработаны стратегии креативного мышления, опираясь на которые и имея достаточную мотивацию можно достичь высоких созидательных результатов. Примеры: Микалко М. Взламывая стереотипы. 9 стратегий креативного гения. СПб.: Питер, 2009; Боно Э. де. Латеральное мышление. СПб.: Питер паблишинг, 1997 и др.

¹⁰² Гайденок П.П. Творчество // Философский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1983. С. 670.

¹⁰³ Гут Р.Э. О творчестве в науке и технике // Вопросы психологии. 2007. № 2. С. 131.

¹⁰⁴ Ильин Е.П. Цит. соч. С. 12.

¹⁰⁵ Зинченко И.С. Эволюция взглядов на сущность творчества в истории западной культуры // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки. 2011. № 2. С. 224–225.

¹⁰⁶ Ильин Е.П. Цит. соч. С. 22.

философии. Так, в период античности вопрос рассматривался Платоном¹⁰⁷ и Аристотелем¹⁰⁸, в последующем – учёными Средневековья (Аврелием Августином, Фомой Аквинским), Возрождения (Н. Кузанским, Дж. Бруно), Нового времени (Ф. Бэконом, Р. Декартом). Творчеству посвящены работы представителей немецкой классической философии (И. Канта, Г. Гегеля), философии иррационализма (А. Шопенгауэра, Ф. Ницше), философов-экзистенциалистов (А. Камю)¹⁰⁹.

В Древней Греции творчество понималось как форма практической деятельности людей, в которой объединялись искусство, наука и ремесло; в Средневековье творческий акт человека не наделялся самоценностью, а имел значение в той мере, в какой мог соотноситься с Божественным первоначалом; и только в эпоху Возрождения фокус внимания мыслителей сместился на самого человека-творца; с тех пор в центре представлений о творчестве находился сам человек¹¹⁰. При этом интерес к прямым механизмам творческого акта стал появляться уже к XX веку, в первой трети которого было опубликовано большое количество работ выдающихся зарубежных и отечественных мыслителей, рассматривающих данную проблему с разных научных и гуманитарных позиций (А. Пуанкаре, Н.А. Бердяев, В.М. Бехтерев, П.М. Якобсон и др.)¹¹¹. В середине XX века научно-техническая революция и связанная с ней трансформация науки в производительную силу, существенно влияющую на экономику, стала основанием для изучения психологами закономерностей творчества в науке¹¹².

В отечественном человекознании началу психологического изучения научного творчества во многом способствовал перевод классического труда крупного немецкого химика и эпистемолога В. Оствальда «Великие люди» (издан в России в 1910 году). Оствальд изучал жизненный и профессиональный путь творцов современной ему науки и формирование ими эффективных научных

¹⁰⁷ Яковлев В.А. Философия творчества в диалогах Платона // Вопросы философии. 2003. № 6. С. 142–154.

¹⁰⁸ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000.

¹⁰⁹ Зинченко И.С. Цит. соч. С. 224–230.

¹¹⁰ Там же. С. 224–230.

¹¹¹ Ильин Е.П. Цит. соч. С. 7–8.

¹¹² Там же. С. 8.

школ. В результате он ввёл в науковедение дифференциацию двух основных полярных типов учёных по стилю их научной деятельности: классиков и романтиков¹¹³.

В России начала XX века проблематика творчества рефлексировалась поэтами (например, стихотворение под названием «Творчество» встречается у В.Я. Брюсова, Н.С. Гумилёва, Вяч. Иванова), философами (Н.А. Бердяев – «Смысл творчества»), писателями и искусствоведами (Д.С. Мережковский – «Л. Толстой и Достоевский», Д.Н. Овсяннико-Куликовский – книги, посвящённые творчеству Гоголя, Тургенева, Чехова), приступали к его научному изучению психологи (И.И. Лапшин – «Художественное творчество»)¹¹⁴. Крупным изданием был журнал «Вопросы теории и психологии творчества» (1907–1923), в котором публиковались труды психологов, искусствоведов, литературоведов, инженеров¹¹⁵.

В начале 1960-х годов под руководством А.В. Петровского начали проводиться первые после Великой Отечественной войны научно-практические конференции по психологии и педагогике творческой активности мышления и личности учащихся¹¹⁶. Проблемы творчества рассматривались на республиканских секциях изучения методологии и теории творчества при «Философском обществе СССР»; также в СССР действовала Комиссия по комплексному изучению художественного творчества, руководителем которой был Б.С. Мейлах (под его редакцией вышли многочисленные издания – «Психология художественного творчества» (1980), «Художественное творчество» (1982) и др.)¹¹⁷. Значительный вклад в вопросы развития психологии творчества и рефлексии внесли Я.А. Пономарёв и М.Г. Ярошевский (изучение научного творчества в Институте истории естествознания и техники АН СССР, Всесоюзная секция «Психология

¹¹³ Семенов И.Н. Цит. соч. С. 11.

¹¹⁴ Там же. С. 5.

¹¹⁵ Вязкова Е.В. Цит. соч. С. 5.

¹¹⁶ Семенов И.Н. Цит. соч. С. 6.

¹¹⁷ Вязкова Е.В. Цит. соч. С. 6.

творчества» Общества психологов СССР)¹¹⁸.

В конце XX века возникают новые науки, изучающие различные аспекты феномена творчества – фундаментальные (кибернетика, акмеология, персонология) и прикладные (эвристика, эргономика, психологический менеджмент)¹¹⁹. В 2008 и 2014 годах выпускался словарь-справочник «Творчество: теория, диагностика, технологии» (под редакцией Т.А. Барышевой).

В настоящее время в структуре Российского психологического общества (сайт <http://psyrus.ru>) действует ряд секций, так или иначе связанных с творчеством (секции когнитивной психологии, психологии способностей, личности и развития, театральной психологии и педагогики). Как и в предыдущие годы, продолжает изучаться творческий процесс как таковой и творческий процесс у отдельных личностей.

Связанные с музыкальным творчеством научно-практические конференции ежегодно проводятся в стенах профильных вузов (в первую очередь, в Санкт-Петербургской и Московской консерваториях, РАМ им. Гнесиных). Так, в РАМ им. Гнесиных в 2015 году состоялась международная научная конференция «Техника музыкального сочинения в разьяснениях автора», в 2019 году – международная научная конференция «Музыкальная композиция: от интенции к производству», IV Межвузовская научно-практическая конференция «Творчество как условие эффективности педагогической деятельности», международная научно-практическая конференция «Композиторы Гнесинского Дома. Вопросы изучения и популяризации наследия».

Кроме того, в РАМ им. Гнесиных творческий процесс активно в течение ряда лет рассматривался в публикациях сборников «Процессы музыкального творчества»; раздел «Проблемы творчества» является рубрикой журнала «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных»; в 2011 году академией выпущен сборник статей и научных материалов «Слово композитора: мысли о музыке».

¹¹⁸ Семенов И.Н. Взаимодействие Я.А. Пономарева и М.Г. Ярошевского в развитии психологии творчества и рефлексии // Психологический журнал. 2015. Т. 36. № 6. С. 45–54.

¹¹⁹ Семенов И.Н. Обзор направлений российской психологии творчества и одаренности. С. 6–7.

Стадии творческого процесса. Представления о стадиях (актах, периодах, этапах)¹²⁰ творческого процесса стали складываться ещё в начале XX века как в отечественной литературе (П.К. Энгельмейер), так и в зарубежной (последовательность этапов творческого мышления А. Пуанкаре и Ж. Адамара¹²¹: 1) подготовительный период, 2) период бессознательной «инкубации», «вынашивания» замысла, 3) возникновение главной идеи замысла, 4) реализация замысла – оформление сознательно отобранных и интуитивно полученных данных; сходна и схема психолога Г. Уоллеса (1926), включающая подготовку, созревание, озарение, проверку результатов¹²²).

По разным классификациям, число стадий составляет от 2 до 4, но различия в количестве носят в основном формальный характер и связаны лишь с тем, что некоторые исследователи объединяют стадии или, наоборот, дробят, а то и «выносят за скобки» творческого акта, тогда как сущность и последовательность их остаётся неизменной (Таблица 1).

Некоторые авторы выделяют иное число стадий¹²³.

Стадии творческого процесса по Дж. Россману (1931)¹²⁴: 1) усмотрение потребности или трудности, 2) анализ этой потребности или трудности, 3) просмотр доступной информации, 4) формулировка всех объективных решений, 5) критический анализ этих решений, 6) рождение новой идеи, 7) экспериментирование для подтверждения правильности новой идеи.

Стадии творческого процесса по П.М. Якобсону¹²⁵ (1934): 1) период интеллектуально-творческой готовности, 2) усмотрение потребности, 3) зарождение идеи-задачи, 4) поиски решения, 5) получение принципа

¹²⁰ Существенной разницы между всеми данными понятиями нет. Так, в уже упоминавшейся работе Ж. Адамара (см. сн. 81) на равных говорится как о «стадиях» (Адамар Ж. Цит. соч. С. 39), так и об «этапах» (Там же. С. 22, 55). Пуанкаре, на суждения которого во многом опирается Адамар, говорит о «периодах» (Там же. С. 135–145).

¹²¹ Адамар Ж. Цит. соч. С. 24–94.

¹²² Арановский М.Г. Опыт построения модели творческого процесса композитора. С. 137–138. Схема Уоллеса – см. Wallas G. The art of thought. New York: Watts & Co, 1926.

¹²³ Альтшуллер Г.С. Алгоритм изобретения. М.: Московский рабочий, 1973. С. 25–27.

¹²⁴ Rossman J. (1931). The psychology of the inventor: a study of the patentee. Washington, D.C.: Inventors Pub. Co., 1931. Перевод в кн. Альтшуллер Г.С. Алгоритм изобретения. С. 26.

¹²⁵ Якобсон П.М. Процесс творческой работы изобретателя. М., Л.: Издательство ЦС всесоюзного общества изобретателей, 1934.

изобретения, б) превращение принципа в схему, 7) техническое оформление и развёртывание изобретения.

Критическое рассмотрение двух последних приведённых схем говорит о том, что порой в них перечисляются в хронологическом порядке только этапы творческой работы¹²⁶.

Таблица 1. Различные представления о стадиях творческого процесса

Стадии творческого процесса	Арнаутов М.П., 1970 ¹²⁷	Энгельмейер П.К. 1909-1910 ¹²⁸	Ермолаева-Томина Л.Б., 2005 ¹²⁹	Ковалев А.Г., 1960 ¹³⁰	Грубер Р.И., 1923, 1927 ¹³¹
1	Замысел (продуктивное настроение, идея)	Акт интуиции и желания. Происхождение замысла	Пусковая фаза (побудительная и подготовительная)	Побуждение к творчеству – не входит в процесс	Импульс к творчеству
2				Замысел произведения	Подготовительная стадия
3	Развитие (концентрация и исполнение)	Акт знания и рассуждения. Выработка схемы или плана	Поисковая фаза (желание воплотить задуманное, нахождение средств для осуществления этого, решение о способах воплощения)	Формирование произведения	Стадия внутреннего воплощения (от первичной формы к полной внутренней форме)
4		Акт умения. Конструктивное выполнение изобретения	Исполнительная фаза	Словесное воплощение	Процесс внешнего воплощения

Представления о творческом процессе гораздо полнее отражены в некоторых «алгоритмах изобретения»¹³², один из которых приводится ниже¹³³:

I. Аналитическая стадия:

- 1) выбор задачи;
- 2) определение основного звена задачи;
- 3) выявление решающего противоречия;

¹²⁶ Альтшуллер Г.С. Цит. соч. С. 27.

¹²⁷ Арнаутов М.П. Психология литературного творчества. М.: Прогресс, 1970. С. 433–550.

¹²⁸ Энгельмейер П.К. Цит. соч. С. 98–103.

¹²⁹ Ермолаева-Томина Л.Б. Психология художественного творчества: учебное пособие. 2-е изд. М.: Культура: Академический Проект, 2005. С. 49.

¹³⁰ Ковалев А.Г. Психология литературного творчества. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1960. С. 98–112.

¹³¹ Грубер Р.И. Цит. соч. См. также: Анкета по психологии творческого процесса // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 470–481. Важным представляется отметить, что процесс внешнего воплощения, по мнению Грубера, не обязательно начинается после появления полной внутренней формы, а может начаться раньше.

¹³² Теория решения изобретательских задач. См.: Альтшуллер Г.С. Цит. соч.; Его же. Найти идею: Введение в ТРИЗ – теорию решения изобретательских задач. 4-е изд. М.: Альпина Паблишерс, 2011.

¹³³ Альтшуллер Г.С., Шапиро Р.Б. О психологии изобретательского творчества // Вопросы психологии. 1956. № 6. С. 37–49.

4) определение непосредственной причины противоречия.

II. Оперативная стадия:

1) исследование типичных приёмов решений (прообразов):

а) в природе,

б) в технике;

2) поиски новых приёмов решения путём изменений:

а) в пределах системы,

б) во внешней среде,

в) в сопредельных системах.

III. Синтетическая стадия:

1) введение функционально обусловленных изменений в систему;

2) введение функционально обусловленных изменений в методы использования системы;

3) проверка применимости принципа к решению других технических задач;

4) оценка сделанного изобретения.

Механизм творчества с учётом трёх составляющих (энергopotенциала, психомоторики и критичности личности) рассматривается в оригинальном исследовании И.А. Акимова и В.В. Клименко «О природе таланта»¹³⁴. Согласно этой концепции, критичность – «глаза таланта», помогает видеть нерешённые задачи и проблемы, психомоторика – решать их, а энергopotенциал – средство для обеспечения работы всего механизма таланта. Таким образом, при нарушении работы одного из компонентов целостной системы она работает не в полную силу или не работает вообще. Кроме того, в исследовании вводится градация творческих актов на «задачи», которые решает талант, и «проблемы», которые решает гений.

Композиторское творчество. Музыкальная деятельность (музыкальное творчество) изучается музыкальной психологией, которая выделяет в ней слушание, исполнение, сочинение и преподавание музыки. При этом сочинение

¹³⁴ Акимов И.А., Клименко В.В. О природе таланта. М.: Молодая гвардия, 1994.

музыки признаётся данной дисциплиной «наиболее творческим»¹³⁵. Е.В. Вязковой выделяются следующие группы работ, изучающих творческий процесс в музыке¹³⁶:

а) специальные исследования, посвящённые изучению рукописей (представители – В.В. Протопопов, Н.Л. Фишман, Е.В. Вязкова, Ю.В. Васильев, А.И. Климовицкий, М.Г. Арановский, П.Е. Вайдман);

б) исследования общетеоретического характера, изучающие замысел, степень участия сознательного и бессознательного, модели творческого процесса, интуицию, мышление (М.Г. Арановский, Л.А. Мазель, В.Н. Холопова, А.И. Волков, статьи из издания РАМ им. Гнесиных «Процессы музыкального творчества»);

в) исследования, включающие наблюдения над творческим процессом в контекст музыковедческого (в соответствии с этой точкой зрения, для наиболее полного представления об авторе и замысле необходимо знание не только биографического и социально-исторического контекста, но и рассмотрение процесса создания произведения; примеры – работы В.В. Протопопова¹³⁷, Л.З. Корабельниковой¹³⁸, А.С. Соколова¹³⁹).

Ввиду особой внутренней сложности композиторского творчества и явной недостаточности простого выделения в данном случае стадий творческого процесса, подобных описанным выше, наука выработала и специальные подходы к изучению этого явления, позволяющие составить целостное представление о процессе сочинения. Следующие подходы предлагает Н.М. Найко¹⁴⁰:

«I. Дифференциация исторических типов культуры композиторского труда (А. Климовицкий) на основе исследования черновых рукописей с привлечением

¹³⁵ Готсдинер А.Л. Цит. соч. С. 11. См. также: Овсянкина Г.П. Музыкальная психология. С. 7–12.

¹³⁶ Вязкова Е.В. Цит. соч. С. 7–8.

¹³⁷ «Творческий путь С.И. Танеева» (1947), «Принципы музыкальной формы Бетховена» (1970), «Принципы музыкальной формы И.С. Баха» (1981).

¹³⁸ Корабельникова Л.З. Творчество С.И. Танеева. М.: Музыка, 1986.

¹³⁹ Соколов А.С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М.: Музыка, 1992.

¹⁴⁰ Найко Н.М. Отражение проблем творческого процесса в литературном наследии русских композиторов XIX – первой половины XX века. Автореферат дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Новосибирск, 2003. 24 с.

некоторых самонаблюдений композиторов.

II. Разработка типологии художественного мышления, творчества (Л. Бочкарев – на основе общих представлений о творчестве и музыкальных произведениях, а также – на основе экспериментальных данных, Е. Вязкова – на основе высказываний композиторов).

III. Анализ закономерностей протекания творческого процесса с точки зрения типологии высшей нервной деятельности с привлечением биографических данных и высказываний композиторов, дающих представление об их психических особенностях (М. Блинова).

IV. Моделирование механизма творческой деятельности (А. Муха – на основе общепсихологических представлений о мыслительной деятельности и процессах памяти, восприятия, воображения; М. Арановский – на основе моделирования структуры музыкального интеллекта и общепсихологических представлений о творческом процессе).

V. Анализ процесса сочинения конкретного музыкального произведения или творческого процесса конкретного композитора (Н. Фишман, Е. Вязкова, Г. Прибегина, Б. Ярустовский, П. Вайдман – на основе исследований автографов)».

Несмотря на то, что сами направления достаточно дифференцированы, следует обратить внимание, что ряд учёных (М.Г. Арановский, Е.В. Вязкова) ведут изучение композиторского творчества с разных сторон, что способствует целостному пониманию изучаемого явления.

В то же время различные направления исследований основываются фактически на одних и тех же исходных материалах, что ставит вопрос об *источниках*.

В 1923 году Р.И. Грубер называет несколько источников¹⁴¹: «непосредственные» («все результаты проявления творческого музыкального процесса, т. е. черновые наброски, эскизы, первоначальные и окончательные

¹⁴¹ Грубер Р.И. Цит. соч. С. 39.

редакции подлинных музыкально-художественных объектов»), «опосредованные» («дневники, письма, мемуары самих художников или их современников»); также «возможна разработка материалов, которые будут получены в результате искусственного экспериментирования (непосредственно над самим творящим или воспринимающим субъектом)»; кроме того, «необходимо привлечение данных самоанализа (интроспекции)». В 2007 году Г.П. Овсянкина также выделяет два источника: 1) интроспективный (композиторские самонаблюдения, рефлексия); 2) основанный на изучении автографов, к которым она относит в том числе словесные изложения музыкальной идеи – «своего рода "план действия"»¹⁴².

И если самонаблюдения композиторов и воспоминания современников доступны непосредственному изучению, то работа с рукописями требует предварительного знакомства с текстологией, а в нашем случае – с текстологией музыкальной.

Роль текстологии в изучении композиторского творческого процесса.

Текстологическое изучение автографов даёт возможность объективно наблюдать за ходом творческого процесса и уточнять данные, полученные при других методах исследования.

Отечественная текстология первоначально была связана с литературой. «Забота об исправности текстов» упоминается ещё в XVIII веке С.Ф. Наковальниным в предисловии к сочинениям Феофана Прокоповича¹⁴³. Во второй половине XIX века П.В. Анненков осуществил первое научное издание произведений А.С. Пушкина, восстановив сокращения и изменения авторского текста, сделанные в прижизненных публикациях сочинений поэта¹⁴⁴. В XX веке термин «текстология» ввёл в обиход в 1928 году Б.В. Томашевский (книга «Писатель и книга: очерк текстологии»), основные задачи при изучении текста были сформулированы им же в работе «Пушкин. Современные проблемы

¹⁴² Овсянкина Г.П. Музыкальная психология. С. 152–153.

¹⁴³ Вайдман П.Е. Творческий архив П.И. Чайковского. М.: Музыка, 1988. С. 7.

¹⁴⁴ Там же. С. 7.

историко-литературного изучения» (1925 год)¹⁴⁵.

В дальнейшем вопросы текстологии, связанные с литературными источниками, разрабатывались С.М. Бонди, С.А. Рейсером, Д.С. Лихачёвым. По словам Э.А. Фатыховой, «в литературной текстологии впервые была заложена традиция изучения текстов, деления рукописей на типы по графическим и текстовым признакам, сформулированы термины, отражающие типы рукописей. Литературоведами-текстологами были определены и научно обоснованы два главных вида рукописных источников: *черновик* и *беловик*, а также промежуточные стадии рукописи, сформулировано само понятие текста рукописи и определены пути ее исследования. Аналогичные проблемы, связанные с изучением текстов, возникли и в музыкальной текстологии»¹⁴⁶.

Понимание текстологии как дисциплины неотделимо от понимания её целей: по представлениям Б.В. Томашевского, «текстология не есть специальная наука; скорей это некоторый метод, некоторое научное орудие, при помощи которого наука добывает необходимые ей данные. Но, как всякий научный метод, непосредственно связанный с материалом, текстология преследует не только теоретические, но и практические цели. Это – практическая дисциплина, во многом являющаяся особым рода прикладной филологией»¹⁴⁷. «Текстология не только изучает прошлое и не только высказывает пожелания в настоящем. Она должна искать путей к повышению качества книги в будущем»¹⁴⁸.

Д.С. Лихачёв считал, что текстология «изучает историю текста произведения; история текста произведения должна пониматься как создание людей – авторов, редакторов, переписчиков, читателей, заказчиков»¹⁴⁹.

По мнению Д.Р. Петрова, текстология «занимается... историей произведения в его текстовых формах. В практической же области задача

¹⁴⁵ Фатыхова Э.А. Цит. соч. С. 12.

¹⁴⁶ Там же. С. 19.

¹⁴⁷ Томашевский Б.В. Писатель и книга. Очерк текстологии. С. 11.

¹⁴⁸ Там же. С. 11.

¹⁴⁹ Лихачёв Д.С. Текстология: на материале русской литературы X–XVII вв. СПб.: Алетейя, 2001. С. 61.

текстологии заключается в документировании этой истории»¹⁵⁰.

Несмотря на множественность обозначенных целей, со стороны текстологии нас будет интересовать в первую очередь черновик в качестве *документа творческого процесса*. По мнению Н.Л. Фишмана, задача музыкальной текстологии при работе с эскизами «должна заключаться в посильном раскрытии музыкального *смысла* (курсив Фишмана. – А. Л.) эскизов, а не в копировании графики нотописания»¹⁵¹.

Поскольку музыкальная текстология – сравнительно новая наука¹⁵², до сих пор в недрах её существует ряд проблем, во многом связанных с терминологией. «Слабая разработанность теоретических положений музыкальной текстологии привела к тому, что исследователи при работе с рукописями шли по пути самостоятельного поиска, создавая при этом собственные теоретические модели»¹⁵³, – отмечает Э.А. Фатыхова. Так, регулярно используются понятия *черновика, наброска, эскиза, беловика (беловой рукописи)*. Однако существует разброс в значении каждого из них, который варьирует от разделения даже эскизов на подвиды (В.М. Блок, Н.Ф. Фирсова)¹⁵⁴ до практически объединения набросков и эскизов в единое целое¹⁵⁵ (Н.Л. Фишман). Кроме того, иногда произведение пишется сразу набело, что ставит вопрос о соотношении черновика и беловика. Встречаются тексты сочинений, написанные не автором, а другими, часто неустановленными, лицами, но содержащие те или иные авторские поправки (авторизованная копия; стенограмма; или случай, когда черновик перебеливается третьим лицом, а затем снова правится автором)¹⁵⁶. Обратим внимание на выделяемый в текстологии «особый вид черновика – *планы или программы произведений* (выделено мною. – А. Л.). ...в них работа автора происходит не над текстом, не над лексикой и синтаксисом... а только над содержанием и

¹⁵⁰ Петров Д.Р. Предисловие // Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 45: Проблемы музыкальной текстологии. М.: Московская государственная консерватория, 2003. С. 10.

¹⁵¹ Фишман Н.Л. Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы. С. 37.

¹⁵² Фатыхова Э.А. Цит. соч. С. 12.

¹⁵³ Там же. С. 20.

¹⁵⁴ Там же. С. 32–33, 35–36.

¹⁵⁵ Там же. С. 25.

¹⁵⁶ Бонди С.М. К 120-летию со дня рождения: Избранное. М.: издательство Московского университета, 2013. С. 278–279.

композицией»¹⁵⁷.

Существенным является вопрос о *временных слоях* исправлений, поднимавшийся ещё С.М. Бонди, который писал: «...прочитать и передать текст черновика значит не только прочесть и передать все слова рукописи, точно отметив, где какое из них находится, как написано, как зачеркнуто и переправлено, а значит также установить последовательность этих написаний, развернуть рукопись во времени, расслоить ее»¹⁵⁸. Впоследствии к вопросу обращался и Ю.В. Васильев¹⁵⁹. Он выделил в черновиках *первоначальную запись* и более поздние слои, обозначив их как *слои просмотра*.

Отдельно остановимся проблеме *скорописи*, актуальной при анализе черновиков Шостаковича. Первоначально понятие было связано с письменностью¹⁶⁰, однако уже в течение многих лет оно используется и в музыковедческой литературе¹⁶¹. Тем не менее, определений «*нотной скорописи*» как таковой до настоящего времени нет. Один из вариантов её трактовки состоит в противопоставлении каллиграфическому почерку, «который в целом не отражает особенностей авторской записи»¹⁶². По аналогии со *скорописью* в традиционном,

¹⁵⁷ Там же. С. 310.

¹⁵⁸ Там же. С. 282.

¹⁵⁹ Васильев Ю.В. Становление художественного текста в творчестве П.И. Чайковского (на материале рукописей произведений 90-х годов). Дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Л., 1986. 257 с. Также о слоях текста, записанных в разное время, говорит Т.В. Шабалина, рассматривая, например, вопросы «переработанной копии» у И.С. Баха. См. Шабалина Т.В. Цит. соч. С. 88.

¹⁶⁰ Материал на с. 33–34 основан на статье: Лукьянов А.В. О скорописи Шостаковича // 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. Науменко. М.: РАМ им. Гнесиных, 2020. С. 459–461. По И.В. Лёвочкину, скоропись – «наиболее распространенный тип делового письма (с XV в.); характеризуется большой свободной начертания букв кириллического алфавита, большим количеством лигатур и выносных знаков, нарушающих линейность строки текста» (Лёвочкин И.В. Основы русской палеографии. М.: Кругъ, 2003. С. 166). По В.И. Далю, скоропись наделяется значениями от древнего, «когда писали у нас уставом и полууставом» и «нужно было отличить от них почерк скорописи» до более поздних – «скоропись, борзопись, стенография, искусство писать сокращенными знаками, поспевая за говорящим» (Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Рипол классик, 2006. Т. 4: Р–Я. С. 209).

¹⁶¹ Дигонская О.Г. История одного заблуждения: о Второй сонате для фортепиано (К проблеме атрибуции автографов Д.Д. Шостаковича). С. 143, 150, 151, 157; Кеннеди Л.Э. Цит. соч. С. 24; Климовицкий А.И. Стравинский и Шостакович: инструментовка «Песни о блохе» // Дмитрий Шостакович: исследования и материалы / ред.-сост. Л.Г. Ковнацкая, М. Якубов. М.: DSCH, 2005. Вып. 1. С. 133; Овсянкина Г.П. Творчество Шостаковича в первые годы Великой Отечественной войны. С. 14, 66; Хентова С.М. Шостакович: Жизнь и творчество: в 2 т. Л.: Советский композитор, 1986. Т. 2. С. 72. Отметим применение понятия в единичных случаях в дидактической литературе (Буторина Н.И. Элементарная теория музыки и сольфеджио. Екатеринбург: Издательство ГОУ ВПО «Российский государственный профессионально-педагогический университет», 2007. С. 30).

¹⁶² Фатыхова Э.А. Цит. соч. С. 69. Не говоря напрямую о скорописи, видимо, её имеет в виду Т.В. Шабалина, когда разделяет автографы И.С. Баха на каллиграфические и некаллиграфические. Шабалина Т.В. Цит. соч. С. 37–38.

филологическом, её толковании, признаками «музыкальной» её разновидности следует считать относительную свободу начертания нотных знаков, а также проявление в почерке индивидуальных особенностей пишущего¹⁶³.

Второе значение понятия можно почерпнуть в словаре В.И. Даля, где скоропись приравнивается к стенографированию¹⁶⁴. Таким образом, «музыкальные "стенограммы"» Бетховена (по Фишману)¹⁶⁵ – уже скоропись: «Рука композитора то безудержно рвется вперед, не уточняя ни высоты, ни длительностей звуков, то вдруг сжимается, рельефно выводя каждую ноту, лигу, штрих. Одноголосные мелодические линии сменяются рядами цифр генерал-баса, словесные ремарки – условными обозначениями. Параллельные варианты одних и тех же музыкальных отрезков все время обгоняют друг друга, как бы находясь в непрерывном соревновании»¹⁶⁶.

Наконец, и быстрое письмо само по себе – тоже скоропись. «Заполняя лист бумаги, он (Шостакович. – А. Л.) писал не быстро, а сверхбыстро. Это была именно какая-то фантастическая скоропись, что очень видно в его рукописях», – рассказывал М.А. Якубов¹⁶⁷. Вспоминал о том, как «перо ДД с невероятной быстротой скакало по нотной бумаге» друг Шостаковича И.Д. Гликман¹⁶⁸.

Но композиторские черновики не обязательно связаны только с нотным текстом. Одним из ярких примеров служат рукописи А. Берга. Согласно исследованиям Ю.С. Векслер, композитор на предварительном этапе сочинения помимо фиксации сжатых нотных формул, которые в той или иной форме впоследствии включались в текст произведения, делал записи с *вербальными* определениями, относящимися к характеру и образам композиции. Такой метод работы сходен с невменной нотацией, прибегать к которой Берг советовал и своим ученикам.

¹⁶³ Лёвочкин И.В. Цит. соч. С. 80–81.

¹⁶⁴ См. сн. 160.

¹⁶⁵ Фишман Н.Л. Этюды и очерки по бетховениане. С. 21.

¹⁶⁶ Там же. С. 19.

¹⁶⁷ Якубов М.А. Шостакович: территория умолчания: [беседа с музыковедом М.А. Якубовым] / записала А.В. Андрушкевич // Независимая газета. 2006. 10–11 марта.

¹⁶⁸ Гликман И.Д. Дневники. Архив Д.Д. Шостаковича. Цит. по: Якубов М.А. Дополнительные оркестровые номера для кинофильма «Черёмушки» // Шостакович Д.Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. М.: DSCH, 2006. Серия IV. Сочинения для музыкального театра. Т. 66. Москва, Черёмушки. Соч. 105. Партитура. С. 655.

Примером использования Бергом обобщающих схем могут быть эскизы «Камерного концерта». В характеристике, например, первой части композитор указывает количество вариаций, их протяжённость (в тактах) и особенности изложения материала: фортепиано соло (1 вариация), обращение (3 вариация), ракоход (4 вариация), мелкие длительности (5 вариация); 1 и 2 вариации – 90 тактов, 3 и 4 – 60 тактов, 5 – 30 тактов¹⁶⁹.

Типология композиторского творчества в представлениях разных исследователей. Одним из первых обратился к изучению процесса композиторского творчества Р.И. Грубер, который выделял следующие типы¹⁷⁰:

1) центробежный, исходящий из внутреннего «я» художника (самоизживание) (Чайковский, Скрябин);

2) центростремительный, предполагающий вживание «я» художника в строй Вселенной (Римский-Корсаков, Бородин);

3) формально-конструктивный, исходящий из комбинирования, формования, конструирования материала (Танеев).

В дальнейшем появилась классификация, апеллирующая к композиторским рукописям, в первую очередь к черновикам («моцартовский» и «бетховенский» типы по Н.Л. Фишману и «интуитивный» и «конструктивный» по К. Вестфалу)¹⁷¹, по которым можно было бы наблюдать ход создания произведений.

В конце XX века, в связи с успехами различных наук (синергетики, психологии и психофизиологии высшей нервной деятельности), композиторское творчество вписывается в широкий контекст научных данных:

1. М.П. Блинова, опираясь на типы высшей нервной деятельности, выделенные И.П. Павловым¹⁷², говорит об их связи с творческим методом

¹⁶⁹ Векслер Ю.С. О композиционном процессе Альбана Берга. Нижний Новгород, 2017. С. 16–18, 51–59. Также см. Лукьянов А.В. Об особенностях черновиков второй части Десятой симфонии Шостаковича // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2020. № 2 (33). С. 76.

¹⁷⁰ Грубер Р.И. Цит. соч.

¹⁷¹ Вязкова Е.В. К вопросу о типологии творческих процессов // Процессы музыкального творчества. Сборник трудов № 155 / РАМ им. Гнесиных / ред.-сост. Е.В. Вязкова и Э.П. Федосова. М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 1999. Вып. 3. С. 156.

¹⁷² Блинова М.П. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. С. 72–127.

композиторов. Представителем возбудимого типа исследователь считает Бетховена, лабильного – Римского-Корсакова, инертного – Глазунова, тормозного – Лядова. В зависимости от преобладающей сигнальной системы, вопрос о которой также был поставлен Павловым, Блинова говорит о художественном (первая сигнальная система – Берлиоз), мыслительном (вторая сигнальная система – Танеев) и художественно-мыслительном (Мусоргский) подтипах.

2. А.И. Ровенко выделяет композиторов с доминирующим образным мышлением, доминирующим логическим мышлением и с относительно уравновешенным образным и логическим началами¹⁷³.

3. Е.В. Вязкова различает 6 типов творческого процесса на основании высказываний литераторов и композиторов¹⁷⁴:

- 1) писание по вдохновению (Чайковский, Метнер, Шостакович, Шнитке);
- 2) рациональное творчество, свойственное представителям XX века (Лигети, Булезу, Штокгаузену);
- 3) творчество–игра наблюдается в сочинениях Стравинского, Прокофьева, в отдельных сочинениях Моцарта, Хиндемита;
- 4) творчество по модели (Четвёртая симфония Чайковского, которую сам композитор считал подражанием Пятой симфонии Бетховена);
- 5) творчество как автоматическое письмо, которое автор классификации характеризует как «...”нетворческое” отражение первого типа творчества... Но если в первом типе задействованы в момент вдохновения все собственные душевные силы... то тут... работает человек-”медиум”, который может не знать того, о чем он пишет»¹⁷⁵; пример – творчество Розмари Браун, которая, не имея музыкального образования, сочиняла в стиле Баха, Бетховена, Листа и ряда других композиторов¹⁷⁶;

¹⁷³ Ровенко А.И. Танеевские принципы в современной теории контрапункта и имитации: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. Одесса, 1988. 279 с.

¹⁷⁴ Вязкова Е.В. Процессы музыкального творчества: Сравнительный текстологический анализ. С. 282–300.

¹⁷⁵ Там же. С. 296.

¹⁷⁶ Уэбстер Р. Духи-проводники и ангелы-хранители. СПб.: Весь, 2011. С. 197.

б) творчество на основе саморазвития идеи рассматривается Вязковой в связи с появлением такой науки как синергетика. Проявление этого типа исследователь находит в литературе: идеи произведений порой «...заставляют авторов» подчиниться себе. И тогда онегинская Татьяна "неожиданно для Пушкина" выходит замуж за генерала... герои Достоевского "меняют" первоначально задуманную автором судьбу...»¹⁷⁷ (примеры в музыке – см. с. 39, градация типов сочинения по Вязковой, п. 1).

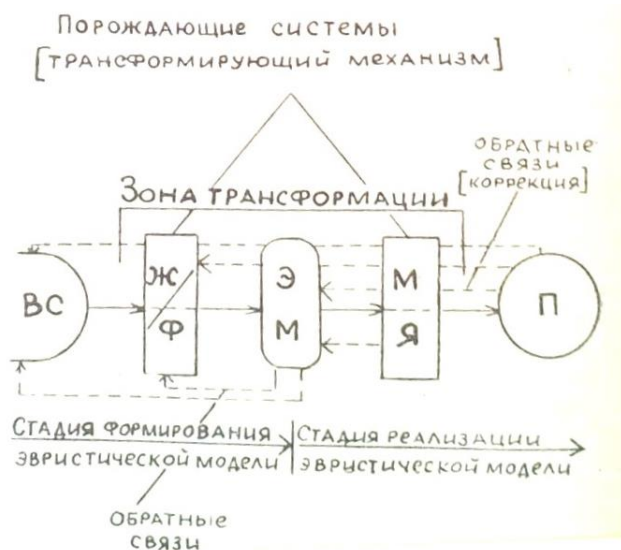
4. Взгляды на стадии творческого процесса сравнительно легко экстраполируются на композиторское творчество, однако музыковедами и композиторами были предложены и более детализированные схемы, учитывающие специфику сочинения музыки.

М.Г. Арановский создал эвристическую модель¹⁷⁸, подразумевающую процесс движения внемusыкального содержательного стимула (ВС) к произведению (П), при котором стимул сначала взаимодействует с системой жанра/формы (Ж/Ф), что порождает эвристическую модель (ЭМ), последняя в свою очередь преломляется в системе музыкального языка (МЯ) и приводит к формированию произведения (П). Обратим внимание на наличие двух стадий – формирования и реализации ЭМ, а также на наличие порождающих систем (ПС), включающих Ж/Ф и МЯ (Рисунок 1.1).

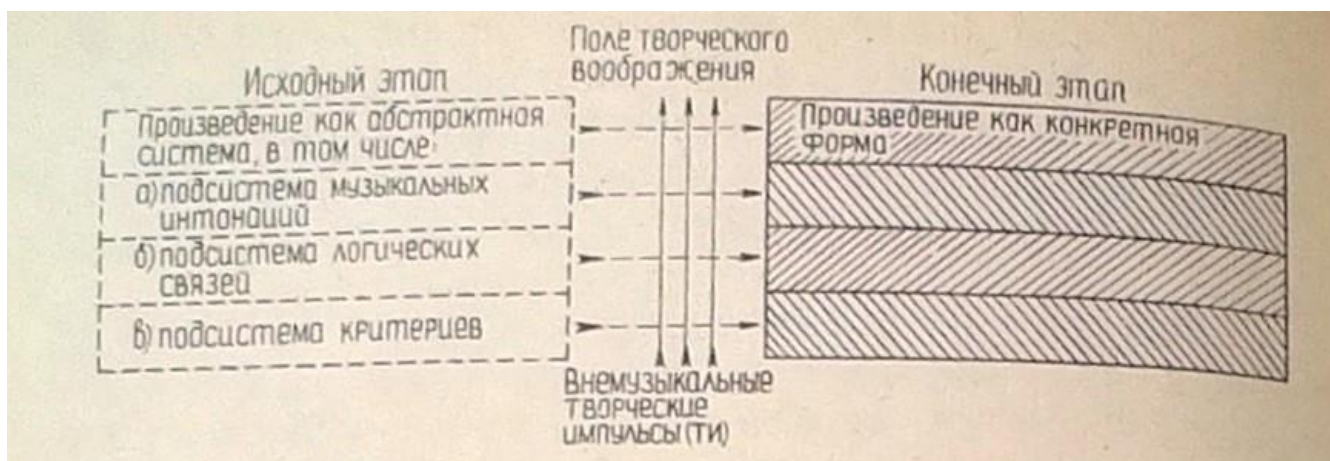
Особенностью модели является то, что автор понимает её не как линейную последовательность событий, а как систему, в которой все элементы взаимосвязаны, взаимообусловлены и способствуют порождению друг друга. Кроме того, Арановский допускает возможность начала творческого процесса не обязательно с внемusыкального стимула, а с установления вида будущего произведения и с элемента «жанр/форма» на первом месте в таком случае.

¹⁷⁷ Вязкова Е.В. Процессы музыкального творчества: Сравнительный текстологический анализ. С. 298–299. Синергетика – относительно молодое междисциплинарное научное направление; научная дисциплина, которая рассматривает закономерности процессов системной интеграции и самоорганизации в различных системах (Гнатюк В.И. Синергетика // Философский словарь инженера. М.: Издательский дом МЭИ, 2010. С. 222)

¹⁷⁸ Арановский М.Г. Опыт построения модели творческого процесса композитора. С. 127–141.

Рисунок 1.1 Модель композиторского творчества по М.Г. Арановскому¹⁷⁹

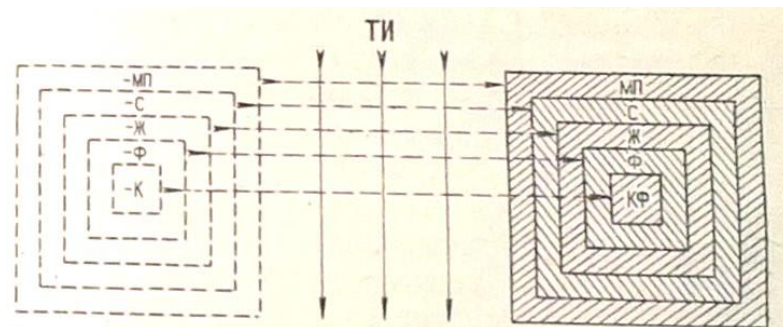
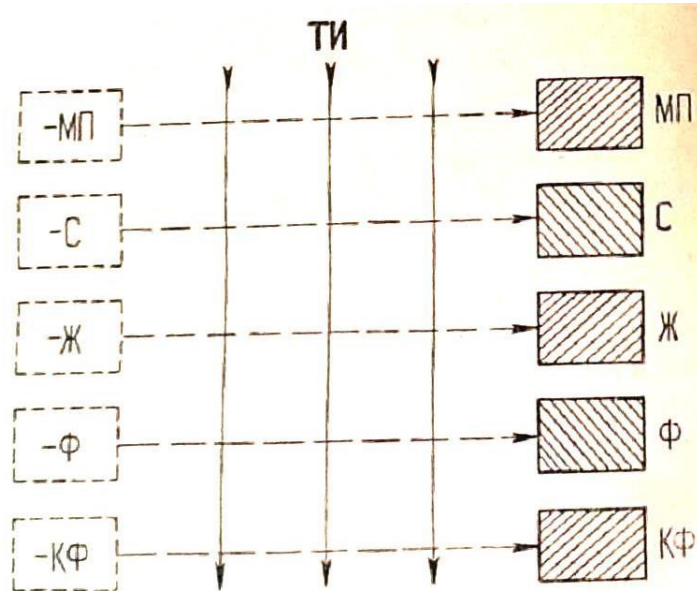
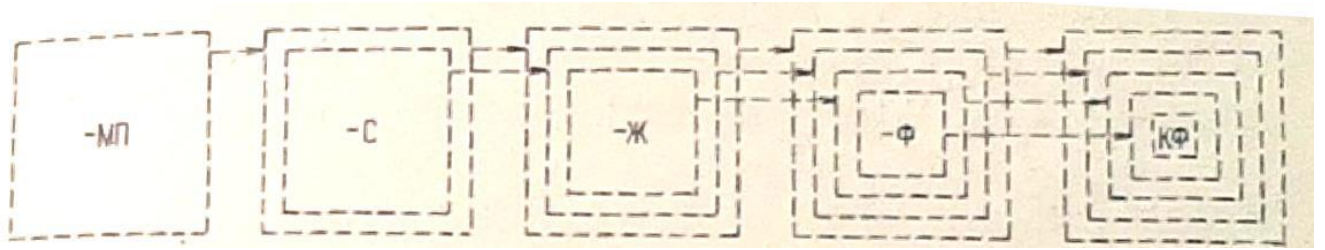
А.И. Муха¹⁸⁰ различает немзыкальный творческий импульс (ТИ), ведущий к движению творческой мысли, которая создаёт поле творческого воображения. Преломляясь через это поле, абстракции, хранящиеся в мышлении композитора (подсистемы музыкальных интонаций, логических связей, критериев) переходят в конкретную форму музыкального произведения (МП). То же самое происходит и на уровнях стиля (С), жанра (Ж), формы (Ф) и её компонентов (КФ). В нескольких схемах автор наглядно демонстрирует данные процессы и их иерархию (Рисунок 1.2).

Рисунок 1.2. Модель композиторского творчества по А.И. Мухе¹⁸¹

¹⁷⁹ Там же. С. 140.

¹⁸⁰ Муха А.И. Цит. соч. С. 177–182.

¹⁸¹ Там же. С. 178–179.



К моделированию, на наш взгляд, относится и градация типов сочинения, данная Е.В. Вязковой¹⁸²:

1. Сочинение подряд, от начала к концу, при котором «идет как бы "саморазвертывание" материала: предыдущее "требует" определенного продолжения, детерминированного причинно-следственными связями». Так, Шнитке для того, чтобы написать окончание (сочинения), предварительно нужно было «пройти, прожить этот путь»¹⁸³. В писании подряд Вязкова

¹⁸² Вязкова Е.В. Процессы музыкального творчества: Сравнительный текстологический анализ. С. 302–303.

¹⁸³ Беседы с Альфредом Шнитке: сборник / сост. А.В. Ивашкин. М.: РИК «Культура», 1994. С. 73.

выделяет тип «причинно-следственный», описанный выше, и тип «моцартовский», при котором сочинение уже сложилось в голове, а запись подряд представляет собой механический акт.

2. Сочинение отдельными фрагментами, темами, что наблюдается в творчестве Бетховена, Танеева.

«Моцартовский» и «бетховенский» творческий процесс. Более внимательно рассмотрим классификацию Н.Л. Фишмана. «Моцартовский» и «бетховенский» типы разделяются на основании наличия или отсутствия в наследии композиторов черновиков сочинений, в которых был бы зафиксирован ход творческого процесса (со всеми пробами, вариантами, поправками): при «моцартовском» типе они практически отсутствуют, поскольку сочинение складывается «в голове», при «бетховенском» представлены в большом количестве.

Конструктивный («бетховенский») и интуитивный («моцартовский») типы¹⁸⁴ напрямую соприкасаются с вопросами участия в творческом акте сознательного и бессознательного, разума и чувства. Данная оппозиция закладывалась ещё Платоном, противопоставлявшим «поэзию благоразумного» (τοῦ σοφροῦντος) как интеллектуалистический тип творчества «поэзии безумствующего» (τοῦ μαινόμενου) как иррациональному или мистическому типу¹⁸⁵. Иными её вариантами являются аполлонический и дионисийский типы¹⁸⁶, рационалистическая и мистическая теории творчества¹⁸⁷. Научное преломление данная градация получила и в представлениях о функциональной асимметрии головного мозга¹⁸⁸. К примеру, В.В. Медушевский рассматривает нейропсихологические особенности музыкального мышления в связи со спецификой правого и левого полушарий головного мозга: музыкальную деятельность он считает присущей преимущественно правому полушарию, а

¹⁸⁴ Вязкова Е.В. К вопросу о типологии творческих процессов. С. 156.

¹⁸⁵ Грузенберг С.О. Гений и творчество: основы теории и психологии творчества. М.: URSS, 2009. С. 146.

¹⁸⁶ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб.: Азбука, 2000.

¹⁸⁷ Грузенберг С.О. Цит. соч. С. 145.

¹⁸⁸ Клименко В.В. Психологические тесты таланта. Харьков: Фолио; СПб.: Кристалл, 1996. С. 190–193.

речевую – левому¹⁸⁹.

Рациональная концепция «признает первенство рассудка и опыта перед чувством и рассматривает процесс художественного творчества как чисто рассудочное построение и переработку данных индивидуального и коллективного опыта (поскольку художник конструирует их по научному методу)»¹⁹⁰. Иррациональная концепция признаёт «первенство чувствующей сферы душевного мира художника перед рассудком и опытом и рассматривает творчество как произвольную и бессознательную деятельность духа, уподобляя творческий экстаз художника стихийной вспышке интуиции»¹⁹¹.

Но рациональный и иррациональный типы не существуют в чистом виде и, как правило, оба начала представлены в каждом художнике, хотя и в разных пропорциях. Это видно и из самонаблюдений разных авторов¹⁹², и отражено в представлениях об уровнях творчества, цепочка которых, начинаясь на бессознательном уровне, через уровни подсознания и сознания, достигает сверхсознания¹⁹³.

К «бетховенскому» типу было отнесено творчество Бородина, Танеева, Метнера, Прокофьева, к «моцартовскому» – композиторов добетховенской эпохи – И.С. Баха, Генделя, Гайдна, а также Мусоргского, Чайковского, Мясковского¹⁹⁴.

Указание на отсутствие черновиков у представителей последнего типа не следует воспринимать буквально, речь идёт о тенденции. В действительности наброски, эскизы и незавершённые фрагменты встречаются и у самого

¹⁸⁹ Медушевский В.В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. М., 1981. С. 228–232.

¹⁹⁰ Грузенберг С.О. Цит. соч. С. 145.

¹⁹¹ Там же. С. 145–146.

¹⁹² Шёнберг А. Сердце и мозг в музыке // Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы. М.: Композитор, 2006. С. 169–193.

¹⁹³ Первые два из них описывались К.Г. Юнгом и З. Фрейдом (Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991; Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995). Сознание связано с логическими операциями: анализа, синтеза, абстрагирования, обобщения, умозаключениями, а сверхсознание интегрирует в себе работу бессознательного, подсознания, что позволяет сознанию «подключиться» к ноосфере как форме существования разума и получать оттуда необходимую информацию (Ермолаева-Томина Л.Б. Цит. соч. С. 46, 48).

¹⁹⁴ Вязкова Е.В. Процессы музыкального творчества: Сравнительный текстологический анализ. С. 9.

Моцарта¹⁹⁵, но количество их по сравнению с изданными и завершёнными сочинениями крайне невелико, тогда как в случае Бетховена ситуация прямо противоположная¹⁹⁶.

Считается, что *творческий процесс Моцарта*, наиболее полно изложен в его так называемом «Апокрифическом письме», которое было опубликовано в 1815 году: «Когда я по-настоящему один и в хорошем настроении, например, в карете во время путешествия или на прогулке после хорошего обеда – или ночью, когда я не могу уснуть, тут лучше всего, целыми потоками, приходят ко мне мысли. Откуда и как, этого я не знаю, да тут ничего от меня и не зависит. Те [мысли], что мне нравятся, я запоминаю и даже напеваю их про себя... <...> ...кусочек разрастается и разрастается, и я все распространяю его вширь и проясняю; эта штука поистине становится почти готовой в голове...»¹⁹⁷. Исходя из приведённого фрагмента, следует констатировать: что именно «напевал» Моцарт, и как это «разрасталось» в его голове, внешнему наблюдателю узнать невозможно¹⁹⁸.

Подлинность этого письма до сих пор не установлена, поскольку, несмотря на ясность и правдоподобие, процесс описан в несвойственной Моцарту манере, сфокусированной на анализе собственного творческого процесса; кроме того, известно, что «в XVIII веке замысел произведения был весьма жестко обусловлен жанром и... той или иной конкретной целью: оказией или заказом. Композитор мыслил в русле жанра, подчиняя ему не только самые общие черты, но и стилистику своего опуса»¹⁹⁹.

Сравним пространное письмо с предельно конкретным рассказом Моцарта о сочинении музыки для «Парижской» симфонии: «В середине первого Allegro есть

¹⁹⁵ Луцкер П.В., Сусидко И.П. Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008. С. 470–471; Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. М.: Музыка, 1977. С. 143.

¹⁹⁶ Фишман Н.Л. Этюды и очерки по бетховениане. С. 19.

¹⁹⁷ Луцкер П.В., Сусидко И.П. Цит. соч. С. 382–383.

¹⁹⁸ Практически так же описывает процесс своего сочинения П. Хиндемит: «Нечто (вы сами не знаете что) западает в ваш ум (причем вы не знаете откуда) и развивается там (вы не знаете как) в некую форму... это небольшие мотивы, состоящие из нескольких тонов, которые чаще ощущаются даже не как тона, а всего лишь как неопределенная звуковая кривая» (Цит. по: Госдинер А.Л. Цит. соч. С. 143).

¹⁹⁹ Луцкер П.В., Сусидко И.П. Цит. соч. С. 383–384.

пассаж, который, как я знал, должен понравиться. Он захватил всех слушателей, и они громко аплодировали. А поскольку я знал, как его написать... то я повторил его еще раз под конец»²⁰⁰. Другой пример: «Поскольку я слышал, что здесь последние Allegro, как и первые, обычно начинают все инструменты вместе и чаще всего в унисон, то я начал только двумя партиями скрипок piano – 8 тактов, после чего неожиданно – forte. Как я и предполагал, во время piano разнеслось "ш-ш-ш", а когда услышали forte, раздались аплодисменты»²⁰¹.

Однако можно предположить и прямо противоположное – как раз отсутствие упоминания о конкретном произведении дало возможность композитору высказаться столь отвлечённо, обобщив многолетний опыт сочинения²⁰².

Моцартовской особенностью является способность к естественному развитию идей и мыслей, вытекающих одна из другой²⁰³, к приданию частям целого органичности и единства²⁰⁴ – так называемая нить – *il filo*, по выражению Л. Моцарта.

Прямым следствием этой особенности становится особая роль начала²⁰⁵: стоит только композитору его найти, «как он убежден в правильном развитии и завершении произведения»²⁰⁶, «последующее развитие, *il filo*, характер отдельных частей – все это дело его собственной фантазии»²⁰⁷.

²⁰⁰ Цит. по: Сусидко И.П. Моцартовское определение *Mitteldinge* и его «Парижская» симфония // Техника музыкального сочинения в разъяснениях автора. Материалы международной научной конференции 16–17 апреля 2015 года / ред.-сост. Л.Л. Гервер. М.: РАМ им. Гнесиных, 2016. С. 100. Приведём примеры из сферы вокальной музыки. Моцарт говорил: «...люблю, чтобы ария пришлась певцу точно впору, как хорошо скроенное платье» (цит. по: Нагина Д.А. «...Отрезать можно в любое время, а прибавить не так легко»: В.А. Моцарт о сочинении арий // Техника музыкального сочинения в разъяснениях автора. С. 87). Другая фраза, характеризующая связь творчества композитора с внешними обстоятельствами, под которой не смог бы, наверное, подписаться Бетховен: «В ваших 2 Ариях я приложил все усилия, чтобы только вам угодить» (Моцарт В.А. Полное собрание писем. М.: Международные отношения, 2006. С. 226).

²⁰¹ Цит. по: Сусидко И.П. Цит. соч. С. 99.

²⁰² Считается, что письмо написано в 1789–90 годах (Луцкер П.В., Сусидко И.П. Цит. соч. С. 383).

²⁰³ Эйнштейн А. Цит. соч. С. 129.

²⁰⁴ Там же. С. 148.

²⁰⁵ Как отмечал Альфред Эйнштейн, если Моцарт «начал произведение с мысли, находящейся как бы на слишком большой для его изысканий глубине, он не станет долго формовать тему, а начнет все заново, на более близком уровне» (Эйнштейн А. Цит. соч. С. 145–146). И далее – «Бетховен в своих вторых и третьих вариантах становится обычно изысканнее, тоньше, сложнее. Моцарт – почти всегда проще» (Там же. С. 147).

²⁰⁶ Там же. С. 147.

²⁰⁷ Там же. С. 144.

Но для этого «начало должно быть "на высоте"»²⁰⁸, для достижения чего Моцарт прибегает к разного рода «трамплинам» из заимствованных²⁰⁹ и собственных²¹⁰ музыкальных мыслей.

Ещё одним следствием способности к естественному развитию идей и мыслей является написание сочинения «подряд»²¹¹, нота за нотой. Потребность именно в такой форме работы подтверждается тем, что если Моцарт прерывался в письме, то начинал сочинять заново, и уже совершенно другую музыку²¹².

Вышеизложенное понимание творческого акта Моцарта входит в определённое противоречие с традиционно приписываемым ему отношением к нотной записи не как к творческому акту, а как к механической фиксации уже сочинённого. «Сочинить-то я все уже сочинил, но записать еще не успел»²¹³, – говорил композитор, однако наличие вышеозначенного «трамплина» и связанных с ним набросков длиной по несколько тактов²¹⁴ говорит о том, что иногда работа по записи и сочинению шла одновременно. Безусловно, практически уникальным следует считать свидетельство композитора о том, как во время записи фуги он сочинял прелюдию²¹⁵.

В XX веке отчётливый «моцартовский» тип зафиксирован у А. Шенберга. Приведём примеры авторских высказываний. «Лично я принадлежу к тем, кто в общем пишет очень быстро – и "головной" контрапункт, и "спонтанную" мелодию»²¹⁶. «Сначала я вижу произведение как целое. Потом сочиняю детали. В процессе работы что-то обязательно утрачивается. Этого невозможно избежать: при материализации всегда есть потери. Но зато выигрываешь в жизненной силе. У всех нас возникают технические сложности – не из-за неумения обходиться с материалом, но из-за присущих идее свойств. А именно эта идея, эта мысль

²⁰⁸ Там же. С. 150.

²⁰⁹ Примеры см.: Луцкер П.В., Сусидко И.П. Цит. соч. С. 396–401, 408–411.

²¹⁰ Эйнштейн А. Цит. соч. С. 143–145.

²¹¹ Климовицкий А.И. О творческом процессе Бетховена. С. 33.

²¹² Там же. С. 34.

²¹³ Моцарт В.А. Цит. соч. С. 228.

²¹⁴ Речь не идёт об упомянутых выше крупных заказах, которые Моцарт переставал писать, если отпадала внешняя необходимость их завершать. См. Эйнштейн А. Цит. соч. С. 143.

²¹⁵ Луцкер П.В., Сусидко И.П. Цит. соч. С. 468.

²¹⁶ Шёнберг А. Цит. соч. С. 170.

должна определить собой структуру и ткань произведения»²¹⁷. «Около сорока лет тому назад я сочинял Первый струнный квартет ор. 7. Совершая утренние прогулки, я обычно сочинял в голове почти во всех деталях от сорока до восьмидесяти тактов. Мне требовалось лишь два-три часа, чтобы записать эти большие разделы по памяти»²¹⁸. «...нередко для сочинения тем и мелодий без сопровождения... потребовалось три-семь набросков, в то время как иные контрапунктические разделы были сочинены за очень короткое время»²¹⁹.

Бетховенский творческий процесс во всём противоположен «моцартовскому». «...Традиция олицетворяла для Бетховена некий предустановленный порядок, уже в силу самой предустановленности обреченный в сознании композитора на разрушение»²²⁰. Таким образом, «не следование сегодняшним правилам и канонам искусства, а ощущение собственной независимости по отношению к ним было органическим свойством... натуры Бетховена»²²¹. Актуальными для композитора являются категории будущего, вечности²²². Отсюда и стремление быть «не таким, как все», что для Бетховена означало и «быть лучше»²²³.

Отсутствие опоры на традиции приводило к стремлению строить каждое сочинение исходя из общей идеи развития, присущей «именно данному и только данному произведению»²²⁴, борясь с уже сложившимися стереотипами, общими и

²¹⁷ Rodriguez J. Conversation with a Legend // Schoenberg / ed. by M. Armitage. New York, 1937. P. 147–148. Цит. по: Шёнберг А. Цит. соч. С. 192.

²¹⁸ Шёнберг А. Цит. соч. С. 178–179.

²¹⁹ Там же. С. 189.

²²⁰ Климовицкий А.И. О творческом процессе Бетховена. С. 24.

²²¹ Там же. С. 25.

²²² Сочинение для «вечности» предполагало убеждённость в своей исключительности, императивность, самоутверждение. Бетховен говорил: «Я могу. Вы – нет» (Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. Т. 2. С. 96). Другое сходное его высказывание: «А я ее разрешаю», – о запрещённой последовательности в одном из Квартетов (Климовицкий А.И. О творческом процессе Бетховена. С. 25). Можно говорить о стремлении композитора к независимости от внешних обстоятельств. Так, по словам Вагнера, Бетховен даже «своих высокородных благодетелей... третирует как деспот, и ничего нельзя было от него получить кроме того, что он сам расположен был дать, когда находил это нужным» (Вагнер Р. Бетховен. М.–СПб.: Издание С. и Н. Кусевицких, 1912. С. 71. Текст приводится в соответствии с современной орфографией).

²²³ Климовицкий А.И. О творческом процессе Бетховена. С. 23.

²²⁴ Фишман Н.Л. Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы. С. 152.

собственными, с инерцией своего мышления²²⁵.

Всё это требовало времени, поэтому основной формой работы для Бетховена был постоянный поиск вариантов материала, а затем выбор лучших из них²²⁶. Для каждого конкретного этапа сочинения формировалась своя задача и отводился соответствующий раздел эскизов²²⁷ – например, общий план²²⁸, формулировка главной мысли – образование музыкальной темы или её развитие²²⁹. Отсюда следовала и значительная продолжительность работы над каждым произведением²³⁰, которую Бетховен считал необходимой и рассматривал как условие действительной плодотворности²³¹.

«...Я ничего никогда не пишу подряд, без перерыва. Я всегда работаю над несколькими вещами одновременно, принимаясь то за одно, то за другое», – говорил композитор²³². Таким образом, начало для него не играет столь существенной роли, как для Моцарта. И даже наоборот – «именно началу не доверяет Бетховен»²³³. Фактически расшифровывает «бетховенский» подход в своём письме к Чайковскому Танеев²³⁴: «Это... дает возможность работать разом на нескольких пунктах сочинения... сохраняет те мысли, которые сперва могли показаться негодными, но которые потом могут пригодиться, будучи помещены в свое время, и т. д. Одним словом, я разом могу увидеть все, что в моей голове

²²⁵ Климовицкий А.И. О творческом процессе Бетховена. С. 40.

²²⁶ Там же. С. 34. Также представляет интерес в этой связи сама форма записи – основной эскиз в центре страницы с сохранением пустыми верхних и нижних строчек для исправлений-вариантов. Аналогичный подход применялся и для разворота страниц, на одной из которых фиксировалась основная идея, на парной – варианты или производные материалы (Вязкова Е.В. Процессы музыкального творчества: Сравнительный текстологический анализ. С. 118).

²²⁷ Фишман Н.Л. Этюды и очерки по бетховениане. С. 19.

²²⁸ Кириллина Л.В. Цит. соч. С. 99.

²²⁹ Фишман Н.Л. Этюды и очерки по бетховениане. С. 19.

²³⁰ Другая причина обилия черновиков: « <...> если приходит мысль, сейчас же ее записываю. Я встаю даже ночью, если мне что-нибудь приходит в голову». Мис П. Значение эскизов Бетховена для изучения его стиля // Проблемы бетховенского стиля / под ред. Б.С. Пшибышевского. М.: Государственное музыкальное издательство, 1932. С. 313. Цит. по: Климовицкий А.И. Петербургская тетрадь эскизов Бетховена (несколько слов к публикации) // Opera Musicologica. № 4 [38]. 2018. С. 7.

²³¹ Климовицкий А.И. О творческом процессе Бетховена. С. 34.

²³² Мис П. Цит. соч. С. 301. Цит. по: Климовицкий А.И. О творческом процессе Бетховена. С. 33.

²³³ Климовицкий А.И. О творческом процессе Бетховена. С. 40.

²³⁴ И Онеггер, композитор «бетховенского» типа, говорит о том же: «К этому меня приучил Жедальж. Как только мне приходит в голову какой-либо мотив или ритмическая формула, либо целая фраза, я их сейчас же записываю. Вы, верно, слышали о черновых нотных тетрадах Бетховена. Отнюдь не претендуя на сравнение с ним – это было бы чрезмерно смело, – я тем не менее не утаю от вас, что поступаю точно таким образом и рекомендую данный метод своим ученикам» (Онеггер А. Я композитор. Л.: Музыка, 1979. С. 142–143).

происходило в течение долгого времени, и уже эти готовые материалы располагать в той или другой последовательности»²³⁵.

Ввиду приверженности Бетховена к поиску вариантов тем, развития и т. д. неизбежно возникают вопросы о связанности его творческого процесса с правкой. Изучение его рукописей показывает, что если принять за основу масштабные временные уровни музыкального творчества Е.В. Назайкинского²³⁶, можно увидеть, как она пронизывает их все²³⁷.

1. Фактурный, фонический уровень: добавление контрапунктов, тесситурные перестановки.

2. Синтаксический, интонационный уровень: преодоление инертности мелодического рисунка, размыкание интонационной заданности; добавления модуляций и альтераций; введение затактов или изменение группировки нот; стремление к интонационной и мелодической выразительности голосов, особенно верхних; смещение опорных нот и смысловых акцентов в затакты для большей мягкости.

3. Композиционный, музыкально-сюжетный: трансформация формы в ходе работы, переносы удачно найденных репризных вариантов в экспозиционные разделы.

Поэтому на фразу Моцарта о том, что он всё сочинил, но ещё ничего не записал (см. с. 44) Бетховен, наверное, мог бы ответить: «Записано многое, но еще ничего не сочинено»²³⁸.

Исключительно важное значение придаёт черновикам Бетховена Н.Л. Фишман: «...можно сказать, что эскизы Бетховена представляют собой единичное явление, так как ни одним другим композитором (возможно, что и ни одним другим художником вообще) не запечатлены на бумаге с такой степенью подробности все стадии вырастания идеи, все этапы борьбы за совершенное

²³⁵ Танеев С.И., Чайковский П.И. Письма. М.: Госкультпросветиздат, 1951. С. 45–46.

²³⁶ См. Приложение Б.

²³⁷ См. Климовицкий А.И. О творческом процессе Бетховена. С. 51–87.

²³⁸ Там же. 33.

воплощение художественного образа. Значение эскизов Бетховена выходит за рамки одной лишь музыкальной науки как таковой, ибо они открывают богатую, а в некоторых отношениях единственную возможность документального исследования сложнейшей проблемы творческого процесса. В одном из своих писем к немецкому бетховеноведи Паулю Мису Ромен Роллан писал, что "вникание в эскизы Бетховена полезно не только музыкантам, но и психологам". К этому можно добавить, что ознакомление с эскизами Бетховена способно обогатить наблюдения каждого творческого человека вообще»²³⁹.

1.2. Попытка типологического осмысления творческого процесса Шостаковича

Задаваясь вопросом о том, к какому из двух противоположных типов, «моцартовскому» или «бетховенскому», следует относить творческий процесс Шостаковича, человек, знакомый с материалами биографии композитора, вспомнит, что одно из имён появляется в них не единожды. Это имя – Моцарт.

Ассоциации с Моцартом возникли уже с начала учёбы Шостаковича в консерватории. Со слов Глазунова, «дарование поступающего... мальчика приравнивалось к моцартовскому»²⁴⁰, в «Сводной ведомости экзаменов и зачетов Д.Д. Шостаковича» зафиксирован следующий его отзыв: «Большое виртуозное дарование. Передача вдумчивая и полная настроения»²⁴¹. Подтверждалась правильность первого впечатления дальнейшими успехами композитора в учёбе и профессиональной деятельности. Как пишет Л.О. Адэр, «Шостакович стал сенсацией поколения»²⁴². Кажется, ему ничего не стоило сыграть даже не совсем корректно записанный чужой

²³⁹ Фишман Н.Л. «Ни одного дня без строчки...» (Рассказ о книге эскизов Бетховена) // Наука и жизнь. 1970. № 6. С. 107–108.

²⁴⁰ Богданов-Березовский В.М. Встречи. М.: Искусство, 1967. С. 16.

²⁴¹ Адэр Л.О. Шостакович-ученик // Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919–1930. Т. 1. С. 109.

²⁴² Там же. С. 101.

материал – так, А.М. Баланчивадзе вспоминал, как его «Концертный марш в Ми мажоре Шостакович блестяще сыграл по партитуре в Ми-бемоль мажоре! А потом подошел и сказал: "Извините, я не заметил четырех диэзов". Я понял его остроумие и свою ошибку с кларнетами in B. Но меня ошеломила его феноменальная ориентация. Тогда я еще не знал, что он так прекрасно овладевает чужой музыкой»²⁴³.

Позднее поводом для сравнений с Моцартом становилась лёгкость и быстрота сочинения, а также сам характер музыки Шостаковича. Г.Н. Попов писал: «Сейчас <...> у меня был Митя Шостакович. Играл (по партитуре) свою Девятую симфонию. Парный состав. Прозрачно. Много света и воздуха. Прекрасные tutti, ясные темы (главная партия первой части – Моцарт!). Почти буквально Моцарт. Но, конечно, все очень индивидуально, по-шостаковически»²⁴⁴.

Именно «моцартовское» молниеносное сочинение музыки можно видеть в рассказе режиссёра Г.М. Раппапорта: «Я позвонил Шостаковичу в Москву и сказал, что до окончания фильма осталось несколько дней... и необходимо, чтобы он срочно приехал посмотреть отснятое и... дописал обещанную музыку... <...>

<...> ...Я вручил ему бумажку, где точно, со всеми подробностями, как это принято в кино, был обозначен характер и метраж кусков. Он сказал: – Спасибо. <...> Если у вас есть желание, приходите ко мне в половине девятого вечера в гостиницу "Европейская".

<...> ...В половине девятого вечера я подошел к номеру, в котором находился Шостакович, и услышал доносившийся из номера хохот. Постучал. Вошел. Вижу: на диване сидят несколько человек и смеются от того, что им рассказывает Шостакович. При этом он сидит за письменным столом, перед ним лежит нотная бумага, в руке – ручка, в левой руке – линейка, и он, прикладывая линейку к листу, что-то пишет.

<...>

²⁴³ Баланчивадзе А.М. Современники о Д.Д. Шостаковиче // Дмитрий Шостакович. Сборник статей. М., 1967. С. 96.

²⁴⁴ Попов Г.Н. Из литературного наследия: страницы биографии. М.: Советский композитор, 1986. С. 288–289. Также см. Лукьянов А.В. Наблюдения над творческим процессом Шостаковича: по материалам рукописей Двадцати четырех прелюдий для фортепиано // Музыковедение. 2020. № 8. С. 4.

Я сел и тоже стал слушать, но мне было не до смеха, ибо я понял: время идет, а он со мной даже не разговаривает. Что же будет?

Примерно за час до его ухода на вокзал он сложил эти листки нотной бумаги, сделал из них маленький рулончик, нашел веревочку, обвязал рулончик и протянул его мне:

– Вот, пожалуйста.

– Что, пожалуйста?

– Вы же меня просили. Вы дали мне бумажку. Да? Там две минуты музыки. Вот, пожалуйста, я все сделал, как Вы меня просили.

<...>

<...> Когда мы услышали исполнение, музыка очаровала нас, но самым удивительным было то, что все подробности, отмеченные в переданной ему бумажке, все совпадало с обозначенным настроением: все было сделано точно, и нам не пришлось изменить ни одного кадра»²⁴⁵.

К теме «быстроты» своего сочинения Шостакович неоднократно возвращался и сам. О Восьмой симфонии он рассказывал: «Над симфонией я работал с большим под`ёмом и увлечением. Мне удалось закончить её за два месяца с небольшим»²⁴⁶. Так же говорил и о Десятой: «Над... симфонией я работал летом... закончил её осенью. Как и другие свои сочинения, я писал её быстро»²⁴⁷. Из дат, проставленных в рукописях Девятой симфонии, следует, что написание её заняло вообще менее месяца²⁴⁸.

Безусловно, всё это было обусловлено чёткими представлениями автора о произведениях. «Моцартовское» видение целого ясно отражено в ряде высказываний Шостаковича. По поводу Второй симфонии композитор говорил: «...я знаю, что эта симфония будет написана и закончена. Это не есть мои бесплодные попытки

²⁴⁵ Воспоминания Г.М. Раппапорта приводятся по книге: Хентова С.М. В мире Шостаковича. М.: Композитор, 1996. С. 254.

²⁴⁶ Восьмая симфония Дмитрия Шостаковича // Известия. 1943. 19 сентября.

²⁴⁷ Значительное явление советской музыки. (Дискуссия о Десятой симфонии Д. Шостаковича) [редакционная статья] // Советская музыка. 1954. № 6. С. 120.

²⁴⁸ Якубов М.А. Д.Д. Шостакович. Девятая симфония. Партитура // Шостакович Д.Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. М.: DSCH, 2005. Серия I. Симфонии. Т. 9. Симфония № 9. Соч. 70. С. 112.

сочинять, которые у меня бывали за последнее время. Тогда я думал, что, может быть, напишу пару тактов, и тогда почувствую "нечто", отчего я знаю, что симфония моя будет удачна и сколько в ней будет частей, и какие это будут части. Это как раз случилось несколько дней назад. Уже вся симфония звучит у меня в голове. Я ее всю слышу. Значит, симфония уже есть. Дело только в сроке»²⁴⁹. Сходным образом представлялась ему и Пятнадцатая: «...симфония мне как-то очень ясна была, как она должна получиться, что ли, мне это было довольно ясно. Я очень много над ней работал, и, как ни странно, я ее писал в больнице, потом вышел из больницы – писал на даче, понимаете, но оторваться от этого совершенно не мог. Это одно из тех произведений, которое просто очень меня захватило, и, может быть, *одно из немногих моих сочинений* (выделено мною. – А. Л.), которое мне показалось ясным от первой до последней ноты, понадобилось только время, чтобы это записать»²⁵⁰.

Практически уникальным следует считать самонаблюдение автора, в котором он следующим образом рассказывает о возникновении одного номера из «Трёх пьес для виолончели и фортепиано» ор. 9: «Два дня назад сочинил еще одну пьесу для виолончели и рояля. Вышло совсем что-то странное. *Совсем не в моем духе* (выделено мною. – А. Л.). Что-то ультрамодернистическое. Представь себе: 2 часа ночи. Я собираюсь спать. Но тут меня буквально что-то осенило, слышались разные звучания семи- и восьмиголосные. Я бросился к роялю, взял нотную бумагу и тут стал биться. То, что мне слышалось, то ускользало, то опять появлялось, и я решил прямо с карандашом и бумагой слушать. Мне действительно слышалось начало, продолжение, конец и вся пьеса. И я стал, точно по шпаргалке, записывать. <...> Обыкновенно когда сочиняю, то бывает так: постепенно приходят в голову разные мысли, и я их привожу в различные формы. Тут было иначе, я просто записал то, что мне ясно слышалось, играл роль

²⁴⁹ Шостакович Д.Д. Письма к Б.Л. Яворскому // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 51.

²⁵⁰ Дворниченко О.И. Цит. соч. С. 511.

писаря»²⁵¹.

Другой пример подобного рода: из писем Шостаковича Э. Назировой узнаём, что третью часть Десятой симфонии он услышал во сне²⁵².

На «моцартовский» тип творчества Шостаковича указывают и его черновики: довольно чёткий характер записи большинства набросков и эскизов, порой с единичными исправлениями²⁵³; незначительные расхождения между черновиками и беловыми рукописями, отмечаемые в ряде текстологических исследований. Так, Л.Э. Кеннеди, анализируя эскизы Восьмой симфонии, приходит к выводу: «Материалы выглядят скорее как клави́р симфонии, чем как рукописный эскиз, и если бы не переработанная и переписанная вторая часть, между этим текстом и автографом партитуры не было бы практически никакой разницы (если не считать оркестровки)»²⁵⁴. Сходное суждение высказывает и В.Б. Валькова по поводу эскизов Десятой симфонии: «Последовательное сопоставление эскизов с автографом полной партитуры... позволило установить соответствия между этими двумя записями. Если свести вместе разбросанные по разным страницам одноголосные и более подробные записи, то можно получить достаточно полную условную запись всего произведения»²⁵⁵.

Реальный объём черновиков композитора по сравнению с беловиками невелик, хотя формат бумаги тех и других может отличаться. Так, эскизы «24 прелюдий» для фортепиано находятся всего на 7 страницах, Девятой симфонии – на 8 страницах, Десятой симфонии (даже с учётом недозаполненных страниц и ряда страниц с материалами, к симфонии не относящимися) – на 56 страницах. За

²⁵¹ Из письма к Т. Гливенко от 8 января 1924 года. См. Сапожников С.Р. *Мой Шостакович*. М.: Артистическое общество «Ассамблеи искусств», 2006. С. 64. Цит. по: *Летопись жизни и творчества Д.Д. Шостаковича*. Т. 1. С. 139.

²⁵² Кравец Н. Новый взгляд на Десятую симфонию Шостаковича // Д.Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения. С. 233. О том, что музыка приходит порой во сне, говорил Стравинский: «Иногда музыка является мне в снах, но лишь однажды я смог записать ее. Это случилось в период сочинения "Истории солдата"; я был поражен и ошарашен результатом. Мне приснилась не только музыка, но и персонаж, исполнявший ее. Молодая цыганка сидела у обочины дороги» (Стравинский И.Ф. *Диалоги*. Л.: Музыка, 1971. С. 225).

²⁵³ Одно из устойчивых изменений, не фиксируемое в черновиках, – энгармоническая замена нот в окончательной редакции.

²⁵⁴ Кеннеди Л.Э. Цит. соч. С. 20.

²⁵⁵ Валькова В.Б. Цит. соч. С. 182.

редким исключением один и тот же раздел в эскизах не дублируется, а если такое и происходит, то обычно дублировка связана с разной степенью детализации при записи одного и того же материала.

Обратим внимание, что многие ранние пьесы для фортепиано вообще существуют исключительно в форме беловиков («Багатель», Прелюдия № 1 из «Восьми прелюдий», «Фантастические танцы»).

Наконец, способность «заимствовать у настоящих мастеров»²⁵⁶, оставаясь в то же время самим собой, отсылает к описанным выше «трамплинам» в музыке Моцарта.

Совокупность перечисленных факторов даёт основание рассматривать творческий процесс Шостаковича в первую очередь как «моцартовский».

Здесь же мы сразу сделаем следующую оговорку: «моцартовский» тип творчества Шостаковича отнюдь не подразумевает, что *психологический* тип композитора соответствует психологическому типу Моцарта. Сопоставление с такой точки зрения кажется нам невозможным в принципе. Во-первых, основания, на которых построена классификация Фишмана, не имеют непосредственного отношения к протеканию психических процессов. Во-вторых, даже согласно одной из основополагающих классификаций психологических типов (по К.Г. Юнгу), включающей лишь категории экстра- и интроверсии, Моцарт и Шостакович относятся к заведомо разным: Моцарт – экстраверт, а Шостакович – интроверт²⁵⁷.

²⁵⁶ Беседа Нелли Кравец с Эльмирой Назировой // Д.Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения. С. 240. Вопросы интертекстуальности в творчестве Шостаковича рассматриваются в книге И.В. Степановой «К 100-летию Шостаковича. Вступая в век второй: споры продолжаются...»).

²⁵⁷ Юнг К.Г. Архетип и символ. Алтухов Е.М. Трудовая деятельность гениев [Электронный ресурс] // <http://rikmosgu.ru> [сайт]. Режим доступа: <http://rikmosgu.ru/publications/3559/4502> (дата обращения 04.03.2021). Орлова Е.В. Общение врача и пациента: учебное пособие по чтению и развитию речи на русском языке для иностранных студентов медицинских вузов. СПб.: Златоуст, 2019. С. 36. Кроме того, поскольку количество психологических типов гораздо больше (например, в типологии Майерс-Бриггс их 16 – см. Букалов А.В. Соционика, типологии Юнга и Майерс-Бриггс: сходства и различия // Соционика, ментология и психология личности. 1998. № 4. С. 24–32), какие-либо параллели между Моцартом и Шостаковичем в этом отношении крайне маловероятны.

1.3. Шостакович о творческом процессе: от Анкеты 1927 года к высказываниям последующего времени

При анализе высказываний Шостаковича следует иметь в виду, что «по тону, степени открытости, непосредственности»²⁵⁸ в них могут быть выделены своего рода хронологические периоды (С.М. Хентова):

«...молодость, когда Шостакович высказывался горячо, запальчиво, задиристо, с наивной полной верой в эффективность печатного слова. Пример – "Декларация обязанностей композитора" – 1931 год... Рубеж – 1936 год, когда Шостакович узнал горечь измен, трусости, двоедушия и фальши, снял с исполнения Четвертую симфонию, а его любимое детище – опера "Катерина Измайлова" была поругана и объявлена "сумбуром вместо музыки". С этого времени приходит лаконизм высказываний, иногда с данью штампам, привычным казенным формулировкам. Исповедальности положен предел. <...>

Более пространно Шостакович стал изъясняться в последние десятилетия жизни, когда болезнь вывела к надземным ориентирам. И взгляд обрел невиданную зоркость и свободу. Борьба со смертью, нечеловеческое напряжение чувств вели к исповедальности в творчестве, что проявлялось и в высказываниях, обращениях к личным примерам, как к опоре»²⁵⁹.

Анкета по психологии творческого процесса. 2–10 сентября 1927 года в Детском селе Шостаковичем был заполнен основополагающий документ – «Анкета по психологии творческого процесса» (составлена Р.И. Грубером, РНММ, ф. 285, ед. хр. 1424), бóльшая часть вопросов которой касалась творческого акта и его структуры²⁶⁰.

Обобщим результаты анкетирования, в первую очередь затронув базовые

²⁵⁸ Хентова С.М. В мире Шостаковича. С. 9.

²⁵⁹ Там же. С. 9–10.

²⁶⁰ Полностью текст анкеты см. Шостакович Д.Д. Шостакович о себе и своих сочинениях // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 470–481. Другие вопросы касались биографических данных, отношения Шостаковича к живописи, литературе и т. д.

характеристики творчества композитора.

Одной из основополагающих черт является «стремление к сочинению постоянно»²⁶¹, но всё же «повышение творческой деятельности»²⁶² наблюдается чаще в тёплое время года («...весна, лето²⁶³, осень, реже зима (главным образом, по-видимому, отвлекают зимние занятия)»²⁶⁴) и ночью²⁶⁵.

Говоря о творчестве, часто Шостакович использует выражение «творческий пыл», считая, что «приступать к работе без жара и пыла невозможно»²⁶⁶.

Стремление к движению, развитию – одна из особенностей натуры Шостаковича, и, видимо, потому он не очень любит живопись, в которой «отвращает, главным образом, статичность»²⁶⁷.

Как и многие другие композиторы, Шостакович говорит о наличии иррационального и рационального элементов при сочинении: «...момент "иррационального" преобладает в начале творческого процесса, рациональный в последующих стадиях...»²⁶⁸. Полное разделение их, видимо, невозможно, потому что нередки случаи «подсознательного "завершения" не поддающихся "рациональной" обработке музыкальных моментов»²⁶⁹, а само сочинение музыки часто представляет собой подсознательную музыкальную работу «во время

²⁶¹ Там же. С. 476.

²⁶² Там же. С. 479. Формулировка анкеты.

²⁶³ «Летом меня часто посещает муза, и я могу сочинять», – пишет Шостакович 16 декабря 1925 года (Шостакович Д.Д. Письма к Б.Л. Яворскому // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 56). Летом написаны первая часть Седьмой симфонии, Восьмая и Девятая симфонии, большая часть Десятой симфонии (Хентова С.М. Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 2. С. 597, 600–601, 602, 606).

²⁶⁴ Шостакович Д.Д. Шостакович о себе и своих сочинениях // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 479.

²⁶⁵ Там же. С. 479. С этой точки зрения упомянем и об отношении Шостаковича к природе. «Нина про Штаквча: н люб природ, но есл послать за огурц», – записал в дневнике в 1944 году Прокофьев во время совместного пребывания в доме отдыха с Шостаковичем (Мендельсон-Прокофьева М.А. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники (1938–1967). М.: Композитор, 2012. С. 220). Расшифровка этой фразы приводится Мендельсон-Прокофьевой ниже: «Его жена Нина Васильевна говорила мне, что гулять без цели, просто гулять он не может. Вот если его попросить, например, пойти в деревню за огурцами, с удовольствием пойдет» (Там же. С. 224).

²⁶⁶ Шостакович Д.Д. Письма к Г.А. Столярову // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 204. «Творческий пыл» – см. Значительное явление советской музыки. (Дискуссия о Десятой симфонии Д. Шостаковича) [редакционная статья] // Советская музыка. 1954. № 6. С. 120.

²⁶⁷ Шостакович Д.Д. Шостакович о себе и своих сочинениях // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 474.

²⁶⁸ Там же. С. 479.

²⁶⁹ Там же. С. 479.

занятий житейского порядка»²⁷⁰. Но наличие иррационального компонента не даёт основания Шостаковичу мистифицировать творчество: «Момент озарения не наблюдался»²⁷¹.

Использование фортепиано во время сочинения не является обязательным: «...сочиняю при помощи инструмента, хотя могу обойтись и без него...»²⁷².

При анкетировании Шостаковичу нужно было уложить свой творческий опыт в несколько стадий творческого процесса, предложенных Грубером: импульс к творчеству²⁷³, подготовительную стадию²⁷⁴, стадию внутреннего воплощения (путь от первичной формы²⁷⁵ к полной внутренней форме²⁷⁶), процесс внешнего воплощения²⁷⁷. В приводимом ниже фрагменте для вопросов Грубера использовано шрифтовое выделение.

Импульс к творчеству – «всегда внутренний»²⁷⁸.

Подготовительная стадия – различной протяжённости. Фортепианная

²⁷⁰ Там же. С. 479. О том, как выглядели со стороны занятия «житейского порядка»: «Он очень любит играть в карты, играет часами, со страстью, требуя от партнеров максимальной сосредоточенности, обожает смотреть на игру в футбол и бокс, с удовольствием играет в волейбол, интересуют его и шахматы. Он может долго наблюдать за чьей-нибудь партией. Гуляет он мало, прогулки как таковые его не соблазняют» (Мендельсон-Прокофьева М.А. Цит. соч. С. 224).

²⁷¹ Шостакович Д.Д. Шостакович о себе и своих сочинениях // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 478.

²⁷² Там же. С. 479.

²⁷³ Внешний или внутренний, а также случайный или в результате предварительной психической работы.

²⁷⁴ Грубер характеризует её этапы так: «1) знакомство с данной идеей, сюжетом – толчок внимания в определенном направлении; 2) вдумывание в сюжет, взвешивание его положительных сторон и соответствия текущей потребности творческого организма; 3) "вживание" в него и сроднение с ним, влекущее за собой постепенное или внезапное осознание психологической возможности "вдохновиться" данным сюжетом, т. е. положить его в основу созидания будущего художественного объекта; 4) окончательная решимость приняться за работу и приступ к ней (что предполагает уже наличие первичной формы)» (Грубер Р.И. Цит. соч. С. 92).

²⁷⁵ Первичную форму (первичную внутреннюю форму) Грубер определяет через сочетание неуловимости «конструктивных очертаний будущего худож. объекта» с осознанием «"емкости", качества его» или точнее: «1) осознание "плана и главных пунктов" будущей художественной конструкции; 2) неуловимость начертаний и контуров ("уяснение" их не совсем, а, "немножко" лишь отчасти); 3) наличие в то же время интуитивного чутья "настроения", "рода", "красок и цвета"; 4) наконец, момент "долженствования" – требования творческого волеустремления, обращенного к началу конструктивному» (Грубер Р.И. Цит. соч. С. 94–96).

²⁷⁶ Далее, овладение первичной формой «...дает начало процессу воплощения – претворения в полную внутреннюю форму; ...воплощение это будет тоже внутренним, т.е. хотя и протекает уже в том или ином конкретном материале... но заключается лишь в "мысленном" конструктивном процессе "прояснения" первичной формы, ее углубления и "оформления" не только в отношении главных устоев, но и во всех промежуточных точках; происходит... заполнение, насыщение "чаемого"... конкретными звуковыми конструкциями вплоть до того момента, пока не наступит большая или меньшая адекватность мысленной конструкции требованиям, исходящим от первичной формы, так что при каждом новом мысленном повторении не будет уже ощущаться необходимость привнесения коррективов...» (Там же. С. 97). В Анкете уточняется, происходит ли заполнение первичной внутренней формы непрерывно и последовательно или частично, а также, какие формы первоначально всплывают в сознании – гармония, мелодия, ритм, динамика.

²⁷⁷ Как он протекает и начинается ли до образования полной внутренней формы.

²⁷⁸ Шостакович Д.Д. Шостакович о себе и своих сочинениях // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 477.

соната (№ 1) – «несколько минут», опера «Нос» – «около 2-х лет»²⁷⁹.

Стадия внутреннего воплощения, появление первичной внутренней формы – «"Первичную форму" ощущаю всегда. Мне всегда бывает совершенно ясно, какое должно быть начало, середина, конец произведения, где моменты подъема и упадка; произведение представляется еще не в озвученном виде, но как бы в своем "тембровом" аспекте...»²⁸⁰.

Процесс внутреннего воплощения – «Большой частью заполнение протекает последовательно... прежде всего всплывает тембровая сторона, затем мелодия и ритм, затем дальнейшее»²⁸¹.

Возможно, что именно из-за исключительной чувствительности к тембру Шостакович является преимущественно композитором-симфонистом. Позволим себе в подтверждение такой точки зрения привести иные его высказывания:

– «Есть разные способы писать музыку. У некоторых рождается мелодия, какие-то ходы, а потом они оркеструют. У меня же вся музыка рождается оркестрованной. Я слышу ее так. И какой состав оркестра, и какие играют инструменты. Все это складывается в голове. А потом я сажусь и пишу. Мне трудно понять, как можно иначе писать музыку»²⁸².

– «Всегда следует помнить о том, что нужно уметь сочинять для оркестра, а не оркестровать некую абстрактную музыку»²⁸³.

Внешнее воплощение, «протекающее всегда быстрее, чем внутреннее, часто дает новые возможности оформления»²⁸⁴ и «происходит только после *полной* (выделено у Шостаковича. – А. Л.) внутренней проработки всего

²⁷⁹ Там же. С. 477.

²⁸⁰ Там же. С. 478. Для сравнения – иные основополагающие факторы творческого процесса у Стравинского: «Соотношение темпа и смысла для меня первоочередная проблема музыкального порядка, и пока я не уверен, что нашел правильный темп, я не могу сочинять» (Стравинский И.Ф. Цит. соч. С. 192–193). «Не следует думать, что раз музыкальная идея возникла в вашем сознании, вы уже можете более или менее отчетливо представить себе форму будущего сочинения. Не всегда ясно представляется и звучание (тембр). Но если музыкальная идея это просто группа нот, мотив, внезапно пришедший вам в голову, то он часто возникает вместе со своим звучанием» (Там же. С. 224).

²⁸¹ Там же. С. 478.

²⁸² Дворниченко О.И. Цит. соч. С. 14.

²⁸³ Хентова С.М. Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 2. С. 282.

²⁸⁴ Шостакович Д.Д. Шостакович о себе и своих сочинениях // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 478.

задуманного, хотя бы последнее и состояло из ряда относительно самостоятельных звеньев»²⁸⁵. При внешнем воплощении композитор очень часто импровизирует²⁸⁶, и обычно именно это помогает преодолевать препятствия в осуществлении творческого замысла. Последние имеют разный характер:

«Наблюдаются как "муки творчества" (в отношении самых различных элементов музыкального оформления), так и состояние "вдохновенного" преодоления препятствий, еще недавно казавшихся непреодолимыми...

Очень помогает при наличии таких препятствий исполнение уже созданного, с самого начала и "по-настоящему", то есть вполне вживаясь в произведение и не думая о предстоящем затруднении...

Иногда приходится "перескакивать" через недающийся "такт", музыка к которому находится уже позднее...»²⁸⁷.

Процесс воплощения представлял собой эмоциональную волну высокой интенсивности («Всегда наблюдается... бессонница; особенно много курю; совершаю длинные прогулки (что способствует обдумыванию); хожу по комнате, записываю стоя, вообще не могу оставаться в спокойном положении...»²⁸⁸), продолжительность её «значительна (целая ночь, сутки...)»²⁸⁹.

«По окончании внешнего воплощения – ощущение полного удовлетворения»²⁹⁰, – писал Шостакович и, может быть, это и давало возможность сказать: «К произведению, однажды зафиксированному, больше не возвращаюсь (*приводить примера не стоит, так как это бывает всегда*) (курсив у Шостаковича. – А. Л.)»²⁹¹. В другом пункте Шостакович прибавляет, что после творческого подъёма «возникает потребность дальнейшего творчества», при этом «подавленности, а тем паче отвращения к работе... не наблюдается»²⁹².

²⁸⁵ Там же. С. 478.

²⁸⁶ Там же. С. 480.

²⁸⁷ Там же. С. 480.

²⁸⁸ Там же. С. 477.

²⁸⁹ Там же. С. 479.

²⁹⁰ Там же. С. 478.

²⁹¹ Там же. С. 478.

²⁹² Там же. С. 480.

Иные свидетельства Шостаковича о творческом процессе. Достаточно многочисленные высказывания Шостаковича о творчестве впечатляют своей разнородностью. Они относятся к разным периодам его жизни, вызваны весьма различными обстоятельствами; записаны авторской рукой и сохранились благодаря воспоминаниям – родных, друзей, учеников, знакомых; это ответы на вопросы интервьюеров, заполненные композитором пункты анкет, строки частных писем (с адресатами которых у него могли быть разные отношения) и статей, публиковавшихся в газетах и журналах...

Не ставя перед собой задачу всестороннего рассмотрения всех имеющихся высказываний, мы предприняли попытку, во-первых, собрать их в рамках одного текста, по возможности объединив в несколько тематических групп, и, во-вторых, заострить внимание на некоторых чертах, особенно заметных при чтении высказываний подряд. Одна из таких черт, привлёкших наше внимание, – постоянство настроений и оценок в одних группах высказываний и переменчивость, вплоть до взаимоисключающих заявлений, в других.

1. *Возможно ли охарактеризовать творческий процесс в принципе?* Казалось бы, после подробного ответа на вопросы, сформулированные Грубером, позиция Шостаковича понятна: сама тщательность ответов подтверждала такую возможность. Однако 22 сентября 1927 года, буквально через несколько дней после заполнения Анкеты Грубера, Шостакович писал Д.Р. Рогаль-Левицкому в ответ на аналогичную просьбу: «Моего мнения о моем творческом процессе я, признаться, не имею. Слишком у меня еще мало сочинений, да и вообще творческий процесс – дело темное»²⁹³. Ответ похож на отговорку человека, которому не хочется второй раз подряд писать об одном и том же. Однако и позже, будучи опытным композитором, автором многих сочинений, Шостакович придерживался идеи о том, что «творческий процесс – дело темное»: «И хотя я по своим убеждениям не фантазер, а реалист, но считаю, что многое в вопросах творчества является необъяснимым»²⁹⁴.

²⁹³ Шостакович Д.Д. Письма к Д.Р. Рогаль-Левицкому // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 185.

²⁹⁴ Дворниченко О.И. Цит. соч. С. 467.

2. *Ещё раз об импульсе к творчеству.* Как следует из Анкеты 1927 года, импульс к творчеству «всегда внутреннего характера». Правда, в той же Анкете по поводу ранних сочинений Шостакович сообщает о внешних причинах, вызвавших его эмоциональный отклик, а затем и мысль о сочинении: «Начал сочинять, как только стал обучаться игре на фортепиано. Одним из импульсов (*такие имели место очень часто*) явилось прочтение "Русалочки" Андерсена (попытка балета); поэма на военные темы в связи с *мировой войной* ("Солдат"...); похоронный марш памяти жертв революции (*вообще сочинял много под влиянием внешних событий*)...»²⁹⁵ (курсив мой. – А. Л.).

В зрелые годы сохранилась подобная мотивация, хотя возрастные отличия и накладывали свой отпечаток. Впечатления от литературных произведений, как и раньше, предшествовали композиторским замыслам²⁹⁶: один из примеров такого рода – отношение Шостаковича к повести «Чёрный монах» Чехова, с которой был связан долговременный, но так и не осуществлённый оперный замысел. О.Г. Дигонская, посвятившая этой теме ряд публикаций, приводит следующее высказывание композитора из письма Б.И. Тищенко: «"Черный монах" произвел на меня очень сильное впечатление. Вернее сказать производит сильное впечатление каждый раз, когда я его перечитываю»²⁹⁷.

Детскому порыву создать музыку под впечатлениями от событий Первой мировой войны и революции созвучны переживания по поводу начала Второй

²⁹⁵ Шостакович Д.Д. Шостакович о себе и своих сочинениях // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 476.

²⁹⁶ «...иногда возникает желание написать музыку, когда встретишь волнующий литературный источник» (Хентова С.М. В мире Шостаковича. С. 21). В качестве примеров композитор приводит Тринадцатую симфонию, «Казнь Степана Разина». Цикл «Из еврейской народной поэзии», по словам автора «не был бы написан, не попадись на глаза книжка народных текстов» (Там же. С. 21). При этом Шостаковичу не важно, идёт речь о стихах или прозе (Там же. С. 21). В тексте для него первостепенное значение имеет образ, который даёт возможность «почувствовать характер – "подтекст", помогающий сразу ощутить музыкальную интонацию, музыкальную характеристику. Интересно бывает попытаться воплотить в музыке разные тексты, многие настроения...» (Там же. С. 21).

И напротив – «одна из причин, по которым Шостакович не стал писать оперу "Жизнь Галилея", видимо, кроется в удивительной органичности звучания Тринадцатой симфонии в спектакле Ю. Любимова, что отмечалось многими современниками. Об этом, в частности, читаем в письме А.И. Солженицына к Шостаковичу от 1 августа 1966 года: "<...> Музыка – вся Ваша, не угадал – откуда, и спросить не пришлось, но чрезвычайно подходит к спектаклю, лучше придумать нельзя! Очень высокое впечатление!" (Архив Д.Д. Шостаковича, ф. 3, р. 2, ед. хр. 775). Если сплав музыки и действия в спектакле показался художественно убедительным и самому композитору, и он внутренне согласился с этим мнением, – "лучше придумать нельзя", – то не удивительно, что он отказался от намерения сочинять на сюжет о Галилее другую музыку» (Дигонская О.Г. Незавершенные оперы Шостаковича. С. 119).

²⁹⁷ Тищенко Б.И. Цит. соч. С. 43.

мировой войны, вызвавшие к жизни Седьмую симфонию²⁹⁸: в этом и ряде других случаев творческое вдохновение было вызвано событиями *большой эмоциональной силы*²⁹⁹.

Многие сочинения композитора возникали под воздействием *музыкальных впечатлений*. Как отмечает Л.Л. Гервер³⁰⁰, импульсом к созданию цикла «24 прелюдий и фуг» ор. 87 стало участие Шостаковича в Баховских торжествах 1950 года, которые проводились в Лейпциге с 23 июля по 11 августа по случаю 200-летия со дня смерти великого композитора и на которых Шостакович возглавлял советскую делегацию. Впечатления от поездки были очень значительными, и, по воспоминаниям И.Д. Гликмана, Шостакович, вернувшись из Германии, «без устали с горячей любовью говорил... о Бахе»³⁰¹. А вскоре, 10 октября 1950 года, он уже принялся за сочинение цикла.

Четырнадцатая симфония, по свидетельству самого Шостаковича, написана под впечатлением «Песен и плясок смерти» Мусоргского (подробнее см. с. 67). Л.О. Акопян считает³⁰², что на симфоническую концепцию повлиял и ряд других произведений современников композитора: Бриттена («Военный реквием»), Лютославского («Вытканые лова»), Пендерецкого («Dies irae»), Стравинского («Заупокойные песнопения»).

Иногда же и *собственные произведения* давали импульс к развитию намеченного в них. О Восьмой симфонии композитор говорил: «Некоторые мои

²⁹⁸ В разговоре с Михаилом Зощенко в 1941 году Шостакович сказал, что работает над новой симфонией, работа продвигается и должно получиться хорошо. На вопрос писателя, чему она будет посвящена, Шостакович ответил: «Пожалуй, точной темы нет. Но в общем тема военная, борьба, героизм советского народа...». Цит по: Хентова С.М. Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 2. С. 22–23.

²⁹⁹ В качестве других случаев назовём: 1) Сильные чувства к Е.Е. Константиновской и выход разгромных статей «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь» привели к эмоциональному потрясению, лёгшему в основу написания Пятой симфонии (Бендицкий А.С. О Пятой симфонии Шостаковича. Нижний Новгород, 2000. С. 7–13). 2) Увлечённость ученицей Э. Назировой стала эмоциональной основой для написания Десятой симфонии: Назирова некоторое время училась у Шостаковича, а затем переехала из Москвы в Баку, так что композитор был лишён возможности с ней видеться; несмотря на это, он писал ей письма, и наибольшее их количество как раз приходится на самый интенсивный период работы над симфонией. По мнению Н. Кравец, Шостаковичем «владела *idée fixe*. И это отразилось в его творчестве» (Кравец Н. Цит. соч. С. 229).

³⁰⁰ См. Гервер Л.Л. 24 прелюдии и фуги Д.Д. Шостаковича: Рукописные источники. Факсимиле. Пояснительные замечания // Шостакович Д.Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. М.: DSCN, 2015. Серия XII. Сочинения для фортепиано. Т. 113. С. 217.

³⁰¹ Письма к другу: Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. С. 91.

³⁰² Акопян Л.О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 374–375.

друзья, которых я знакомил со своим новым произведением, считают, что по настроению оно является продолжением моих Пятой симфонии, квинтета. Пожалуй, это верно, так как в этой симфонии получили дальнейшее развитие некоторые мысли и идеи, заключенные в моих предыдущих работах»³⁰³.

Но существовали и побудительные мотивы совсем иного свойства. В высказываниях Шостаковича, относящихся к разным периодам творчества, упоминаются *заданные сочинения, упражнения*. Это может быть задание консерваторского профессора, которое необходимо выполнить несмотря на отсутствие творческого отклика («...не знаю, что выйдет. Сочиняется без всякой охоты. По обязанности. Это моя задача по формам», – писал Шостакович Т. Гливенко в 1923 году по поводу Сонаты для фортепиано³⁰⁴). Юный Шостакович получал задания от учителей, а в зрелом возрасте задания задавал себе сам, когда, по той или иной причине, не имел возможности творить в полную силу: «Я написал две фуги. Одну 4-голосную, другую трехголосную. Поиграл сегодня на рояле. Некрасиво и аэмоционально. Все же буду писать третью, четвертую и т. д. *Невозможно жить, ничего не сочиняя* (выделено мною. – А. Л.). В техническом отношении фуги стоят на среднем уровне – немного ниже. Но вполне могут сойти за голый формализм. Пишу для набития руки. Вместо упражнений пианиста или тромбониста»³⁰⁵ (Три фуги б/н соч. 1934 года). «Упражнением» поначалу называл Шостакович свой Первый квартет³⁰⁶, и даже о Прелюдиях и фугах ор. 87, говорил, что вначале намеревался «написать нечто вроде технических упражнений в полифоническом жанре», однако «впоследствии... решил расширить свой замысел и написать по типу "Хорошо темперированного клавирина" И.С. Баха»³⁰⁷, и повторил это выражение, объяснив, что одной из причин создания этого опуса было желание «поупражняться в

³⁰³ Восьмая симфония Дмитрия Шостаковича // Известия. 1943. 19 сентября.

³⁰⁴ См. Сапожников С.Р. Цит. соч. С. 50. Цит. по: Летопись жизни и творчества Д.Д. Шостаковича. Т. 1. С. 118. В ряде писем 1923–1924 годов композитор упоминает о Сонате для фортепиано, однако автограф сочинения до сих пор не обнаружен (Дигонская О.Г., Копытова Г.В. Цит. соч. С. 39–40).

³⁰⁵ Шостакович Д.Д. Письма И.И. Соллертинскому. С. 145.

³⁰⁶ Хентова С.М. Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 1. Л.: Советский композитор, 1985. С. 490.

³⁰⁷ Цит. по: К обсуждению 24 прелюдий и фуг Д. Шостаковича [редакционная статья] // Советская музыка. 1951. № 6. С. 55.

полифонии»³⁰⁸.

Наконец, «часто работать побуждает интерес к какому-нибудь жанру, желание испытать свои силы, может быть, сделать что-то новое. Ведь новое всегда увлекательно»³⁰⁹. Широкая жанровая и тембровая палитра свойственна кисти уже молодого автора, который попеременно обращается к совершенно разным исполнительским составам: «Тема с вариациями» для оркестра ор. 3, Две басни И. Крылова ор. 4, «Три фантастических танца» для фортепиано ор. 5, Сюита для двух фортепиано ор. 6, Первое трио (для скрипки, виолончели и фортепиано) ор. 8, Первая симфония ор. 10, Две пьесы для струнного октета ор. 11 и т. д. Отметим, что и последнее сочинение композитора, Соната для альты и фортепиано, впервые в его творчестве (не считая архивной находки 2017 года – краткой пьесы «Экспромт»³¹⁰ для альты и фортепиано ор. 33) выдвинуло на первую роль практически не использованный ранее в качестве сольного тембра этого струнного инструмента.

3. Как соотносятся подготовительная стадия сочинения и его воплощение? В 1927 году Шостакович отвечал на вопросы такого рода, однако они возникали вновь. Новыми могли оказаться и ответы: «Когда-то я писал предварительно эскизы, темы, другие вдруг возникающие элементы, а потом уже выстраивал целое. Постепенно все менее зависел от бумаги – сочинял по кускам в уме. Теперь, как правило, сперва какое-то время обдумываю. Замысел в целом и в деталях приобретает в голове рельефные очертания. Тогда сажусь и пишу уже готовую музыку»³¹¹. Точная дата высказывания неизвестна, однако наличие оппозиции «когда-то» и «теперь» говорит само за себя: в восприятии Шостаковича разное понимание процесса сочинения присуще разным периодам творчества. При этом данные Анкеты, относящейся к периоду, бывшему «когда-то», говорят о другом:

³⁰⁸ Барсова И.А. Четырехручные переложения в творчестве и музицировании Дмитрия Шостаковича // Дмитрий Шостакович. Исследования и материалы. Вып. 2. С. 186. См. также: Гервер Л.Л. 24 прелюдии и фуги Д.Д. Шостаковича. С. 221.

³⁰⁹ Хентова С.М. В мире Шостаковича. С. 21.

³¹⁰ Дигонская О.Г. Неизвестная пьеса Д.Д. Шостаковича: «Экспромт» для альты и фортепиано // Opera Musicologica. 2017. № 4 (34). С. 5–18.

³¹¹ Виноградов В.С. Встречи и размышления // Шостакович. Urtext / ред.-сост. М.П. Рахманова. М.: Дека-ВС, 2006. С. 90.

Шостакович способен и в «несколько минут» представить себе «все будущее произведение», и испытывать «муки творчества»³¹².

Заметим попутно, что упомянутое Шостаковичем «обдумывание» – не обязательно мысленное. Так, композитор рассказывал ученикам о написании первого варианта Девятой симфонии («Симфонического фрагмента 1945 года») следующее: «Я записываю сразу в партитуре, а симфония начинается большим tutti»³¹³. Однако О.Г. Дигонская сообщает не только о существовании эскиза этого сочинения, но и о том, что эскизный материал в нём по объёму превышает партитурный³¹⁴. Чем бы ни объяснялось несовпадение переданного учеником высказывания с фактической стороной дела, очевидно, что для Шостаковича написанная экспозиция симфонической сонатной формы имеет вид партитуры, а всё, что ей предшествует, – одна из форм «обдумывания»³¹⁵.

Ещё большим непостоянством отличаются «отчёты» композитора о подготовительных стадиях и окончательных результатах сочинения в тех случаях, когда речь идёт о конкретных вещах: «Бывает так: начнешь писать, а потом передумаешь. Не всегда получается так, как было задумано»³¹⁶ (иными словами, «...нередко бывает так, что в процессе создания произведения существенно меняются и форма, и круг выразительных средств, и самый жанр его»³¹⁷).

Примеры крайне многочисленны и не ограничены определённым периодом творчества:

– «Скерцо» ор. 1 входило в состав неопубликованной Сонаты h-moll для

³¹² Лукьянов А.В. Наблюдения над творческим процессом Шостаковича... С. 5–6.

³¹³ Речь о незавершённой работе – так называемом «Симфоническом фрагменте 1945 года». Дигонская О.Г. Д.Д. Шостакович. Симфонический фрагмент 1945 года. С. 6.

³¹⁴ Дигонская О. Шостакович в середине 1930-х – оперные планы и воплощения. Об атрибуции неизвестного автографа. С. 48. Безусловно, такие явления не единичны – здесь же, на с. 48, исследователем приводится и ряд других примеров: Неоконченное произведение для скрипки и оркестра fis-moll, «Неоконченный квартет» (пред-Девятый), опера «Оранго». Также отметим, что «клавир» первого варианта 2 части Восьмой симфонии едва ли не в половину больше оркестрованного варианта (219 и 125 тактов) (см. Якубов М.А. Восьмая симфония Д.Д. Шостаковича. История создания и премьеры. Комментарии. Первоначальная версия второй части. Партитура // Шостакович Д.Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. М.: DСH, 2009. Серия I. Симфонии. Т. 8. Симфония № 8, соч. 65. Партитура. С. 201).

³¹⁵ Лукьянов А.В. Наблюдения над творческим процессом Шостаковича... С. 4.

³¹⁶ Дворниченко О.И. Цит. соч. С. 428.

³¹⁷ Шостакович Д.Д. Д. Шостакович о времени и о себе. С. 222.

фортепиано³¹⁸;

– Соната для фортепиано № 1 была написана в 1926 году, однако упоминает Шостакович о некой Сонате в своих письмах гораздо раньше. Например, в 1925 году он сообщает Яворскому: «Сонату я думаю написать большую, на манер листовских сонат. Хотя еще не знаю: будет ли там одна часть, или 2, или 3, или больше. Во всяком случае, я очень хочу такую написать»^{319,320};

– «Сочиняя "Афоризмы", то есть внешне их воплощая, я почти совсем изменил конец всей сюиты»³²¹. Кроме того, в состав сюиты первоначально входило 12 пьес, две из которых автор «выбросил в помойку»³²²;

– Седьмая и Тринадцатая симфонии замышлялись как одночастные произведения³²³;

– 2 часть Восьмой симфонии в черновиках существует в двух ипостасях: в виде вошедшей в окончательный вариант и первоначальной, особенностью которой явилось наличие среднего раздела, выдержанного в медитативном настроении и инструментованного для фортепиано соло³²⁴.

Почему так получалось? Может быть, не только предварительные мысленные представления формировали сочинения? Может быть, многое рождалось в процессе письма? Хороший ответ дал однажды сам Шостакович. «У меня ум в руке»³²⁵, – сказал он С.М. Хентовой в одном из поздних интервью, отвечая на вопрос о том, почему он не диктует, если ему сложно писать (речь идет о болезни руки – см. с. 77). Таким образом, не стоит сводить внешнее воплощение только к записи полной внутренней формы –

³¹⁸ Дигонская О.Г. Первый опус Мити Шостаковича (к проблеме датировки Скерцо op. 1). С. 365–404.

³¹⁹ Шостакович Д.Д. Письма к Б.Л. Яворскому // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 28.

³²⁰ Попутно заметим, что здесь мы, возможно, имеем дело с одним из противоречивых свидетельств Шостаковича. В Анкете автор сообщал, что подготовительная для Сонаты стадия длилась несколько минут. Данное же письмо написано за год до создания произведения. Более того, в 1923–1924 годах Шостакович неоднократно говорит о сочинении Сонаты (см. сн. 304), а Скерцо op. 1, является частью Сонаты h-moll 1920–1921 годов (Дигонская О.Г., Копытова Г.В. Цит. соч. С. 27). Поэтому можно думать, что сама идея о Сонате вообще существовала очень давно. Постепенно она выкристаллизовалась в идею одночастной сонаты, которая, однако, тоже была написана далеко не сразу.

³²¹ Шостакович Д.Д. Шостакович о себе и своих сочинениях // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 478.

³²² Письмо от 6 мая 1927 года. Шостакович Д.Д. Письма к Б.Л. Яворскому // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 111.

³²³ О Седьмой симфонии – см. Овсянкина Г.П. Творчество Шостаковича в первые годы Великой Отечественной войны. С. 26–27. О Тринадцатой симфонии – см. Хентова С.М. Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 2. С. 417.

³²⁴ Кеннеди Л.Э. Цит. соч. С. 18–45.

³²⁵ Хентова С.М. В мире Шостаковича. С. 40.

иногда это самостоятельный творческий процесс.

Длительность подготовительной стадии служит предметом отдельного рассмотрения. Уже у двадцатилетнего композитора она может занимать и минуты (фортепианная соната № 1), и месяц («Афоризмы»³²⁶), и годы (опера «Нос» – см. с. 57). Однако дальнейшее показало, что движение сочинения от первоначальных контуров к окончательному рельефу может занять и большее время.

Г.И. Уствольская сообщает: «Как-то в 1939–40 году Шостакович, приехав ко мне, рассказал, что почти закончил Седьмую симфонию. Осталось дописать коду и кое-что поправить; упоминал о том, что не знает, как лучше назвать симфонию – "Ленин" или "Ленинская"»³²⁷.

Кажется, наиболее ярко многолетнее «обдумывание» иллюстрируется процессом сочинения Десятой симфонии³²⁸. Элементы тематизма её первой части звучат уже в «Симфоническом фрагменте 1945 года», в Неоконченной сонате для скрипки и фортепиано соль минор (1945 год), а также в ре-минорной фуге ор. 87³²⁹ (1951 год)³³⁰. К попыткам сочинения Десятой О.Г. Дигонская причисляет и «нереализованные симфонические замыслы» 1947 года³³¹.

С годами длительное течение подготовительной стадии для значимых произведений, видимо, становится нормой. Четырнадцатую симфонию Шостакович считал важной вехой в собственном творчестве («14-я симфония (так я решил назвать этот opus), как мне кажется, является для меня этапным сочинением. Все, что я писал за последние многие годы, было подготовкой к

³²⁶ «Задумал я их, ложась спать, в начале февраля, в Берлине. Я много тогда думал об одном законе природы, и это дало мне толчок к сочинению "Афоризмов"... <...> В начале марта, уже в Ленинграде, я стал сочинять и залпом написал все 10 пьес. Подготовительная стадия длилась месяц» (Шостакович Д.Д. Шостакович о себе и своих сочинениях // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 477). Ответ на один из вопросов Пункта 16 «Творческий акт». Указанный в «Нотографическом справочнике» промежуток времени, «начало февраля – 7 апреля 1927» (Дигонская О.Г., Копытова Г.В. Цит. соч. С. 73), включает, по-видимому, и подготовительную стадию.

³²⁷ Гладкова О.И. Галина Уствольская. Музыка как наваждение. СПб.: Музыка, 1999. С. 31.

³²⁸ Подробное описание предполагаемых этапов работы над симфонией см.: Дигонская О.Г. Симфонический фрагмент 1945 года (2006); Ее же. Д.Д. Шостакович. Симфонический фрагмент 1945 года (2008).

³²⁹ Гервер Л.Л. 24 прелюдии и фуги Д.Д. Шостаковича. С. 292.

³³⁰ Рассказ Т. Николаевой: «А однажды, придя к нему (это было в начале 1951 года), я обнаружила на фортепиано большую партитуру. "Сегодня я хочу сыграть вам кое-что другое", – сказал мне Шостакович. Это была экспозиция первой части Десятой симфонии. Он начал сочинять это потрясающее произведение одновременно с Прелюдиями и фугами» (см. Уилсон Э. Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками. С. 293).

³³¹ Дигонская О.Г. О некоторых нерезализованных симфонических замыслах Шостаковича (по материалам эскизов).

этому сочинению»³³²), о процессе же её создания говорил: «Написал симфонию довольно быстро. Объясняется это тем, что замысел... вынашивал довольно долго: впервые мысль об этой теме у меня возникла еще в 1962 году. Тогда я оркестровал вокальный цикл Мусоргского "Песни и пляски смерти" – это великое произведение, я всегда перед ним преклонялся и преклоняюсь. И мне пришла мысль, что, пожалуй, некоторым "недостатком" его является... краткость: во всем цикле всего четыре номера. А не набраться ли смелости и не попробовать ли продолжить его, подумалось мне. Но тогда я просто не знал, как к этой идее подступиться. Я опять вернулся к ней после того, как прослушал снова целый ряд великих сочинений русской и зарубежной музыкальной классики. Я был поражен тем, с какой высокой мудростью и художественной силой решаются в них "вечные темы" любви, жизни, смерти, хотя у меня в новой симфонии свой подход к ним»³³³.

О том, что какие-то замыслы могли существовать у Шостаковича многие годы, ожидая своего воплощения, свидетельствуют его современники:

– «У Шостаковича всегда хранились какие-то творческие задумки, как он говорил – "про запас", месяцами, годами [он] вынашивал их, что-то начинал писать, что-то по каким-то причинам не закончил»³³⁴.

– «Чувствовал себя лучше всего, когда работалось в полную силу: одновременно заканчивалось одно сочинение, начиналось другое, а третье где-то мелькало, замышлялось»³³⁵.

4. Процесс внешнего воплощения. В первую очередь, следует вспомнить об указанном в Анкете последовательном написании произведений от начала к концу. Небольшие отклонения от такого порядка, если и возникали, то уже на финальных этапах сочинения. Так, вторая часть Первой симфонии, не сразу заняла своё место в драматургической конструкции произведения и рассматривалась автором и как

³³² Письма к другу: Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. С. 252.

³³³ Дворниченко О.И. Цит. соч. С. 506.

³³⁴ Виноградов В.С. Цит. соч. С.70.

³³⁵ Шварц Б.И. Д. Шостакович – каким запомнился. СПб.: Композитор, 2006. С. 26.

третья, и как самостоятельное сочинение³³⁶; в 1938 году в Первом квартете окончательный «монтаж» затронул первую и последнюю части – их Шостакович поменял местами³³⁷, но в архивах сохранился и первоначальный вариант³³⁸. Тем не менее, итоговая перекомпоновка частей не отменяет того факта, что в пределах одной части сочинение ведётся последовательно. В этом же отношении поражает педантичная выверенность планомерного написания номеров в циклах «24 прелюдии» и «24 прелюдии и фуги». Отметим, что даже формальное нарушение порядка расположения пьес в эскизах ор. 34 (в основной рукописи после № 7 следует № 9, а № 8 находится на отдельном листе) в действительности имеет рациональное объяснение (сочинена восьмая прелюдия была, в противоположность остальным, в Москве, а не в Петербурге; в поездку Шостакович, видимо, и брал данный лист).

В то же время при внимательном рассмотрении такого рода линейность написания не всегда была безупречной. Так, в Анкете Шостакович сообщал, что при сочинении иногда «приходится "перескакивать" через недающийся "такт", музыка к которому находится уже позднее»³³⁹. Реальный же объём таких «тактов» можно оценить при непосредственном обращении к рукописям. Например, говоря о черновиках Седьмой симфонии, Г.П. Овсянкина обращает внимание на то, что в первой части Шостаковичу не сразу удался предкульминационный *эпизод*³⁴⁰, во второй – уже после завершения был вписан *10-тактовый фрагмент* ц. 95³⁴¹; в черновиках Десятой симфонии, как будет показано ниже (см. с. 163–164), намеченный фрагмент коды 2 части длиной 14 тактов не был реализован³⁴².

В Анкете Шостакович сообщал, что при внутреннем воплощении сначала слышит сочинение в тембровом аспекте, а потом уже мелодию и ритм. Но при внешнем воплощении на первое место выходила мелодия. «Мелодии возникают в моем сознании, как следствие душевных состояний. <...> Мелодия... это мысль, это

³³⁶ Дигонская О.Г., Копытова Г.В. Цит. соч. С. 67–68.

³³⁷ Хентова С.М. Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 1. С. 490.

³³⁸ Месхишвили Э.П. Дмитрий Шостакович. Нотографический справочник. М.: [б. и.], 1996. С. 111.

³³⁹ Шостакович Д.Д. Шостакович о себе и своих сочинениях // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 480.

³⁴⁰ Овсянкина Г.П. Творчество Шостаковича в первые годы Великой Отечественной войны. С. 24.

³⁴¹ Там же. С. 28.

³⁴² Лукьянов А.В. Об особенностях черновиков второй части Десятой симфонии Шостаковича. С. 70–71.

движение, это душа музыкального произведения»³⁴³, – делился он в интервью 1960-х годов. Об этом же говорят и черновики симфонических произведений, в которых внимание автора чаще сосредоточено на мелодическом изложении, тогда как оркестровка размечена далеко не на каждой странице (см. с. 118).

Ещё один атрибут внешнего воплощения – музыкальный язык. В 1935 году Шостакович ставил себе задачу «найти собственный, простой и выразительный музыкальный язык»³⁴⁴. Тем не менее, в 1960-х им была озвучена и другая точка зрения: «Я никогда специально не задумывался о языке своих сочинений. Прост он или сложен? Доступен или недоступен? Всякое самоограничение и самоконтроль могли привести лишь к искусственности»³⁴⁵. И в ответ на вопрос, менялся ли стиль его симфоний и их язык, прибавлял: «Думаю, что в основе не менялся. Я никогда не стремился к переменам»³⁴⁶.

Отсутствие такого стремления, однако, оборачивалось и другой стороной, о чём жёстко пишет Л.О. Акопян. Характеризуя творчество Шостаковича 1960-х годов, он отмечает, что написанные партитуры «выглядят прозаично – в лучшем случае как добротные изделия, вышедшие из-под опытного, но несколько усталого, нередко едва ли не равнодушного пера»³⁴⁷. Чуть далее исследователь приводит внушительный список типичных приёмов стиля Шостаковича, включая в него, например, «"активные ритмы суммирования", наделенные зловещим или агрессивным смыслом... или приобретающие гротескно-скерцозную окраску – как в "мотиве Вильгельма Телля", который вошел в словарь Шостаковича начиная с Шестой симфонии»³⁴⁸. Но всё далеко не так однозначно, и здесь же Акопян приводит примеры нескольких опусов 1960-х годов, в которых отмечает наличие двенадцатитоновости, которая «присутствует уже не просто как свойство отдельных тем или пассажей, но как

³⁴³ Хентова С.М. В мире Шостаковича. С. 28.

³⁴⁴ Шостакович Д.Д. Мой творческий путь // Известия. 1935. 4 апреля.

³⁴⁵ Хентова С.М. В мире Шостаковича. С. 28.

³⁴⁶ Там же. С. 39.

³⁴⁷ Акопян Л.О. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества. С. 364.

³⁴⁸ Там же. С. 364–365.

важная, далеко не эпизодическая структурная идея»³⁴⁹.

5. *Что значит закончить сочинение?* В Анкете Грубера такой вопрос не поднимался, но очевидно, что перед записью беловика тем или иным образом Шостакович проверял звучание произведения. «Нина Васильевна говорила мне, что он (Шостакович. – А.Л.) садится за фортепиано лишь тогда, когда вся вещь сложится в голове», – писала М. Мендельсон-Прокофьева³⁵⁰. Но если для фортепианных сочинений, очевидно, было достаточно самостоятельного проигрывания, то в случае симфонических работ требовалась проверка оркестрового звучания. «Мы – композиторы – зависим от исполнителей!»³⁵¹, – сетовал Шостакович. Так, не единичны высказывания следующего рода:

– «Обычно я не считаю возможным в той или иной степени опубликовать свое сочинение до тех пор, пока не смогу убедиться в том, что оно "звучит" и что не надо делать серьезных поправок. А в этом можно увериться только после репетиции...»³⁵².

– «Над редактированием оперы "Борис Годунов" я работал с огромным волнением. За партитурой буквально просиживал дни и ночи. Пожалуй, за последние годы это была одна из моих самых увлекательных работ. Сейчас она *в основном закончена* (курсив мой. – А. Л.), но в процессе репетиций, вероятно, возникнет ряд поправок, изменений, дополнений»³⁵³.

Подтверждением данного положения являются корректуры оркестрового звучания в ряде рукописей (см. с. 140–141).

6. *Но даже если сочинение окончено, исполнено, а затем опубликовано, значит ли это, что возвращение к нему невозможно?* В 1920-х годах Шостакович уверенно отвечал, что к однажды написанному сочинению он более не возвращается. Действительно, из оконченных до того работ он потом иной раз лишь заимствовал кое-что для новых произведений (материалы «Скерцо» ор. 1 использованы в

³⁴⁹ Там же. С. 366. Исследователь имеет в виду «Семь стихотворений А. Блока», Двенадцатый струнный квартет, Сонату для скрипки и фортепиано.

³⁵⁰ Мендельсон-Прокофьева М.А. Цит. соч. С. 224.

³⁵¹ Хентова С.М. В мире Шостаковича. С. 22.

³⁵² Дворниченко О.И. Цит. соч. С. 505. О том, что на репетициях 14 симфонии Шостакович «всегда... сидел» и «ни одной не пропустил», сообщил Р.Б. Баршай (Там же. С. 505).

³⁵³ Шостакович Д.Д. Партитура оперы // Известия. 1941. 1 мая.

«Заводной кукле» из «Детской тетради»³⁵⁴, материалы Прелюдии № 6 ор. 2 – в № 6 «Девятое января» из «Десяти поэм на слова революционных поэтов» ор. 88, а также музыке к кинофильму «Первый эшелон», Одиннадцатой симфонии³⁵⁵).

Однако последующие годы вновь внесли коррективы в первоначальные установки. Так, «Леди Макбет Мценского уезда» была одним из самых дорогих и любимых произведений композитора³⁵⁶, и когда после длительного перерыва возникла возможность постановки оперы в 1950–1960-е годы, он внёс в неё под влиянием советской цензуры³⁵⁷ ряд изменений. «Нет, конечно, и со мной случается, что я возвращаюсь к старому произведению. Так, я многое исправил в партитуре своей оперы "Катерина Измайлова". Ведь со дня ее создания прошло около тридцати лет»³⁵⁸. В числе изменений – сокращение сцены обольщения Сергеем Катерины, многочисленные «смягчения» лексики либретто³⁵⁹. О существенности проделанной правки говорит то, что новый вариант оперы композитор пометил отдельным опусным номером (ор. 29/114).

Безусловно, существуют и другие единичные случаи повторного обращения к ранее созданному, хотя и в более скромных масштабах: в 1971 году, почти через 30 лет после написания, Шостакович переоркестровал для баса и камерного оркестра свои «Шесть романсов на стихи У. Ралея, Р. Бернса и У. Шекспира». Сочинение также получило новый опусный номер (ор. 62/140)³⁶⁰.

7. Обратим внимание на склонность Шостаковича высказываться о собственных сочинениях и творческом процессе в форме «нарочитого "снижения значимости"» (О.Г. Дигонская)³⁶¹. Таким произведениям серьёзно «достаётся» от

³⁵⁴ Дигонская О.Г., Копытова Г.В. Цит. соч. С. 43.

³⁵⁵ Там же. С. 45–46.

³⁵⁶ Левашева И. Первая редакция оперы Д.Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» (1930–1932) // Шостакович Д.Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. М.: DСH, 2007. Серия IV. Сочинения для музыкального театра. Т. 526. Леди Макбет Мценского уезда, соч. 29. Партитура. С. 323.

³⁵⁷ Там же. С. 323.

³⁵⁸ Дворниченко О.И. Цит. соч. С. 428.

³⁵⁹ Хентова С.М. Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 2. С. 438–439.

³⁶⁰ Месхишвили Э.П. Цит. соч. С. 127–128, 239–240.

³⁶¹ Дигонская О.Г. История одного заблуждения: о Второй сонате для фортепиано (К проблеме атрибуции автографов Д.Д. Шостаковича). С. 136.

автора: «Варьяции» ор. 3 называются «говном»³⁶², «Фантастические танцы» ор. 5 – «не... особенно хорошими»³⁶³, Соната № 2 для фортепиано – «мелочью, эскпромтом»³⁶⁴ и т. д.

Столь же нелестно Шостакович характеризует и творческий процесс, нарекая его то «сочинилровкой», которую «малость застопорило»³⁶⁵ (в 1925 году), то «родом недуга» или «старческой графоманией»³⁶⁶ (в период написания Четырнадцатой симфонии), то оценивая энергетику творчества («кишка тонка»³⁶⁷). Иногда прорывается в такого рода репликах и настоящий трагизм: «Разочаровался я в самом себе. Вернее, [убедился] в том, что я являюсь очень серым и посредственным композитором. Оглядываясь с высоты своего 60-летия на "пройденный путь", скажу, что дважды мне делалась реклама ("Леди Макбет Мценского уезда" и 13-я симфония). Реклама, очень сильно действующая. Однако же, когда все успокаивается и становится на свое место, получается, что и "Леди Макбет" и 13-я симфония фук, как говорится в "Носе"»³⁶⁸.

К полюсу «снижения значимости», очевидно, следует относить высказывания о сочинении как о некоем ремесле. О Шостаковиче, предпочитавшем «в разговорах о музыке выражения будничные, рабочие» говорит С.М. Хентова³⁶⁹. О том же вспоминает и Б.И. Шварц: «"Пишу"; "Пробую сочинять"; "Начал одно сочинение... не знаю, что получится"; "Вчера закончил"; "Отдал в переписку"; "Показал"...»³⁷⁰. Сложно представить, но композитор мирового масштаба говорил: «В жизни... первое – это любовь; третье – дети; работа, дело, все то, что принято называть деятельностью, – двадцать третье»³⁷¹. Более образные и юмористические выражения,

³⁶² Письмо В.М. Богданову-Березовскому. АДДШ, ф. 3, р. 1, ед. хр. 23.

³⁶³ Письмо Т. Гливенко. Сапожников С.Р. Цит. соч. С. 67. Цит. по: Летопись жизни и творчества Д.Д. Шостаковича. Т. 1. С. 157.

³⁶⁴ Письмо М.С. Шагинян. Шагинян М.С. 50 писем Д.Д. Шостаковича // Новый мир. 1982. № 12. С. 133.

³⁶⁵ Летопись жизни и творчества Д.Д. Шостаковича. Т. 1. С. 203.

³⁶⁶ Дворниченко О.И. Цит. соч. С.503.

³⁶⁷ В этом письме, написанном в 1953 году, речь идёт о Десятой симфонии. Шостакович Д.Д. Письма к Л.Т. Атовмьяну // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 291.

³⁶⁸ Письма к другу: Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. С. 225–226.

³⁶⁹ Хентова С.М. Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 2. С. 417.

³⁷⁰ Шварц Б.И. Цит. соч. С. 26.

³⁷¹ Там же. С. 18.

характеризующие творческий процесс, приводит О.Г. Дигонская: «"смастерил полечку", "сколотил финал", "размял разработку"»³⁷².

В то же время есть среди высказываний Шостаковича совершенно иные по духу и тону. Приведём два примера.

И.Д. Гликману в 1949 году композитор писал: «Во время моей болезни, вернее, болезней, я взял партитуру одного моего сочинения. Я просмотрел ее от начала и до конца. Я был поражен достоинствами этого сочинения. Мне показалось, что сочинивши такое, я могу быть горд и спокоен. Я был потрясен тем, что это сочинение сочинил я»³⁷³.

Другим примером служит фраза, приведённая О.И. Дворниченко: когда Шостакович узнал, что создано нечто вроде саркофага, в который положили уравнение Эйнштейна, таблицу Менделеева, анатомический рисунок тела человека и т. д., то сказал: «Мне кажется, чтобы дать нашим потомкам представление о нашей цивилизации, нашем времени, туда надо поместить и мою симфонию»³⁷⁴.

8. *Психологические состояния, связанные с написанием сочинений*, безусловно, требуют отдельного тщательного исследования. Мы же хотя бы кратко остановимся на них. Часть указаний на эти состояния рассредоточена по пунктам Анкеты и дополняет друг друга (указанные в пп. 15, 22 и рассмотренные выше эмоциональный подъём, бессонница и т. д.), в то время как другие противоречивы. Например, ответ на п. 19 («по окончании внешнего воплощения – ощущение полного удовлетворения (*всегда*) (курсив у Шостаковича – А.Л.)») расходится с ответом на п. 26 («полного удовлетворения никогда не испытывал, обычно предвосхищение такового, наличествующее в процессе работы, по окончании произведения переживается далеко не в полной мере (отсутствует "медовый месяц "), возникает потребность дальнейшего творчества»³⁷⁵).

На наш взгляд, композитор умолчал о стадии опустошённости, следующей за

³⁷² Дигонская О.Г. Опусники // Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919–1930. Т. 2. С. 267.

³⁷³ Письма к другу: Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. С. 85.

³⁷⁴ Дворниченко О.И. Москва Кремль Шостаковичу. М.: Текст, 2011. С. 91

³⁷⁵ Шостакович Д.Д. Шостакович о себе и своих сочинениях // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 480.

окончанием работы. Такая стадия, несомненно, имеет место, особенно когда речь заходит о сочинениях значительного содержания и большого чувства. Примеры многочисленны: «После громадного успеха Первой симфонии я не мог сочинять музыку: мне решительно не нравилось все, что я пишу»³⁷⁶; «Вчера я кончил 4-й акт. С сегодняшнего дня чувствую некоторую душевную пустоту»³⁷⁷ (об опере «Леди Макбет...», 1932 год); «Только что (буквально) закончил Восьмую симфонию. На душе некоторая пустота, которая всегда бывает по окончании большой работы»³⁷⁸; «...после окончания Симфонии, над которой я работал денно и нощно, сейчас везде какая-то пустота»³⁷⁹ (о Пятнадцатой симфонии).

Накладываясь на «стремление к сочинению постоянно», такая опустошённость не могла не беспокоить Шостаковича. «У меня новостей мало. А хороших еще меньше. Самое грустное, это то, что после Десятой симфонии больше почти ничего не сочинил. Уже скоро начну чувствовать себя Россини. Как известно, этот композитор в 40 лет написал свое последнее произведение. После чего дожил до 70, не написав ни одной ноты. Слабое утешение для меня»³⁸⁰ (1956 год).

Фактическое положение дел не всегда полностью соответствовало высказываниям композитора. Действительно, после Первой симфонии он в 1925 году окончил лишь «Две пьесы» ор. 11 и начал сочинять Вторую симфонию. Но интенсивность работы постепенно нарастала, и уже в конце 1926 года была написана Соната № 1 для фортепиано, в первой половине 1927 года – «Афоризмы», в августе 1927 года – окончена Вторая симфония, а с июня того же года уже шла работа над оперой «Нос»³⁸¹. Также «некоторая душевная пустота» не помешала Шостаковичу через несколько дней после окончания «Леди Макбет...» приступить к «24-м прелюдиям» для фортепиано (см. с. 106).

Но не только опустошённость после завершения произведения могла вызывать

³⁷⁶ Дворниченко О.И. Дмитрий Шостакович. Путешествие. С. 111.

³⁷⁷ Там же. С. 146.

³⁷⁸ Шостакович Д.Д. Письма И.И. Соллертинскому. С. 258.

³⁷⁹ Дворниченко О.И. Дмитрий Шостакович. Путешествие. С. 512.

³⁸⁰ Там же. С. 371.

³⁸¹ Дигонская О.Г., Копытова Г.В. Цит. соч. С. 68–89.

некоторый перерыв в работе. Иногда и внешние обстоятельства сами по себе складывались неблагоприятно и влияли на творческий процесс. Свидетельства Шостаковича об отношении к таким обстоятельствам достаточно противоречивы: он не считает их важными, но только если «творческая потенция» находится на высоком уровне:

– «Не знаю, как другие, а для меня писать – безразлично где. Сознание мое всегда наполнено музыкой³⁸²... Я, например, не раз писал, едучи в поезде в неудобной позе, и наоборот возвращался "пустой", без единого написанного нотного листа из комфортабельнейшего санатория. Преодолевать в процессе творчества приходится самого себя, а не внешнюю среду»³⁸³.

– «Когда "творческая потенция" находится на высоком уровне, тогда ничего не мешает сочинять. А когда на среднем или на нижнем, то ни Дома творчества, ни прочие удобства не могут помочь»³⁸⁴.

В жизни композитора было как минимум несколько *периодов, когда сложные жизненные обстоятельства препятствовали сочинению.*

1) Период работы пианистом-иллюстратором в кинотеатрах (в 1923–1925 годах³⁸⁵). «Сейчас у меня очень печальное настроение из-за творческого бессилия. Утешать себя мне нечем. Ежели я с лета ничего не сочинил, то, стало быть, что-то такое случилось, из-за чего я разучился или на время, или же навсегда сочинять. Хватался я в это время за многое, и несмотря на то, что не мое дело судить, хорошо или плохо я сочиняю, плакал с досады и со злости на судьбу. Я чувствую, что кинематограф и ежедневная там "импровизация" губит меня. Какой ужас! Я уверен, что многие мои музыкальные друзья отвернутся от меня, узнав, что я перестал быть сочинителем, или если не перестал, то стал из рук вон плохим» (22 ноября 1925

³⁸² Ещё одно противоречие. Приводим по этому поводу свидетельство А.Г. Шнитке: «Я вспоминаю, что лет двадцать назад Д. Д. Шостакович (я косвенно слышал, не он мне это рассказывал), находясь в Репино, скептически говорил, что вот, все, мол, сочиняют все время, а он – как-то не может, он может работать только пока пишет, а потом сразу выключается» (См. Вязкова Е.В. Процессы музыкального творчества: Сравнительный текстологический анализ. С. 288).

³⁸³ Дворниченко О.И. Дмитрий Шостакович. Путешествие. С. 466.

³⁸⁴ Там же С. 355.

³⁸⁵ Шостакович Д.Д. Письма к Д.Р. Рогаль-Левицкому. [Автобиография] // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 189.

года)³⁸⁶.

2) Период работы в драматическом театре и кино (с 1929 года). О нём в 1931 году Шостакович напишет в «Декларации обязанностей композитора»:

«Вся работа во всех драматических театрах и звуковых кино издавна заштампована (исключая лишь из этого списка работу в ТРАМе). Музыка там играет роль акцента "отчаяния" и "восторга". Имеются определенные "стандартные" номера в музыке: удар в барабан при входе нового героя, "бодрый" и "зарядный" танец положительных героев, фокстрот для "разложения" и "бодрая" музыка для благополучного финала. Вот "материал" для творчества композитора. Нельзя, преступно перед советской музыкой, за которую мы несем ответственность перед партией и правительством рабочего класса, сводить роль музыки к голому приспособлению под вкус и творческий метод театра, часто плохой и позорный ("Условно убитый" в Мюзик-холле). Получается настоящая композиторская обезличка. "Легкость" и штампованность работы в театре развращает, теряется высокое качество. Композитор всеми силами стремится к "гастролерству" в драматическом театре и кино, а не к постоянной работе. <...>

<...>

За ведущую роль музыки в музыкальном театре! Долой композиторскую обезличку! Дальше от драматического театра и звукового кино! Дальше от музыкального театра в деле создания советского музыкального спектакля!»³⁸⁷.

3) Период Великой Отечественной войны со сложными бытовыми обстоятельствами жизни. «Я ничего не сочиняю, т.к. живу в очень скверных условиях. От 6 и до 18 часов я лишен двух видов элементарных удобств: света и воды. Особенно тяжело переживать эти неудобства с 15 до 18 часов. Уже темно. Керосиновые лампы

³⁸⁶ Шостакович Д.Д. Письма к Б.Л. Яворскому // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 44–45. Этот мотив звучит в ряде других писем того периода: «Это ужасно неприятно. Сочинять я ничего не могу» (18 октября 1925 года) (Там же. С. 32). «Сейчас у меня ничего не клеится. Асафьев говорит, что это ничего. А я почему-то боюсь таких пауз в творчестве» (16 декабря 1925 года). (Там же. С. 50).

³⁸⁷ Шостакович Д.Д. Статьи и рецензии Шостаковича. Декларация обязанностей композитора // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 494–496.

мало освещают. Зрение у меня плохое. При керосине я не могу писать»³⁸⁸ (1945 год).

4) Период самостоятельного воспитания детей после смерти жены в 1953 году. «Фактически после 10-й симфонии я больше ничего не сочинил. Трудно мне быть одному с детьми. Я плохой воспитатель и руководитель. Максим в этом году кончает школу. Что с ним будет дальше?»³⁸⁹ (1955 год).

5) Старение и болезни. На «возраст», пусть и в несколько ироничной форме, Шостакович начинает ссылаться достаточно рано – в 1939 году он пишет: «Все (sic!) композиторы возмущены моей симфонией (имеется в виду Шестая симфония. – А. Л.). Что ж делать: не угодил я, очевидно. Как ни стараюсь не очень огорчаться этим обстоятельством, однако все же слегка кошки скребут душу. Возраст, нервы, все это сказывается...»³⁹⁰.

Ряд заболеваний, пришедшихся на последнюю четверть жизни, безусловно, ослаблял композитора («Раньше я мог работать сразу над несколькими произведениями. А сейчас – нет, теперь могу работать только над одним»³⁹¹). Заболевания влияли как непосредственно, так и косвенно – уже фактом своего наличия и возможностями рецидивов, а также обусловленными ими частыми и иногда затяжными госпитализациями. Так, оперетта «Москва, Черёмушки», Тринадцатая, Четырнадцатая и Пятнадцатая симфонии частично или полностью писались в больницах. Приводим, вероятно, далеко не полный список госпитализаций Шостаковича, пришедшихся на последнюю четверть жизни³⁹²: 1957 и 1958 годы – болезнь руки, 1960 и 1967 годы – перелом ноги, 1966 год – инфаркт миокарда. Иные

³⁸⁸ Дворниченко О.И. Дмитрий Шостакович. Путешествие. С. 268.

³⁸⁹ Там же. С. 367.

³⁹⁰ Там же. С. 204–205.

³⁹¹ Там же. С. 466.

³⁹² Домбровская О.В. Геохронограф Д.Д. Шостаковича (1945–1975) // Дмитрий Шостакович. Исследования и материалы / ред.-сост. Л.Г. Ковнацкая, М.А. Якубов. М.: DSCN, 2005. Вып. 1. С. 194–208; Шостакович Д.Д. Деловая переписка / подг. О.Г. Дигонской, О.П. Кузиной, С.С. Мартыновой, Н.Ю. Тартаковской // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 441; Его же. Деловая переписка // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 449; Его же. Письма к Г.А. Столярову // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 208–210; Его же. Письма к Д.Ф. Ойстраху / подг. Н.Ю. Тартаковской // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 348, 349; Его же. Письма к зарубежным музыкантам // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 378; Его же. Письма к разным корреспондентам / подг. О.Г. Дигонской, О.П. Кузиной, С.С. Мартыновой, Н.Ю. Тартаковской // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 433; Его же. Письма к С.А. Баласаняну / подг. К.С. Баласанян // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 329, 332; Его же. Письма к ученикам и коллегам по консерватории / подг. О.П. Кузиной, С.С. Мартыновой, Н.Ю. Тартаковской // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 322.

годы стационарного лечения, причём в некоторые из них обращения были неоднократными: 1962–1963, 1965, 1967–1969, с 1971 года – ежегодно.

Анкета 1973 года. В качестве своеобразного итога раздела рассмотрим ответы, данные Шостаковичем в 1973 году на вопросы анкеты, составленной М.Г. Арановским³⁹³. Как и у Р.И. Грубера, основным стержнем этой анкеты был творческий процесс. Из-за небольшого количества и краткости ответов позволим себе привести бóльшую часть опубликованного материала (для вопросов использовано шрифтовое выделение).

«Римский-Корсаков писал, что тема всегда возникает сразу как нечто целое. Можно ли считать, что его слова отражают действительную закономерность музыкального мышления, или же есть другие пути, например, поисков мелодического целого, исходя из какой-либо одной, начальной интонации?» – «Тема возникает, исходя из начальной интонации».

«Первые секунды жизни нового замысла. Каким предстает он Вам? Присуща ли этим мгновениям целостность ощущения будущего произведения?» – «Присуща».

«Бывает ли так, что процесс сочинения начинается с какой-либо детали, возникшей, казалось бы, случайно, или же всегда доминирует "видение" целого?» – «Всегда преобладает "видение" целого».

На вопрос о характере записи эскизов Шостакович ответил: «Эскизы пишу довольно полные».

«Не могли бы Вы назвать какое-либо из своих крупных сочинений, работа над которым протекала в очень короткий срок?» – «8 симфония – 2 мес. и неск. дней».

На основании результатов анкетирования Арановский делает вывод о наличии у Шостаковича преимущественно индуктивного типа мелодического мышления, для которого характерно отсутствие моделей. Такое мышление противопоставляется

³⁹³ Арановский М.Г. Заметки о творчестве Д. Шостаковича. С. 21–22.

дедуктивному, характерному для Римского-Корсакова³⁹⁴. Для нас же важно преобладающее видение целого у Шостаковича уже на самых ранних этапах работы над произведениями. Таким образом, можно сказать, что «моцартовский» характер творческого процесса был свойственен композитору изначально и преобладал в течение всей жизни.

Подведём итоги главы. Результатом её является предварительное представление о творческом процессе Шостаковича. Высказывания композитора разных лет и свидетельства современников рисуют достаточно убедительную картину творческого процесса преимущественно «моцартовского» типа. Вместе с тем Шостаковичу присущи и некоторые особенности, которые, однако, не настолько существенны, чтобы можно было говорить об элементах «бетховенского» творчества.

Ниже, во второй главе, мы продолжим рассмотрение творческого процесса композитора на основе объективных источников информации – его рукописей.

³⁹⁴ Арановский добавляет, что оба вида мелодического мышления «взаимопроникают» и у Шостаковича встречаются оба, но «преобладает все же индуктивный» (Там же. С. 21).

ГЛАВА 2.

РУКОПИСЬ В ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ Д.Д. ШОСТАКОВИЧА

2.1. Общая характеристика рукописей Шостаковича

Приступая к работе с рукописями Шостаковича, рассмотрим необходимые для их анализа основные понятия *текстологии*:

– *текст* – «языковое выражение замысла его создателя. <...> К тексту не относятся особенности почерка рукописи, графики, типографского шрифта, рисунки автора на полях рукописи и пр.»³⁹⁵;

– *рукопись* – «написанный от руки текст (цельный или отрывок) одного произведения или нескольких»³⁹⁶;

– *набросок* – «структурно и графически незавершенная запись отдельной музыкальной темы и (или) элементов музыкальной ткани будущего произведения»³⁹⁷;

– *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»³⁹⁸;

– *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»³⁹⁹.

Остановимся отдельно на определениях эскиза и черновика. *Эскиз* мы приравниваем к понятию *черновика* у Э.А. Фатыховой («композиционно

³⁹⁵ Лихачёв Д.С. Текстология. Краткий очерк. М., Л.: Наука, 1964. С. 9.

³⁹⁶ Лихачёв Д.С. Текстология: на материале русской литературы X–XVII вв. С. 132.

³⁹⁷ Фатыхова Э.А. Цит. соч. С. 62.

³⁹⁸ Там же. С. 62.

³⁹⁹ Там же. С. 63.

завершенная запись произведения или самостоятельной его части, излагающая текст с изменениями и правками», которая «не предполагает полного графического оформления»⁴⁰⁰) и В.И. Антипова⁴⁰¹. 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. Казуниной⁴⁰², Э.А. Фатыховой⁴⁰³. Поэтому наша точка зрения на *черновики* близка к точке зрения Ю.В. Васильева, относящего к таковым наброски и эскизы, причём, по мнению исследователя, *наброски* – «краткие нотные записи, выполненные в очень сжатой манере», а *эскизы* – «их более полные варианты»⁴⁰⁴.

По словам Т.В. Шабалиной, «как бы ни были ценны для нас все остальные особенности рукописи (почерк, каллиграфия, характер расположения текста, плотность письма и т. д.), исправления автора, внесенные в запись, думается, тот самый уникальный, самый необходимый материал, который позволяет приоткрыть завесу над тем, что и когда происходило в сознании композитора»⁴⁰⁵. Исследователь классифицирует исправления следующим образом⁴⁰⁶:

– *копировальные* – возникшие в процессе переписывания уже готового сочинения;

– *ревизионные* – возникшие в процессе переработки текста;

⁴⁰⁰ Фатыхова Э.А. Цит. соч. С. 62.

⁴⁰¹ Антипов В.И. Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам // Наследие М.П. Мусоргского. Сборник материалов / сост. и общ. ред. Е. Левашева. М.: Музыка, 1989. С. 65.

⁴⁰² Казунина А.С. Творческое наследие А.К. Лядова (к проблеме изучения рукописей композитора): автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2018. С. 10.

⁴⁰³ Фатыхова Э.А. Цит. соч. С. 62.

⁴⁰⁴ Васильев Ю.В. Цит. соч. С. 13. Также см.: Лукьянов А.В. Исследование рукописей Д.Д. Шостаковича: проблемы текстологического анализа // Манускрипт. 2021. Т. 14. Вып. 5. С. 981.

⁴⁰⁵ Шабалина Т.В. Цит. соч. С. 118–119.

⁴⁰⁶ Там же. С. 121–122. Обратим внимание, что Шабалиной Т.В. также предложена классификация типов баховских рукописей, которая, однако, может быть применена и по отношению к рукописям других композиторов (пример – Зайцева Т.А. Милий Алексеевич Балакирев. СПб.: Канон, 2000). При создании данной типологии Шабалина опиралась на работы Ф. Шпитты, Г. фон Дадельзена, Р.Л. Маршалла, дополнив их введением понятия «переработанной копии» (Фатыхова Э.А. Цит. соч. С. 37–39). Исследователь выделяет следующие виды баховских рукописей: «Чистовая копия И.С. Баха – это запись законченного произведения, не имеющая исправлений, или содержащая, как правило, исправления копировального характера» (Шабалина Т.В. Цит. соч. С. 67). «Ревизионная копия И.С. Баха – это копия, содержащая ревизионные исправления, внесенные в рукопись непосредственно в процессе копирования» (Там же. С. 81). «Переработанная копия И.С. Баха – это копия, содержащая ревизионные исправления, внесенные в рукопись после того, как первоначальный ее вариант был полностью закончен» (Там же. С. 88). «Композиционная рукопись И.С. Баха – это запись произведения, созданная в процессе его сочинения и содержащая исправления, внесенные в нее в ходе этого процесса» (Там же. С. 117).

– *композиционные* – возникшие в процессе сочинения и свидетельствующие об этом процессе.

Далее, первой проблемой, с которой сталкивается исследователь, приступающий к анализу рукописного наследия Шостаковича, становится рассредоточенность автографов по различным архивам. Большая часть рукописей находится в архивах Москвы и Санкт-Петербурга⁴⁰⁷. Но, например, если материалы музыки к спектаклю «Клоп» хранятся только в Москве (Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина (ГЦТМ), АДДШ, РГАЛИ, РНММ), то автографы «Трех фантастических танцев» ор. 5 – в архивах России от Санкт-Петербурга до республики Хакасия⁴⁰⁸. Другая сложность: рукопись «Восьми прелюдий» ор. 2 была утеряна ещё в 1920-х годах⁴⁰⁹, поэтому полный текст опуса для выпуска в т. 109 Нового собрания сочинений удалось восстановить только по отдельным авторским копиям⁴¹⁰. Кроме того, автографы могут храниться в частных собраниях (автограф Прелюдии № 7 ор. 2 находится в семейном архиве⁴¹¹) и зарубежных архивах (один из автографов «Афоризмов» ор. 13 находится в Paul Sacher Stiftung, Switzerland⁴¹²), что затрудняет прямой доступ к ним.

Следующей проблемой является компоновка материалов сочинений в архивах – иногда это упорядоченно расположенные листы (ор. 19, ор. 34, ор. 105), иногда же разрозненные материалы (ор. 87 и ор. 93). Иллюстрацией последнего случая может служить несоответствие архивного порядка страниц черновиков реальному тексту 4-й части Десятой симфонии (начальные разделы, ц. 152, находятся на с. 50 черновиков, а

⁴⁰⁷ В Москве – Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), Российский национальный музей музыки (РНММ), Архив Д.Д. Шостаковича (АДДШ), в Санкт-Петербурге – например, Кабинет рукописей Российского института истории искусств (КР РИИИ), отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ) (см. Дигонская О.Г., Копытова Г.В. Цит. соч.).

⁴⁰⁸ Дигонская О.Г., Копытова Г.В. Цит. соч. С. 98–100, 51.

⁴⁰⁹ По этому поводу сохранилось письмо Шостаковича В.М. Богданову-Березовскому: «У меня пропали 8 *préludes*. Не у тебя ли они? Если у тебя, то будь добр, если сегодня (19/VIII 1922-го года) будешь в наших краях, то занеси мне, пожалуйста...» (Ковнацкая Л.Г. «Хочу с тобой кое о чем покалякать на бумаге» (Неизвестные письма Шостаковича к Богданову-Березовскому (1920-е годы)) // Дмитрий Шостакович: исследования и материалы. Вып. 3. С. 51).

⁴¹⁰ Гервер Л.Л., Лукьянов А.В. Фортепианные миниатюры Д. Шостаковича разных лет. Описание рукописных источников. Пояснительные замечания. Факсимиле // Шостакович Д.Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. М.: DSCH, 2018. Серия XII. Сочинения для фортепиано. Т. 109. Фортепианные миниатюры Д. Шостаковича разных лет. С. 253.

⁴¹¹ Дигонская О.Г., Копытова Г.В. Цит. соч. С. 45. Гервер Л.Л., Лукьянов А.В. Цит. соч. С. 253.

⁴¹² Дигонская О.Г., Копытова Г.В. Цит. соч. С. 75.

заключительные, ц. 203, на с. 9).

Сложности работы с архивными материалами продемонстрируем на примере изучения автографов музыки к спектаклю «Клоп».

Кратко коснёмся истории⁴¹³. Инициатором создания спектакля и главным организатором его постановки был Мейерхольд, в 1928 году договорившийся с Маяковским о написании пьесы, а позже, в 1929-м, с Шостаковичем о написании музыки⁴¹⁴. Давая согласие, композитор, вероятно, уже приблизительно представлял, сочинение какого характера от него потребуется – ещё подростком он прочёл книгу «Все сочиненное Владимиром Маяковским»⁴¹⁵. Маяковский же к концу 1920-х был уже широко известным поэтом, а его творчество сопоставлялось с творчеством Г.Р. Державина⁴¹⁶.

Музыка к пьесе стала для Шостаковича первым опытом работы в драматическом театре⁴¹⁷, при создании её он учитывал пожелания и замечания как поэта, так и режиссёра, только Маяковский в силу отсутствия музыкального образования излагал своё видение обобщённо, тогда как Мейерхольд, обучавшийся ранее игре на скрипке⁴¹⁸,

⁴¹³ Материалы с. 83–84 основаны на статье: Лукьянов А.В. «Оркестр пожарников» в музыке Д.Д. Шостаковича к пьесе «Клоп» в постановке В.Э. Мейерхольда // 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. 315–317.

⁴¹⁴ Первоначально написание музыки Мейерхольд планировал поручить находившемуся в то время в Париже Сергею Прокофьеву, однако композитор отказался. 1–2 января 1929 года Мейерхольд писал Прокофьеву: «Телеграфьте согласие написать музыку к новой пьесе Маяковского, готовящейся в моем театре к началу февраля. Музыкальных номеров немного. Возможна ли выплата гонорара здесь? В случае согласия немедленно вышло пьесу с отметкой мест, требующих музыкального оформления» (Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. С. 176). Ответ Прокофьева от 3 января 1929 года: «Очень интересно, но если приму Ваш заказ, не успею закончить балет Дягилеву, поэтому принужден отказаться» (Прокофьев С.С. Письма к В.Э. Мейерхольду // Музыкальное наследство. Сборник по истории музыкальной культуры СССР / редкол. М.П. Алексеев, Г.Б. Бернандт, Л.В. Данилевич и др. М.: Музыка, 1968. Т. II. Ч. 2. С. 218).

⁴¹⁵ Из стихотворений Шостакович выделял «Хорошее отношение к лошадям» (Кривцова Е.В. Поразительный паразит // Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919–1930. Т. 3. С. 186, 196). В «Анкету по психологии творческого процесса» в 1927 году композитор писал: «...из поэтов относительно люблю Державина и Маяковского» (Шостакович Д.Д. Шостакович о себе и своих сочинениях // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 473).

⁴¹⁶ Следует отметить, что тема сопоставления Державина и Маяковского была актуальна в 1920-х. Ю.Н. Тынянов писал в 1924 году в статье «Промежуток»: «Маяковский сродни Державину». См.: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 176.

⁴¹⁷ Кривцова Е.В. Цит. соч. С. 180.

⁴¹⁸ Лесакова Н.И. Музыка – душа театра. К 140-летию со дня рождения Вс. Мейерхольда [Электронный ресурс] // strast10.ru [сайт]. Режим доступа: <http://strast10.ru/node/3100> (дата обращения 08.01.2021).

уделял внимание деталям, он же осуществлял и окончательный монтаж музыки в спектакле⁴¹⁹.

Маяковскому хотелось услышать музыку «оркестра пожарников»⁴²⁰, фальшивое и несуразное звучание которой, скорее всего, должно было воплощать сатирический замысел и высмеивать мещанский образ жизни⁴²¹. Эту задачу Шостакович решил оркестровыми и жанровыми средствами – в симфоническом оркестре он вывел духовые на первый план, отдав им большую часть сольных партий и эффектных приёмов, а в жанровом отношении прибегнул к простым моделям марша, танцев (фокстрота, вальса)⁴²². Мещанство же Шостакович изобразил и за счёт воссоздания бытовой атмосферы: с этой целью в симфонический оркестр включил гитару, балалайку, гармоники, фортепиано⁴²³. Номера «Галоп» и «Фокстрот» написаны для двух гармоник, а в сцене свадьбы использованы балалайка и гитара.

Об участии Мейерхольда в работе над музыкой Шостакович вспоминал: «Я... начал писать музыку, играл фрагменты Всеволоду Эмильевичу, он слушал и делал замечания. Помню, ему нравились эпизоды для трех баянистов»⁴²⁴. Чёткость ставившихся Мейерхольдом задач характеризует, например, трактовка сцены «В парикмахерской»: она слышалась ему «на фоне чертовской музыки»⁴²⁵.

Вот как рассматривал значение музыки в спектакле режиссёр: «Роль музыки как

⁴¹⁹ Имя Мейерхольда связано с понятием монтажа как пространства, так и времени. Мейерхольд, по словам Н.М. Тарабукина, создавал «параллельно текущие сцены, где разнопространственность дана в одновременности и, наоборот, одновременность в однопространственности» (Тарабукин Н.М. Н.М. Тарабукин о В.Э. Мейерхольде. М.: О.Г.И., 1998. С. 79).

⁴²⁰ С Маяковским по поводу «Клопа» у Шостаковича состоялось несколько бесед: «Маяковский спросил меня: "Вы любите пожарные оркестры?" Я сказал, что иногда люблю, иногда нет. А Маяковский ответил, что он больше любит музыку пожарных и что следует написать к "Клопу" такую музыку, которую играет оркестр пожарников. Это задание меня вначале изрядно огорошило, но потом я понял, что за ним скрыта более сложная мысль. <...> Ему... (Маяковскому. – А. Л.) казалось, что музыка пожарного оркестра будет наибольшим образом соответствовать содержанию первой части комедии, и, для того чтобы долго не распространяться о желаемом характере музыки, Маяковский просто воспользовался кратким термином "пожарный оркестр". Я его понял». (Шостакович Д.Д. Из воспоминаний о Маяковском [Электронный ресурс] // az.lib.ru [сайт]. Режим доступа: http://az.lib.ru/m/majakowskij_w_w/text_0212.shtml (дата обращения 8.01.2021).

⁴²¹ В статье «Клоп» Маяковский писал: «Проблема – разоблачение сегодняшнего мещанства» (Маяковский В.В. Полное собрание сочинений. М.: Гослитиздат, 1959. Т. 12: Статьи, заметки и выступления. Ноябрь 1917–1930. С. 185).

⁴²² Нужно сказать, что Шостакович отнюдь не чуждался такой музыки – в «Анкете по психологии творческого процесса» он сообщал: «Очень люблю и часто посещаю цирк...» (Шостакович Д.Д. Шостакович о себе и своих сочинениях // Дмитрий Шостакович в письмах и документах С. 475).

⁴²³ Кривцова Е.В. Цит. соч. С. 187.

⁴²⁴ Цит. по: Летопись жизни и творчества Д.Д. Шостаковича. Т. 1. С. 371.

⁴²⁵ Кривцова Е.В. Цит. соч. С. 185.

течения, сопутствующего передвижениям актера по площадке и статическим моментам его игры. Музыка и движения актера могут и не совпадать в планах, но, вызванные к жизни одновременно, в беге своем (музыка и движения, то и другое в своем плане) являют своеобразный род полифонии. Нарождение нового рода пантомимы, где музыка царит в своем плане, движения актера текут параллельно в своем плане. Актеры, не выдавая зрителю строения музыки и движений в метрическом счете времени, сразу, руководимые волей мастера метра, пытаются ткать ритмическую сеть»⁴²⁶.

Несмотря на то, что партитура и клавишное сочинение давно опубликованы, есть проблемы, связанные с многочисленностью списков номеров, с названиями номеров, а также с определением их музыкального содержания⁴²⁷.

Так, авторы Нотографического справочника выделяют списки номеров по автографам и рукописям, по партии фортепиано, оркестровым голосам, Собранию сочинений Шостаковича (т. 27 и т. 28)⁴²⁸.

Шостакович в списке своих сочинений от 1932 года⁴²⁹ приводит 13 номеров:

«№ 1. Марш для духового оркестра. В-dur.

№ 2. Фокстрот для гармонии. g-moll.

№ 3. Галоп для гармонии. С-dur.

№ 4. Куплеты Присыпкина, для голоса и гитары. g-moll.

№ 5. Трясучка для гармонии.

№ 6. Фокстрот a-moll для джаз-банда.

№ 7. Фокстрот С-dur для джаз-банда.

№ 8. Марш пожарных для духового оркестра. С-dur.

№ 9. Антракт для оркестра. a-moll.

№ 10. Песенка пионеров для хора и духового оркестра. G-dur.

⁴²⁶ Мейерхольд Вс.Э. Студия. Техника сценических движений // Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто. 1914. № 4–5. С. 97. Текст приводится в соответствии с современной орфографией.

⁴²⁷ Материалы с. 85–88 основаны на статье: Лукьянов А.В. Исследование рукописей Д.Д. Шостаковича... С. 984–985.

⁴²⁸ Дигонская О.Г., Копытова Г.В. Цит. соч. С. 97–98.

⁴²⁹ Шостакович Д.Д. Шостакович о себе и своих сочинениях. [Список сочинений Ор. 1–33] // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 487.

№ 11. Марш отцов города для хора и духового оркестра. C-dur.

№ 12. Вальс для духового оркестра. C-dur.

№ 13. Заключительный марш для духового оркестра. B-dur».

С.М. Хентова выделяет 23 номера⁴³⁰: «1–3 – марш, 4–6 – фокстрот и галоп, 7 – танец, 8–9 – хор гостей, 10 – танец (фокстрот), 11 – пожар, 12 – сигналы пожарных, 13 – хор пожарных, антракт, 14–18 – бульвар, фокстрот, 19 – марш пионеров, 20 – туш, 21 – марш отцов города, 22 – вальс, 23 – заключительный марш». С данным списком практически полностью, за исключением окончания, совпадают номера, зафиксированные в хранящейся в АДДШ партии фортепиано (19. Марш отцов города. 20. Туш. 21. Вальс «Вдохновляется». 22. Заключительный марш)⁴³¹. Кроме того, в партии фортепиано⁴³² получают расшифровку номера, обозначенные в списке Хентовой обобщённо (14–18). Это танцы: 14 – пьяный, 15 – лунатичка, 16 – старуха, 17 – сороконожка, 18 – двуногое.

Е.В. Кривцова сохранившимися считает 18 номеров⁴³³.

В то же время существуют номера, которые были написаны, но по тем или иным причинам, вероятно, не прозвучали в спектакле. Во-первых, это «Сцена свадьбы», музыку которой Шостакович впоследствии использовал для увертюры к опере Э. Дресселя «Бедный Колумб» (ор. 23), а также номера «В девятнадцатом веке чудно жили человеки...», «Марш пионеров»⁴³⁴.

Отдельно следует сказать о названиях.

Приводим выдержку из записки «Музыка для "КЛОПА" – ШОСТАКОВИЧУ» из архива ГЦТМ (разрядка при воспроизведении документа опущена. – А. Л.), в которой заявлены в том числе следующие номера:

«Стр. 13. Гитара /поет ПРИСЫПКИН/

Стр. 14. Гитара /ШАФЕР I-й/

Балалайка / ШАФЕР II-й/

⁴³⁰ Хентова С.М. Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 1. С. 230.

⁴³¹ Дигонская О.Г., Копытова Г.В. Цит. соч. С. 97–98.

⁴³² АДДШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 112.

⁴³³ Кривцова Е.В. Цит. соч. С. 193–194.

⁴³⁴ Дигонская О.Г., Копытова Г.В. Цит. соч. С. 97–101.

Грамофон <sic!> /ШАФЕРИЦА/

Оркестр.

Стр. 15. Поет БАЯН и все гости.

Стр. 19. Пожарные сигналы.

Стр. 20. Пение хорика под аккомпанемент оркестра.

МУЗЫКАЛЬНАЯ АНТРАКТОВАЯ ПРОКЛАДКА.

Стр. 30. Громкоговоритель /слышна музыка № I/

Стр. 31. Песенка

Громкоговоритель № 2.

Стр. 38. ОТЦЫ ГОРОДА – ПОД АККОМПАНеМЕНТ ОРКЕСТРА.

Стр. 37. <sic!> Пионер-отряд – Под аккомпанемент оркестра.

Стр. 39. Духовой оркестр.

Стр. 41. Кусочек для гитары /ПРИСЫПКИН/

Духовой оркестр – туш.

Стр. 42. ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ МАРШ».

Иногда названия, видимо, имеют «рабочий» характер, но в некоторых случаях, сравнивая их со списком С.М. Хентовой, можно предположить, что имеется в виду: «Громкоговоритель /слышна музыка № I/» – «Марш» с пометкой № 1; «Пение хорика под аккомпанемент оркестра» – «Хор пожарных»; «Духовой оркестр – туш» – «Туш»; «ОТЦЫ ГОРОДА...» – «Марш отцов города»; «Пионер-отряд...» – «Марш пионеров»? (как было отмечено, по данным Нотографического справочника, номер в спектакль не вошёл).

Музыкальное содержание таких номеров как «Гитара /ШАФЕР I-й/» или «Гитара /поет ПРИСЫПКИН/» сейчас сложно представить. Дело отчасти в том, что в тексте «Клопа» были упоминания о музыке, популярной в 1920-х, и, возможно, она звучала во время спектакля. Во всяком случае, в своих воспоминаниях о постановке И.В. Ильинский, игравший роль Присыпкина, напевает фрагмент городской песни

«На Луначарской улице»⁴³⁵. Но Шостакович также сочинил «Куплеты Присыпкина» для голоса и гитары, место которых в постановке до сих пор не определено (по мнению авторов Нотографического справочника, они в спектакль не вошли⁴³⁶).

Ещё одна проблема в том, что сходные названия могут отсылать к разным номерам: фокстрот, фокстротик, фокстрот для гармоник... Иногда же разные названия подразумевают одно и то же: например, «Интермеццо» – это и эскиз без названия⁴³⁷, и «Фокстрот. (Свадьба)»⁴³⁸, и основной фрагмент «Симфонического антракта» (см. с. 152–154), и, скорее всего, по списку самого Шостаковича, «№ 6. Фокстрот a-moll для джаз-банда». Фокстрот «Бульвар» (в списках Е.В. Кривцовой и С.М. Хентовой) в Собрании сочинений назван «Сценой у сквера», а в партии фортепиано – «Танцами». «Фокс-трот для двух гармоник»⁴³⁹ – то же, что и «Галоп для пьесы "Клоп"» (для баяна, копия)⁴⁴⁰ и т. д.

Иногда одно и то же название относится и к разделу, и к номеру: «Трясучкой» в одной из рукописей («Галоп для пьесы "Клоп"»)⁴⁴¹ обозначен финальный раздел в несколько тактов, тогда как в собственном списке Шостаковича «№ 5. Трясучка для гармонии» представлена как отдельный номер.

После предварительных замечаний переходим к рассмотрению общих черт рукописей Шостаковича.

Состояние автографов в целом довольно хорошее, тексты читаются сравнительно легко.

В отношении *нотной бумаги* какой-либо избирательности не наблюдается: мы встречаем самые разные её *форматы*, как альбомные, так и вертикальные, с различным числом нотных осцев. Для записи черновиков фортепианных пьес композитор может использовать крупные партитурные листы («24 прелюдии» для

⁴³⁵ Ильинский И.В. Воспоминания о постановке спектакля «Клоп» (1964) [звукозапись] // soundcloud.com [сайт]. Режим доступа: <https://soundcloud.com/arzamas-academy/0сxx0уin0fqe> (дата обращения 11.09.2020).

⁴³⁶ Дигонская О.В., Копытова Г.В. Цит. соч. С. 101.

⁴³⁷ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 42, л. 12–12 об.

⁴³⁸ ГЦТМ, ф. 688, № 180171/303, МР 308.

⁴³⁹ АДДШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 111.

⁴⁴⁰ ГЦТМ, ф. 688, № 180171/302, МР 307.

⁴⁴¹ ГЦТМ, ф. 688, № 180171/302, МР 307.

фортепиано ор. 34), а стандартные двенадцатистрочные, напротив, отводить для симфонических произведений (Десятая симфония ор. 93).

На некоторых листах встречаются *отметки изготовителя*: «П. Юргенсонъ въ Москвѣ» (в начале 1920-х в автографе Скерцо ор. 1)⁴⁴²; «Музсектор Гиз'а» (в конце 1920-х в автографах «Афоризмов» ор. 13⁴⁴³ и музыки к спектаклю «Клоп» ор. 19⁴⁴⁴). Эскиз партитуры ор. 19⁴⁴⁵ вложен в папку «Скоросшиватель "LIRA"», эскизы «24-х прелюдий» ор. 34⁴⁴⁶ – в папку «Сшиватель» с отметкой изготовителя «"кубуч" 1-я фабрика».

Средствами записи выступали *чернила* и *карандаш*. Чернила главенствуют в автографах со времени Скерцо ор. 1. Преобладающие их цвета – чёрный, синий, зелёный, фиолетовый, причём даже в одной рукописи цвета чаще всего сочетаются. Так, один из автографов «Фантастических танцев»⁴⁴⁷ написан чёрными чернилами, но некоторые ноты и обозначения внесены фиолетовыми, ещё реже использован карандаш.

Особенностью периода с 1941 по 1943 годы является отсутствие зелёных чернил в автографах⁴⁴⁸, в дальнейшем же Шостакович вновь прибегает к зелёным чернилам, что, например, позволило О.Г. Дигонской приблизительно датировать пьесу для фортепиано «Мурзилка»⁴⁴⁹.

В фундаментальных сочинениях 1950-х, «24 прелюдиях и фугах» и Десятой симфонии, вновь выдвигаются на первый план фиолетово-чёрные ассоциации чернил.

Роль простого карандаша в целом многообразна. Как главный инструмент он использовался только в ранние годы – например, для пьес цикла так называемого

⁴⁴² РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 2: «№ 6. (L) П. Юргенсонъ въ Москвѣ».

⁴⁴³ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 16: «(№ 13) Музсектор Гиз'а».

⁴⁴⁴ РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 42 и ГЦТМ, ф. 688 – ГосТим, № 180171/300: «(№ 44.) Музсектор Гиз'а.»; ГЦТМ, ф. 688, № 180171/303, МР 308: «(№ 29) Музсектор Гиз'а»; АДДШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 109: «(№ 44а) Музсектор Гиза.»; АДДШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 110: «(№ 29.) Музсектор Гиз'а».

⁴⁴⁵ АДДШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 108.

⁴⁴⁶ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 17.

⁴⁴⁷ РНММ, ф. 393 – И.З. Шварц, ед. хр. 1, л. 1–4 об.

⁴⁴⁸ Дигонская О.Г. История одного заблуждения: о Второй сонате для фортепиано (К проблеме атрибуции автографов Д.Д. Шостаковича). С. 151.

⁴⁴⁹ Там же. С. 152.

«ор 5»⁴⁵⁰ <sic!>, одного из автографов Прелюдии № 1 из цикла ор. 2⁴⁵¹, эскизов и черновой рукописи «Темы с вариациями» ор. 3⁴⁵².

Кроме того, карандашом намечалась оркестровка в эскизах симфонических произведений, перечёркивалась крест-накрест эскизная страница, которую Шостакович отработал, перенеся в партитуру⁴⁵³. Карандашом же проводились межтактовые черты, помечалась динамика, проставлялись лиги, исполнительские ремарки⁴⁵⁴, иногда вписывался нотный текст⁴⁵⁵.

Одна из основных особенностей, заметная уже при первом взгляде на автографы, – *экономия*, касающаяся и манеры заполнения листов, и почерка. Бережное и экономное отношение к дефицитной нотной бумаге сложилось у Шостаковича ещё во время обучения в консерватории, когда приходилось сохранять, а потом использовать не до конца исписанные нотные листы⁴⁵⁶. Из-за этого тексты уже ранних сочинений перемежаются с *учебными записями и упражнениями*:

– на обороте листка с пьесой «Багатель», написанной в год поступления в консерваторию, находятся начальные упражнения по гармонии, включающие аккорды в тонико-доминантовом соотношении⁴⁵⁷;

– на «титальном» листе и первой странице эскизов⁴⁵⁸ к «Теме с вариациями» находится информация по инструментоведению (сведения об альте: рисунок инструмента, названия его частей и струн, описание материалов для изготовления струн, приводятся аппликатуры и нотные примеры).

В дальнейшем речь уже идёт о сочетании на одном листе *разных произведений*:

⁴⁵⁰ Доконсерваторское сочинение. Автограф сохранился не полностью и включает две пьесы – «Тоска» и «Воспоминание» <sic!> (окончание отсутствует). АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 271 (Дигонская О.Г., Копытова Г.В. Цит. соч. С. 20).

⁴⁵¹ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 51, л. 5 об.

⁴⁵² АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 266, л. 4 об.–6; АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 76, 10 л.

⁴⁵³ Однако данное явление не повсеместно – эскизы Девятой симфонии таких страниц не содержат. В Десятой симфонии такие страницы есть, но в то же время даже с. 39 с подробно расписанным «клавиром», как будто подготовленная для оркестровки, не перечёркнута.

⁴⁵⁴ См. партитуру «Темы с вариациями», ор. 3 (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 16).

⁴⁵⁵ Десятая симфония, эскизы 3 части – РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 43 (мелодия верхнего голоса).

⁴⁵⁶ Дигонская О.Г. Нотная бумага // Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919–1930. Т. 2. С. 229–239.

⁴⁵⁷ Гервер Л.Л., Лукьянов А.В. Цит. соч. С. 264.

⁴⁵⁸ АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 266, л. 4–4 об. Факсимиле опубликовано в статье Дигонская О.Г. От подписи к монограмме // Шостакович в Ленинградской консерватории. 1919–1930. Т. 2. С. 247. «Титульным» мы называем лист из-за его расположения в середине тетради и наличия на нём помимо названия («Варьяции Д. Шостаковича») массы посторонних записей.

– на последнем листе копии «Восьми прелюдий» ор. 2 (1919 и 1921 год), выполненной неустановленным лицом, записан фрагмент музыки к фильму «Златые горы» (1931 год)⁴⁵⁹;

– в эскизах ре-минорной фуги ор. 87⁴⁶⁰ на четырёх нижних строчках л. 6 расположена вокальная партия песни «Смелей, друзья, идём вперёд»;

– на нижних двух строчках с. 3 эскизов Десятой симфонии находится мелодия песни «Птица мира» Дж. Смита⁴⁶¹. Также среди эскизов Десятой симфонии имеется сдвоенный лист, в составе которого страница с эскизами симфонии, страница с текстом неустановленного произведения, 2 страницы с записью альтового голоса ре-минорной фуги ор. 87⁴⁶².

Вместе с тем нужно сказать, что экономия не повсеместна. Среди эскизов музыки к постановке «Клопа»⁴⁶³ и Десятой симфонии⁴⁶⁴ существует ряд страниц, на которых заполнены лишь несколько строк.

На руку экономии играл мелкий и убористый *почерк* Шостаковича. Склонность к сжатию текста наблюдается уже в самых ранних сочинениях. Так, за окончанием пьесы «В лесу» (1919 год) без отступов следуют первый, а затем и второй варианты пьесы «Меланхолия»⁴⁶⁵ (1919 год).

Сохраняется такая склонность и в дальнейшем:

– в 1929 году в оркестровом эскизе музыки к спектаклю «Клоп» в одну страницу⁴⁶⁶ композитору удаётся вписать сокращённые партитурные варианты «Сигналов пожара», «Хора пожарных», «Туша», «Марша отцов города» и вальса «Вдохновляется»;

– на одной странице (с. 23) находится эскиз окончания 1 части Десятой симфонии⁴⁶⁷ (с ц. 65 по ц. 70 включительно).

⁴⁵⁹ Дигонская О.Г., Копытова Г.В. Цит. соч. С. 45.

⁴⁶⁰ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 42.

⁴⁶¹ Валькова В.Б. Цит. соч. С. 181–182.

⁴⁶² Там же. С. 181.

⁴⁶³ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 42.

⁴⁶⁴ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 4, 6, 12, 36.

⁴⁶⁵ АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 264/1, л. 8 об, л. 10.

⁴⁶⁶ АДДШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 108, л. 2.

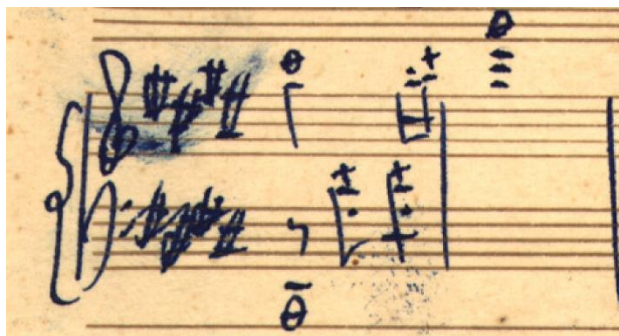
⁴⁶⁷ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14.

На наш взгляд, об экономии говорят и неоднократно встречающиеся переносы тактов с одной строки на другую.

Контрастом почерку Шостаковича выступает размашистый стиль прокофьевского письма (см. Приложение В).

Почерк Шостаковича мы рассматриваем и с позиции *скорописи*⁴⁶⁸, основной неспецифический признак которой – относительная свобода начертания знаков. Проявляется эта свобода в особенностях ритмической и звуковысотной (интонационной) нотации. В первом случае речь идёт о несоответствии записанных длительностей метру. Типичные примеры: «целая» длительность при размере 2/4 в Прелюдии № 10 цикла «24 прелюдии» (Рисунок 2.1) и наоборот – точки без штилей в Прелюдии № 20 того же опуса (Рисунок 2.2; точки на самом деле обозначают восьмые, однако реальная длительность нот восстанавливается лишь по контексту). Крайняя степень последнего случая – в формировании своеобразных одноголосных «ниточек» из одних только точек, что часто символизирует фигурационное движение (Рисунок 2.3)⁴⁶⁹.

Рисунок 2.1. Ор. 34, Прелюдия № 10, тт. 62–63 (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 2)



⁴⁶⁸ Т.В. Шабалина называет следующие признаки некаллиграфической рукописи: неровно и нерационально размещённые нотные знаки; наклонное письмо; нередко сильно изогнутые линии штилей; часто двусмысленное положение нот по высоте (Шабалина Т.В. Цит. соч. С. 38).

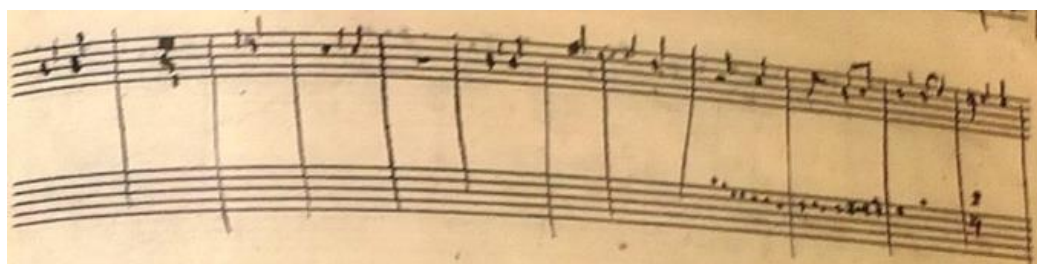
Материал на с. 92–95 основан на статье: Лукьянов А.В. Исследование рукописей Д.Д. Шостаковича... С. 981–982. См. также: Лукьянов А.В. О скорописи Шостаковича. С. 459–461.

⁴⁶⁹ Благодарю за информацию М.Г. Раку. Пример – эскизы 2 части Десятой симфонии, с. 15 (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14). Здесь и далее атрибуция Десятой симфонии проводится на основании данных, любезно предоставленных В.Б. Вальковой, а также по Kennedy L.E. Symphonies nos. 8 and 10 by Dmitri Shostakovich: a study of sketches and drafts.

Рисунок 2.2. Ор. 34, Прелюдия № 20, т. 30 (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 3. об.)



Рисунок 2.3. Ор. 93, 2 часть (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 15)



Иногда следует учитывать очевидную условность ритмической записи, что, например, имеет место в 3 части Десятой симфонии, где четверти из эскиза постоянно трансформируются в стаккатные восьмые в партитуре (Рисунок 2.4).

Но если данные ритмические изменения объективно подразумеваются ввиду их систематичности и единообразия, то некоторые «точечные» корректировки ставят вопрос о том, были они задуманы изначально или родились позже – таковы, например, изменения длительности ряда нот в ор. 34 (см. Таблицу 4 в Приложении Г и, например, Рисунок 2.42).

В интонационном аспекте относительная свобода начертания нот приводит к затруднению определения их реальной звуковысотности, для уточнения которой порой требуется сопоставление с белой рукописью (Рисунок 2.5).

Рисунок 2.4. Ор. 93, 3 часть (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 45)



Allegretto ♩=136

Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

p dolce
dolce
p dolce
p dolce
p dolce

5

Рисунок 2.5. Ор. 34, Прелюдия № 9, тт. 3–5 (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 1 об.)



Вероятно, именно поэтому автор дополняет нечётко прописанную нотацию одного из голосов в ре-минорной фуге ор. 87 словесными подсказками «соль соль фа»⁴⁷⁰. По той же причине встречаем «соль ♭» на с. 47 эскизов Десятой симфонии.

⁴⁷⁰ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 42, л. 4 об.

Проблемы определения реальной звуковысотности в отдельных случаях вызваны нерегулярной расстановкой знаков альтерации⁴⁷¹. Нужно сказать, что вообще при модуляциях Шостакович крайне редко выписывает ключевые знаки новой тональности, имея в виду её про себя (впрочем, ставя скупые «2#», «4b», «7b» и т. д. над нотными станами, например, в 4 части Десятой симфонии). Иногда же автор выписывает знак альтерации только в одном из голосов, при этом остаётся неясным, как должна трактоваться такая же нота в другой октаве в другом голосе, а также задумана альтерация изначально и просто не прописана или же она уже сформировалась при записи беловика. Данное явление особенно характерно для ор. 34, в самой стилистике которого изначально заложена высокая степень свободы и возможность возникновения как бы «случайных» и «нечаянных» альтераций, придающих разнообразие звуковой картине⁴⁷². Типичный пример: Прелюдия № 5, где альтерации затрагивают только басовый голос, но присутствуют лишь в чистовике (Рисунок 2.32).

Между тем, порой такие сложности можно преодолеть, если выявляются нетипичные и выделяющиеся из контекста ходы⁴⁷³:

1) Ложный ход на увеличенную секунду в Прелюдии № 7 (ля мажор) из-за отсутствия бекара перед «соль» (Рисунок 2.7). Аналогичный пример – Прелюдия

⁴⁷¹ Лукьянов А.В. Наблюдения над творческим процессом Шостаковича... С. 8. Сравнительно редкий случай – отсутствие указания на смену ключей. Пример – эскизы 3 части Десятой симфонии на с. 18, 46 (это один и тот же фрагмент, выписанный с разной степенью детализации). Четыре такта слева – конец ц. 110 – партия скрипки в скрипичном ключе, два правых – начало ц. 111 – партия фагота в басовом (Рисунок 2.6).

Рисунок 2.6. Ор. 93, 3 часть (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14)



Другой пример – эскиз Прелюдии № 14 ор. 34 (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 17, л. 2 об.), где на стыке 30/31 тактов нет указания на аналогичную смену ключей (Рисунок 2.40).

⁴⁷² Лукьянов А.В. Наблюдения над творческим процессом Шостаковича... С. 8; Его же. Исследование рукописей Д.Д. Шостаковича... С. 982.

Пример для симфонического творчества – в эскизе не отражена разная трактовка «ре» первой октавы в тт. 1–2 ц. 58 в первой части Десятой симфонии (Рисунок 2.44): в т. 1 партитуры у вторых скрипок ре, в т. 2 у первых скрипок ре-диез (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 34). См.: Лукьянов А.В. Исследование рукописей Д.Д. Шостаковича... С. 982–983).

⁴⁷³ Материал на с. 95–96 основан на статье: Лукьянов А.В. Исследование рукописей Шостаковича... С. 983.

№ 10, «стык» тт. 23 и 24 (ложная увеличенная секунда в нижнем голосе; в чистовике перед ре первой октавы – бекар) (Рисунок 2.8).

Рисунок 2.7. Ор. 34, Прелюдия № 7, т. 22 (по эскизу) (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 1 об.)

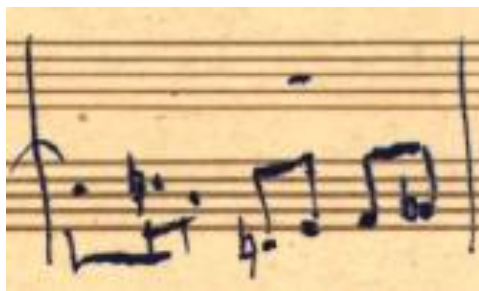
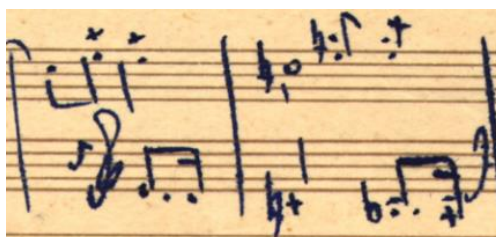
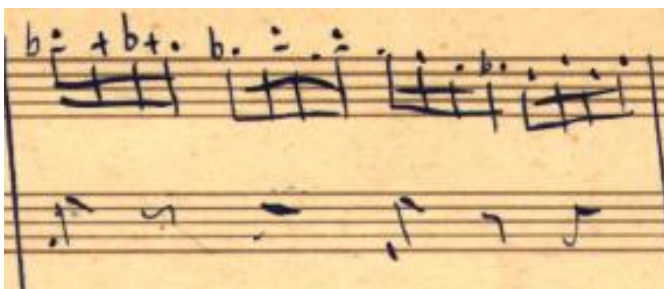


Рисунок 2.8. Ор.34, Прелюдия № 10(РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 2)



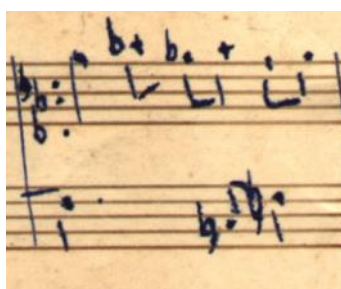
2) Необоснованный повтор ноты. Прелюдия № 5 (ре мажор), т. 3 – отсутствие фа-бекара в черновике формально приводит к этюдности «энгармоничных» шестнадцатых соль-бемоля и фа-диеза (Рисунок 2.9).

Рисунок 2.9. Ор.34, Прелюдия № 5(РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 1 об.)



То же самое можно сказать в отношении альтераций фа в верхнем голосе Прелюдии № 7, т. 11 (Рисунок 2.10).

Рисунок 2.10. Ор. 34, Прелюдия № 7 (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 1 об.)



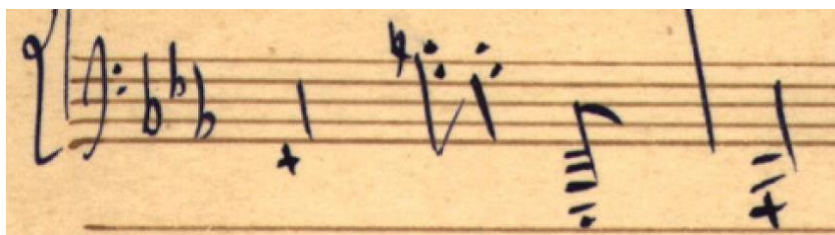
Приводим один из наиболее ярких примеров различия черновика и беловика (Рисунок 2.11; замена диатонического хода баса хроматическим в т. 29 и дальнейшие его полутоновые сдвиги, неравномерные смещения нот верхнего голоса в тт. 31–32 с формированием неоктавного звукоряда)⁴⁷⁴.

Рисунок 2.11. Ор. 34, Прелюдия № 20, тт. 29–32 (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 3 об.)



Другое проявление свободы фиксации нот при скорописи, аналог выхода скорописных букв за пределы строки, можно видеть в Прелюдии № 19 ор. 34, когда звуки на добавочных линейках, имеющие разную высоту, записываются примерно на одной линии (Рисунок 2.12)⁴⁷⁵.

Рисунок 2.12. Ор. 34, Прелюдия № 19, тт. 30–31 (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 3 об.)



Более значимым является наличие в скорописи индивидуальных авторских черт, оформившихся в зрелом творчестве в систему «организации труда». Основные слагаемые системы – буквенные и цифровые обозначения, а также символы, кое-где дополняемые словесными указаниями (см. с. 155–158).

⁴⁷⁴ Лукьянов А.В. Наблюдения над творческим процессом Шостаковича... С. 9. Его же. Исследование рукописей Д.Д. Шостаковича... С. 983.

⁴⁷⁵ Лукьянов А.В. О скорописи Шостаковича. С. 461.

Поскольку понятие скорописи трактуется довольно широко, в том числе и как быстрое письмо само по себе, мы рассматриваем в сопряжении с ним *элементы сокращённого письма и редукации при записи материала*.

При сокращённом письме Шостакович прибегает к знакам как общего порядка, так и к рекомендуемым для оркестровых голосов⁴⁷⁶. Небольшое количество используемых символов компенсируется постоянством их применения. Чаще всего встречаются тактовые повторы протяжённостью от одного до нескольких тактов. Обозначаются повторы по-разному: традиционный знак, порой выставленный многократно (Рисунок 2.13* – здесь и далее звёздочкой помечаются рисунки, в оформлении которых при наборе по возможности учтена графика Шостаковича и расположение на листе нотного текста); линия, наискосок перечёркивающая несколько тактов⁴⁷⁷ (см. Рисунок 2.59); пустые такты и ноты (Рисунки 2.14 и 2.15).

Рисунок 2.13. Op. 19, Вальс (с пометкой «курит-пьет»)(ГЦТМ, ф. 688, № 180171/307 МР 312, л. 7)*

Однако мы должны помнить о некоторой двусмысленности, например, незаполненного ноты, т. к. иногда это означает повтор, а иногда – действительно отсутствие текста (Рисунок 2.16; беловик в данном случае аналогичен эскизу).

⁴⁷⁶ Карцев А.А., Оленев Ю.М., Павчинский С.Э. Руководство по графическому оформлению нотного текста. 2-изд., перераб. и доп. М.: Музыка, 1973. С. 64–65.

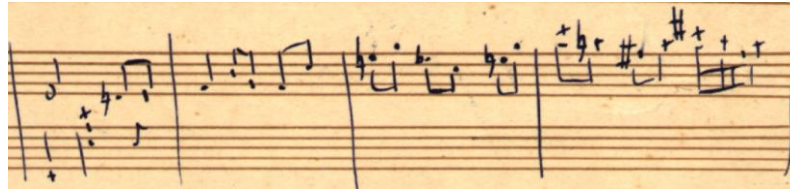
⁴⁷⁷ Лукьянов А. В. Об особенностях черновиков второй части Десятой симфонии Шостаковича. С. 71.

Рисунок 2.14*. *Op. 19, Заключительный марш*⁴⁷⁸ (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 42, л. 10)

Рисунок 2.15*. *Op. 19, Симфонический антракт* (АДЦШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 110, с. 18)

⁴⁷⁸ Отметим, что одноголосное изложение сохраняется до конца номера.

Рисунок 2.16. *Ор. 34, Прелюдия № 17, тт. 29–32 (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 3)*



Обратим внимание на то, что в музыке к «Клопу» есть и более «свойские» ненормативные обращения с повторами – над некоторыми тактами Шостакович просто указывает необходимое их количество обычными «4 р.» (варианты «2 р», «6 раз» и т. д.⁴⁷⁹). Сохранялась такая практика и в дальнейшем⁴⁸⁰.

Менее масштабные внутритактовые повторы нот композитор отмечает и традиционными обозначениями, а иногда и в манере оркестровых голосов⁴⁸¹ – только штилями нот в заданной пульсации (Рисунок 2.17 – Десятая симфония, 4 часть, окончание ц. 165 и начало ц. 166).

Рисунок 2.17*. *Ор. 93, 4 часть (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 48)*



Следует учитывать, что повторы, заявленные в черновиках, не всегда оказываются буквальными впоследствии⁴⁸². Например, в эскизе 2 части Десятой симфонии третий и четвёртый такты ц. 75 «повторяют» первый и второй, однако, как следует из партитуры, в действительности в них изменён метр и добавлены фигуры духовых.

⁴⁷⁹ Знаков реприз в данных тактах нет, лишь в месте расположения такой записи поверх нотного стана проставлена скобка и иногда пометка «bis» (АДДШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 108, л. 1).

⁴⁸⁰ Эскизы 1 части Девятой симфонии. РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 13, с. 3.

⁴⁸¹ Карцев А.А. Цит. соч. С. 64.

⁴⁸² Валькова В.Б. Цит. соч. С. 182. Задумывалось ли такое значение сразу или возникло позже, на основании изучения одних только черновиков решить невозможно.

Другим способом сокращения является отказ от записи каких-то очевидных элементов системы нотного письма⁴⁸³, к примеру, ключей⁴⁸⁴ и ключевых знаков на каждой строчке. Ключевые знаки, если и поставлены, то часто в форме «5|»⁴⁸⁵ или «5|b»⁴⁸⁶, а ключи мысленно закреплены – скрипичный за верхним нотоносцем, а басовый – за нижним. Не фиксируются в черновиках совершенно штрихи, фразировочные лиги (нередко отсутствуют и связующие), единичны темповые и динамические обозначения, исполнительские ремарки⁴⁸⁷, указания на смену метра.

Знаки октавных переносов обычны для черновиков камерных произведений (ор.34, ор. 87), тогда как в симфонических эскизах они непостоянны: в 1 части Четвёртой симфонии и Девятой симфонии они есть, а в Десятой – отсутствуют⁴⁸⁸. Таковую невзыскательность в отношении записи симфонических эскизов отчасти можно объяснить тем, что при оркестровке неизбежно возникают удвоения, транспозиции, поэтому линии голосов нуждаются в большей степени в самой записи и удобстве прочтения, чем в точности тесситурного расположения⁴⁸⁹.

К отказу от записи очевидных элементов музыкальной ткани мы можем отнести и использование сравнительно небольшого числа голосов, фиксирующих драматургическую конструкцию сочинения. Каким бы масштабным ни было произведение, Шостаковичу легко удаётся свести его элементы в двухстрочные системы, порой просто перекидывая мелодические линии с одной строки на

⁴⁸³ Сокращались и другие записи. Так, в автографах оперетты «Москва, Черёмушки» Шостакович оставляет подтекстовку по большей части без знаков препинания. См.: Лукьянов А.В. Москва, Черёмушки. Описание рукописных источников. Пояснительные замечания. Факсимиле // 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. 430, 432, 437.

⁴⁸⁴ Чаще всего используются скрипичный и басовый ключи. В эскизах Десятой симфонии встречается альтовый ключ, но только в 3 части, на с. 18 эскизов (Валькова В.Б. Цит. соч. С. 182).

⁴⁸⁵ 2 часть Десятой симфонии, наброски (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 13).

⁴⁸⁶ 2 часть Десятой симфонии, эскизы (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 39).

⁴⁸⁷ В эскизах ор. 34 обозначения темпов единичны, при этом два из них не совпадают с беловиком: в Прелюдиях № 1 и № 2 Adagio и Allegro (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 17, л. 1) заменены на Moderato на Allegretto соответственно. Едва ли не единственный указанный в ор. 34 динамический нюанс, «р» в Прелюдии № 6 (Там же. Л. 1 об.) не совпадает с окончательным вариантом («mf»). Указаний на приёмы игры, формирующие определённый характер звука, в изученных эскизах мы не обнаружили. В качестве исключения отметим, что намёк на глиссандо тромбона можно усмотреть в предпоследнем такте партитурного эскиза «Пожара» (АДДШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 108, л. 1).

⁴⁸⁸ См. также Валькова В.Б. Цит. соч. С. 181.

⁴⁸⁹ Ярким примером является 2 часть Десятой симфонии (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 3): во фрагменте, соответствующем ц. 95 (со второй половины 8 такта), мелодическая линия записана в первой октаве, в партитуре же она, во-первых, перенесена на октаву вверх, а во-вторых, удвоена в верхнюю октаву (партия первых скрипок *divisi*).

другую, а иногда вообще переходя к записи текста на одном нотномосце. «Под сокращение» подпадают интервальные дублировки и удвоения голосов⁴⁹⁰, детали гармонии, мелодические фигурации, оркестровка. Типичный пример – 2 часть Десятой симфонии. Партитура её длиной немногим менее 50 страниц⁴⁹¹ была написана для тройного состава оркестра, однако эскиз уместился всего на нескольких листках⁴⁹² обычного формата. Как отмечает В.Б. Валькова, говоря о черновиках этой симфонии, композитор в процессе такой записи произведения «как бы мысленно "ощупывал" его "двумя руками", "удерживая" все многообразие тембровых красок и все сложности оркестровой фактуры в двух клавишных строках»⁴⁹³. Причину можно усматривать в хорошо развитом драматургическом и тембровом чутье Шостаковича, сформировавшемся уже в юности («Анкета по психологии творческого процесса», см. с. 57).

Способ фиксации оркестровки симфонических произведений в эскизах⁴⁹⁴ в течение многих лет оставался неизменным: это написанный карандашом столбик из общепринятых⁴⁹⁵ сокращённых названий инструментов на боковом поле напротив соответствующей системы. Порядок следования инструментов обычно партитурный. Особенности записи, варианты и отклонения обсуждаются ниже (см. с. 167–169).

Несмотря на то, что вслед за Д.С. Лихачёвым мы считаем, что «к тексту

⁴⁹⁰ Если линия удваивается в терцию, для записи в эскизах композитор выбирает обычно только один голос. Пример – 3 часть Десятой симфонии, ц.119 (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 43). С 6 такта ц. 119 партия аккомпанемента струнных представлена только одной линией (дублировка в партитуре осуществлена нижней терцией).

⁴⁹¹ По изданию Шостакович Д.Д. Собрание сочинений: в 42 т. М.: Музыка, 1984. Т. 5. Симфонии 9 и 10. С.170–217.

⁴⁹² Несколько из этих листков содержат наброски, поэтому часть материала дублируется. В итоге реальная плотность записи оказывается ещё выше – эскиз первого раздела и середины записан всего на трёх страницах.

⁴⁹³ Валькова В.Б. Цит. соч. С. 181.

⁴⁹⁴ Отметим, что как запись в форме редуцированной (quasi) партитуры могут рассматриваться уже клавишные сонаты Д. Скарлатти (Мореин К.Н. Акустические образы музыкальных инструментов в клавишных сонатах Д. Скарлатти // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2 (9). С. 165–170), Й. Гайдна (Асфандьярова А.И. Фортепиано и синтезатор. Тембровые эскизы клавишных сонат Й. Гайдна: учебное пособие. СПб.: Планета музыки, 2017), В.А. Моцарта (Гареева М.А. Художественные компоненты смысловой организации фортепианных сонат В.А. Моцарта: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Уфа, 2017. 202 с.). Из композиторов начала XX века формат записи в виде редуцированной партитуры отмечается в рукописях А.К. Лядова (Казунина А.С. Творческое наследие А.К. Лядова (к проблеме изучения рукописей композитора): дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2018. С. 40, 44).

⁴⁹⁵ В рукописях музыки к спектаклю «Клоп» ор. 19 саксофон именуется «сакс.» (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 42, л. 12).

не относятся особенности почерка рукописи, графики, типографского шрифта, рисунки автора на полях рукописи и пр.»⁴⁹⁶, тем не менее, полностью нельзя игнорировать точку зрения, высказывавшуюся, например, в отношении рукописей Достоевского, где «словесный материал... часто сопровождается... рисунками, каллиграфией, условными знаками. Бывает, что этот неучтенный публикаторами материал образует своего рода целостный текст»⁴⁹⁷. Мы кратко остановимся на так называемых маргинальных пометах в рукописях Шостаковича⁴⁹⁸, однако отметим, что в нашем материале они встречались редко и не играли существенной роли, поэтому говорим мы о них с целью расширения представления о внешнем виде автографов и в основном вписываем сделанные наблюдения в контекст данных статьи О.Г. Дигонской «От подписи к монограмме»⁴⁹⁹.

У юного Шостаковича маргинальных помет особенно много:

– пробы авторской росписи;
 – «резвящиеся», отнюдь не рабочие, шуточные фразы: «Сочиненья / Черново / Чиставо» и «Сволочева Шостаковиче(о?)м» – намеренно безграмотное написание слов «черновой» и «чистой» и подпись «Сволочь Шостакович» в ор. 1; «с подлинным верно: Б. Б.», «Иванов», «Петров» «утер<ян?>» «рыб», «я» – в ор. 3⁵⁰⁰; «Хочешь в рыло» – в партитуре Первого трио ор. 8⁵⁰¹. Возникают вымышленные персонажи – «Яков Фукфуков» в рукописях ор. 1⁵⁰²;

⁴⁹⁶ Лихачёв Д.С. Текстология. Краткий очерк. С. 9.

⁴⁹⁷ Баршт К.А., Тороп П.Х. Рукописи Достоевского: рисунок и каллиграфия // Текст и культура. Труды по знаковым системам XVI. Тарту, 1983. С. 141.

⁴⁹⁸ Рисунков в рукописях Шостаковича нет. Композитор прямо говорил об изобразительном искусстве: «Живопись не доходит, считаю занятием бессмысленным...» (Шостакович Д.Д. Шостакович о себе и своих сочинениях // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 474). Но всё же отметим, что в рукописях Детской тетради имеются рисунки художника П. Вильямса (Гервер Л.Л., Лукьянов А.В. Цит. соч. С. 260–261).

⁴⁹⁹ Дигонская О.Г. От подписи к монограмме. С. 241–261. «Черновые автографы Шостаковича, наподобие пушкинских, зачастую пестрят так называемыми "маргинальными" пометами: номерами телефонов, именами, адресами, "пробами пера", подсчетами и прочими записями», – пишет исследователь (Там же. С. 244).

⁵⁰⁰ Гервер Л.Л., Лукьянов А.В. Цит. соч. С. 251, 255.

⁵⁰¹ Дигонская О.Г. От подписи к монограмме. С. 245.

⁵⁰² Там же. С. 250.

– есть и отголоски романтических настроений – упоминания имени Татьяны Гливенко на полях рукописей Первого трио⁵⁰³;

– адреса и имена. Например, в «Сюите» с «Прелюдом»⁵⁰⁴: «Садовая д № (зачёркнут) 47 кв 18 // Владимир Николаевич Тюлин» и ниже: «Царское село Московское шоссе»;

– ориентирующие ссылки. В черновике «Темы с вариациями» ор. 3 на одной из страниц друг за другом следуют вариации 2 и 4. Здесь же находится и указание на пропущенную третью вариацию: «Смотрите стр. 12»⁵⁰⁵.

В зрелом периоде творчества у Шостаковича словесные записи редки. Немногие исключения – «производственные» прагматичные заметки: напоминания «для себя» (в черновиках Четвёртой симфонии на л. 1 об. – «развить хор мысль»; на с. 56 эскизов Десятой симфонии: «Начало. Без параллельных октав»⁵⁰⁶; в оперетте «Москва, Черёмушки» на титульном листе [№ 17]⁵⁰⁷ «Куплеты связях» – «(Дописать танец после куплетов)» <sic!>) или ссылки на страницы внутри документов⁵⁰⁸. М.А. Якубов сообщает о наличии в эскизах Девятой симфонии записанного рукой Шостаковича палиндрома: «Балагура Вирга реферат Рива ругала б»⁵⁰⁹. На с. 42 черновиков Десятой симфонии с наброском репризы 2 части⁵¹⁰ имеется нечёткая запись, прочтённая нами как «Дьявол». С учётом характера музыки, подобная трактовка представляется возможной.

⁵⁰³ Там же. С. 249.

⁵⁰⁴ АДДШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 273.

⁵⁰⁵ Гервер Л.Л., Лукьянов А.В. Цит. соч. С. 255.

⁵⁰⁶ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 56.

⁵⁰⁷ Номера «Москвы, Черёмушек» приводятся по эскизам (АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 33). В документе отсутствует сквозная пагинация, в связи с чем указание на страницы «привязано» к конкретным номерам. На данном титульном листе номер отсутствует, вписан он только на первой странице отличными от основного текста этой рукописи чернилами.

⁵⁰⁸ В эскизах Десятой симфонии (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 56) запись: «Аккорды на стр. 4», после которой следует расписанная оркестровка аккорда для валторн, тромбона и тубы (нотных текстов такого характера в симфонии не обнаруживается. По мнению В.Б. Вальковой, это могло иметь отношение к характеристике какой-то работы, представленной на рассмотрение Шостаковичу – см. Валькова В.Б. Цит. соч. С. 182). В «Москве, Черёмушках» (АДДШ, ф. 1, р. 1 ед. хр. 33): по окончании «Увертюры-пролога» отметка автора «см. стр. 23» (на этой странице находится продолжение – начало авторизованной рукописной копии № 1 «Бубенцов и хор экскурсантов»), в № 15, «Дуэте Корецкого и Лидочки», на с. 5 отметка «текст ст. 52» (такой страницы в материалах нет), в № 16, «Дуэте Люси и Глушкова», на с. 3 в конце указание: «(4) см на следующей странице.» (имеется в виду четвёртая строфа текста).

⁵⁰⁹ Якубов М.А. Д.Д. Шостакович. Девятая симфония. Партитура. С. 113.

⁵¹⁰ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14. Также см. Лукьянов А.В. Об особенностях черновиков второй части Десятой симфонии Шостаковича. С. 76.

Практически нет у Шостаковича в известных нам рукописях каких-либо конструктивных схем, отражающих те или иные аспекты композиционного процесса (о немногих исключениях см. с. 158–166).

Цифровые отметки, явно не связанные с оркестровкой и системой условных обозначений («организацией труда»), истолковать на настоящий момент сложно. Обычно они расположены на полях и представлены, по черновикам Десятой симфонии⁵¹¹, суммами в виде прогрессий («8+7+6+5+4=30» на с. 26), а иногда отдельными цифрами («10» на с. 40, столбик «52/27» на с. 51, «4» на с. 52, «35» на с. 53).

2.2. Наброски

Среди первых доконсерваторских произведений композитора наброски отсутствуют. Этому факту есть несколько объяснений: вместе с другими произведениями они могли быть уничтожены Шостаковичем вскоре после окончания консерватории⁵¹²; но тексты их могли быть и стёрты, поскольку при письме в то время композитор активно пользовался карандашом и ластиком – в ряде ранних рукописных материалов («ор. 5» и ор. 3) есть следы исправлений и зачисток.

Наброски появляются в творчестве Шостаковича с периода консерваторского обучения, при этом следует различать как наброски собственно произведения, так и наброски его разного рода переработок⁵¹³. Нас будет интересовать первый тип, связанный с созданием оригинальной музыки.

Исходя из жанрового принципа, мы можем выделить наброски камерных и симфонических сочинений.

⁵¹¹ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14.

⁵¹² Шостакович Д.Д. Думы о пройденном пути // Советская музыка. 1956. № 9. С. 11.

⁵¹³ Например, набросок переложения Скерцо ор. 1 для двух фортепиано в четыре руки, представленный двумя тактами (АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 339, л. 9 об.).

Наброски произведений для фортепиано⁵¹⁴

«*Двадцать четыре прелюдии*» ор. 34. Об истории создании цикла известно сравнительно немного: в журнале «Рабочий и театр» в начале 1932 года была опубликована статья Шостаковича, в которой он писал: «Совершенно необходимо вспомнить о совсем забытом участке музыкального фронта: о произведениях для различных инструментов (рояль, скрипка) и камерных ансамблях (квартеты, трио)»⁵¹⁵. Поэтому наиболее естественным образом можно связать появление сочинения с попыткой расширить репертуар собственных камерных и концертных произведений (учитывая, что сразу же после прелюдий был написан «Концерт для рояля с оркестром» ор. 35⁵¹⁶). Как отмечает О.А. Бобрик, «возврат к сочинению для рояля был вызван изменившимися жизненными обстоятельствами: началом семейной жизни и необходимостью дополнительного заработка». В подтверждение данного положения исследователь ссылается на воспоминания Л.Т. Атовмьяна, сообщавшего, что тогда у Шостаковича «проскользнуло желание бросить композицию и заняться исполнительством»⁵¹⁷. Кроме того, по наблюдению Бобрик, «эмоциональное напряжение, сопровождавшее работу над оперой, требовало разрядки»⁵¹⁸.

Шостакович принялся за сочинение⁵¹⁹ уже через несколько дней после окончания «Леди Макбет...». Как и в других подобных случаях, дату окончания он указывал в конце каждой пьесы: начало было положено 30 декабря 1932 года Прелюдией № 1, а окончание – Прелюдией № 24, датированной 2 марта 1933 года. В 1934 году сочинение издал Музгиз, впоследствии оно регулярно исполнялось и выпускалось как целиком, так и отдельными пьесами.

⁵¹⁴ Отметим, что в АДДШ существует документ ф. 2, р. 1, ед. хр. 300, напрямую озаглавленный «Набросок» (тональность ми-бемоль минор, размер 3/4; на верхнем поле листа имеется перечёркнутый план из хроматической последовательности тональностей, что говорит о том, что, возможно, материал написан в 1950-х, в период сочинения ор. 87, см. с. 155–157).

⁵¹⁵ Шостакович Д.Д. // Рабочий и театр. 1932. № 3. С. 12. Цит по: Хетова С.М. Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 1. С. 345.

⁵¹⁶ Так сочинение названо Шостаковичем в письме Г.М. Шнеерсону от 28.01.1941 г. См.: Шостакович Д.Д. Письма к Г.М. Шнеерсону // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 354.

⁵¹⁷ Атовмьян Л.Т. Из воспоминаний // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 70.

⁵¹⁸ Бобрик О.А. 24 прелюдии для фортепиано соч. 34 Д.Д. Шостаковича. Описание рукописных источников. Пояснительные замечания. Факсимиле // Шостакович Д.Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. М.: DСH, 2019. Серия XII. Сочинения для фортепиано. Т. 110. 24 прелюдии. С. 53.

⁵¹⁹ Материал на с. 106–107 основан на статье: Лукьянов А.В. Наблюдения над творческим процессом Шостаковича... С. 6.

Исследователи отмечают большую роль сценичности, использование элементов различных жанров – серенады, романса, этюда и т. д., со стороны фактуры – преобладание гомофонно-гармонического письма с ведущей ролью линейного начала⁵²⁰. Особенности интонационного строя во многом объясняются спецификой ладового мышления Шостаковича, его склонностью к понижению ступеней в минорных ладах, «к диатонике и старинным ладам вообще»⁵²¹. По выражению Д. Гойови, в прелюдиях Шостаковича представлен «скептический тип музыки по моделям»⁵²². Автографы ор. 34 были описаны О.А. Бобрик в 110 томе Нового собрания сочинений⁵²³.

14 из 22 прелюдий⁵²⁴ записаны практически сразу набело⁵²⁵, остальные предваряются набросками⁵²⁶, имеющими ряд общих черт: они непродолжительны, в среднем до 6 тактов, и соответствуют тональности прелюдии. Более детальное сопоставление позволяет разделить наброски на совершенно не связанные с текстом будущего сочинения, связанные частично и практически полностью идентичные. Группа набросков, частично связанных с окончательным вариантом, представляется наиболее интересной и в наибольшей степени отражающей картину творческого процесса: можно видеть, какие интонационные и фактурные варианты представлялись композитору исходно и как они поэтапно трансформировались в окончательную версию.

Совершенно отличные от окончательного варианта наброски:

1. Прелюдия № 8⁵²⁷. Один набросок, представленный двумя тактами. Размер 12/8 (не обозначен), изложение – в виде поступенного волнообразного движения нижнего и верхнего голосов с оригинальной альтерацией – пониженной седьмой

⁵²⁰ Дельсон В.Ю. Фортепианное творчество Д.Д. Шостаковича. М.: Советский композитор, 1971. С. 50–60.

⁵²¹ Там же С. 54.

⁵²² Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов. М.: Композитор, 2005. С. 87.

⁵²³ Бобрик О.А. Цит. соч. С. 73–74.

⁵²⁴ Эскизы прелюдий 23 и 24 не исследовались.

⁵²⁵ Их можно считать воплощением собственно «моцартовского» типа творчества.

⁵²⁶ Противопоставляясь в известной степени «моцартовскому», данный тип, тем не менее, не является «бетховенским», так как отсутствуют и фиксированность на конкретных мотивах, и их многочисленные корректировки.

⁵²⁷ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 17, л. 4.

ступенью. Верхний голос имитирует нижний с разницей в полтакта. Во втором такте формируется средний голос, следующий половинными. В окончательный текст прелюдии не включён ни один из этих элементов, можно только говорить о сохранении самых общих закономерностей: первоначальное вступление нижнего голоса с фа-диеза большой октавы, предваряющая это вступление восьмая пауза, последовательность появления голосов (нижний-верхний). В окончательном варианте прелюдии отсутствуют и трёхдольность (размер 2/4), и имитационность.

2. Прелюдия № 11⁵²⁸. Два наброска, 5 и 7 тактов. В каждом использована пунктирная ритмика. Первый набросок, в размере 3/4, перечёркнут. Второй, в размере 2/4, с начальным мотивом из двух шестнадцатых и преобладанием знаков повтора, записан со слабым нажимом пера, как бы по инерции, может быть, композитор уже предполагал, что материал не пригодится.

Прелюдия № 17⁵²⁹. Один набросок, 7 тактов. Размер 3/4. Мелодия отлична от окончательного варианта. Отсутствует переменность метра. Важными являются разночтения в фактуре сопровождения – в наброске отсутствует чёткий вальсообразный аккомпанемент и используются сдвоенные шестнадцатые на слабых долях.

Наброски, частично связанные с окончательным вариантом:

1. Прелюдия № 1⁵³⁰. Один набросок, 7 тактов (Рисунок 2.18). В начале – перечёркнутый двутакт с двумя фразами. Их интонационный рисунок можно соотнести с т. 5 (первая фраза) и т. 4 (вторая) чистовика. Намечен размер (5/4), динамика (форте, в чистовике – меццо-форте); обращает на себя внимание наличие ферматы у первой ноты.

Неперечёркнутый фрагмент включает 5 тактов в размере 3/4⁵³¹. Здесь появляется повторяющаяся арпеджированная фигура, но ещё не фигурационно-волнообразного, а только нисходящего характера. На фоне её возникает мелодия,

⁵²⁸ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 17, л. 2

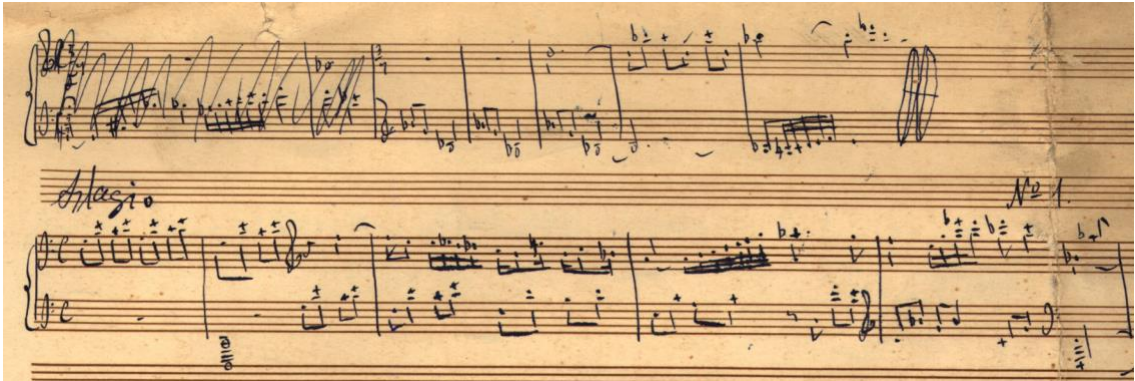
⁵²⁹ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 17, л. 3.

⁵³⁰ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 17, л. 1.

⁵³¹ Следует обратить внимание на то, что в метрике окончательного варианта прелюдии (4/4) не нашёл отражения ни один из намеченных вариантов.

отголосок которой слышен в среднем голосе тт. 5–6 окончательного варианта. Последний такт наброска перекликается с первым и содержит восходящую «пробежку» мелких длительностей, соотносимую с т. 4 чистовика.

Рисунок 2.18. Оп. 34, Прелюдия № 1, набросок и эскиз (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 1)



2. Прелюдия № 9⁵³² (Рисунок 2.19). Два наброска, 13 и 7 тактов. В первом использован размер 3/4. Мелодия сосредоточена в верхнем голосе, в нижнем – гармоническая фигурация, немногочисленные аккорды. Окончательная форма фигураций, однако, пока ещё не утвердилась – Шостакович только пробует различные формы её изложения, мелодического излома, сочетания восходящего и нисходящего рисунка. Тем не менее, прообраз окончательной фигурации виден в движении четвертей в первом такте. Появляющиеся аккорды близки к вальсовому аккомпанементу (в чистовике от подобной роли аккордов Шостакович отказывается). Способы изложения мелодии сходны с окончательным вариантом, в частности, просматриваются элементы скрытого двухголосия (например, в т. 5 наброска и т. 10 чистовика).

Второй набросок ближе к окончательному варианту. Трёхдольность теперь уже в виде 12/8. Местами обнаруживается практически буквальное сходство мелодических линий с чистовиком, хотя сами мелодические интервалы пока ещё шире. Более интенсивно, чем в беловике, модуляционное движение, начинающееся фактически с 4 такта. Ведущее место в аккомпанементе получает фигурация, не принявшая, однако, ещё своего окончательного рельефа. Роль и количество аккордов существенно

⁵³² РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 17, л. 1 об.–л. 2.

снижаются и о какой-либо вальсообразности уже не приходится говорить. В виде подголосков отмечаются пробежки шестнадцатых общей протяжённостью не более четверти с точкой, в окончательном варианте их нет.

Рисунок 2.19. Оп. 34, Прелюдия № 9, наброски и эскиз (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 1 об.)



3. Прелюдия № 13⁵³³. Один набросок, 6 перечёркнутых тактов. Размер 3/4. Присутствует сходство с чистовиком – видны два последовательно изложенных основных конструктивных элемента: 1) начало с тонических аккордов без терции, в чистовике трансформированных как по ритму, так и по формуле (в трезвучный аккорд-бас); 2) арпеджированная фигура (возможно, прообраз фигур в тт. 18 и 20 чистовика).

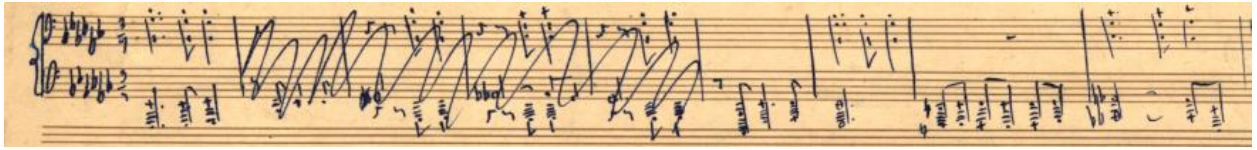
Наброски, практически идентичные окончательному варианту:

1. Прелюдия № 14⁵³⁴. Один пятитактовый набросок фактически включён в структуру прелюдии (Рисунок 2.20). При написании эскиза композитор оставил первый такт, вычеркнул остальные, а затем продолжил пьесу. Окончательный вариант отличается лишь одним новым вставленным, четвёртым по счёту, тактом, где, по контрасту с другими, мелодизирован нижний голос. Ввиду того, что это потребовало переписать фрагмент, можно говорить о том, что зафиксированный в такте образ важен для понимания драматургии окончательного варианта прелюдии.

⁵³³ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 17, л. 2 об.

⁵³⁴ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 17, л. 2 об.

Рисунок 2.20. Ор. 34, Прелюдия № 14, набросок и эскиз (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 2 об.)



Наброски произведений для симфонического оркестра

*Тема с вариациями*⁵³⁵. Вариации 3 и 5⁵³⁶. Черновые материалы к раннему симфоническому сочинению в целом небольшого объёма – включают в себя тему, наброски указанных двух вариаций и эскизы вариации 6.

Каждый набросок крайне мал и представлен только несколькими тактами, полностью воспроизведёнными на Рисунке 2.21. Основанием для атрибуции в данном случае становится помимо кратких нотных формул тональность наброска и его метр (впрочем, в обоих случаях автором не обозначенный).

Порядок расположения первичных материалов причудлив и не соответствует их окончательной последовательности. После «титального» (см. с. 90) листа (л. 4) следует, на л. 4 об., набросок вариации 5. На л. 5 находится сама тема. Тотчас после её окончания следует набросок вариации 3 в соль-миноре. Далее, на л. 5 об.–6, эскиз вариации 6.

Обратим внимание на вариацию 3 и связанную с ней конспективность, касающуюся, во-первых, её положения в форме. Сцепленность в черновике вариации с концом си-бемоль мажорной темы создаёт достаточно ранний и потому неожиданный, хотя и классический, контраст. В окончательном варианте принцип такого контраста сохранён, но проведён более изящно – в первых двух вариациях беловика в качестве основы устойчиво звучит си-бемоль мажор. Также набросок достаточно конспективен внутри себя – имитация темы, намеченная в нём в первой октаве в тт. 2–3, в беловике возникает гораздо позже – в тт. 7–8.

⁵³⁵ Сочинение известно под разными названиями: «Тема с вариациями», «Вариации», «Вариации для оркестра в переложении для фортепиано» (см. Гервер Л.Л., Лукьянов А.В. Цит. соч. С. 185). Также до нас не дошло каких-либо фактических сведений о ходе создания произведения, поэтому нельзя исключить, что первоначально создавалась фортепианная («клавирная») версия, которая потом была оркестрована (Там же. С. 184).

⁵³⁶ Черновик Темы с вариациями – АДДШ, ф. 1, оп. 1, ед. хр. 266, л. 4 об.–6.

Наконец, и сама запись, как часто бывает у Шостаковича, не учитывает второстепенные голоса.

Рисунок 2.21. Ор. 3, наброски*

А) Ор. 3, набросок вариации 5 (АДДШ, ф. 1, оп. 1, ед. хр. 266, л. 4 об.)



Б) Ор. 3, набросок вариации 3 (АДДШ, ф. 1, оп. 1, ед. хр. 266, л. 5)



Музыка к спектаклю «Клон». «Марш»⁵³⁷. Один набросок длиной 10 тактов. Набросок содержит материал с начала ц. 6 до т. 2 ц. 7 включительно (Рисунок 2.22, последние 10 тактов). Главная его особенность – довольно чётко прописанный аккомпанемент при отсутствии партии солиста (в опубликованном варианте солирует баритон). Тотчас по окончании наброска следует уже близкий к окончательному вариант материала от начала ц. 6 до конца «Марша». Данный фрагмент озаглавлен «N 2»⁵³⁸.

Четвёртая симфония, 1 часть⁵³⁹. Бóльший набросок длиной 32 такта (Рисунок 2.23), остальные шесть по 3–7 тактов⁵⁴⁰. Наброски не датированы. Находятся

⁵³⁷ АДДШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 108, л. 2 об. В РГАЛИ (ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 42, л. 10) имеется «клавирный» эскиз «Марша». Оформлен он более чисто, чем данный набросок, и не содержит поправок, однако линия нижнего голоса из ц. 5 (тромбон и туба в наброске, баритон и бас в издании) записана в нём гораздо выше – во второй-третьей октавах.

⁵³⁸ Набросок завершает страницу, «N 2» (АДДШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 108, л. 3) начинается со следующей страницы. «N 2» – ссылка на расположение музыки в спектакле. Такая же отметка присутствует и в варианте «Марша» из АДДШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 109, л. 1 (см. с. 153).

⁵³⁹ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 5, л. 3–3 об.

⁵⁴⁰ Мелкие наброски фрагментарны, перечёркнуты, представлены плавными ходами в басу и фигурациями в верхних голосах. Тональности набросков различны – это и ля минор, и до минор.

они на двух страницах, которые снабжены надписями «4^я Симфония» по верхнему полю и хранятся вместе с эскизами Адажио Неоконченной симфонии 1934 года⁵⁴¹.

Рисунок 2.22. Ор. 19, Марш, от начала ц. 5, до 2-го такта после ц. 7 включительно (АДДШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 108, л. 2 об.)

The image shows a musical score for a march. The title is "[Tempo di marcia]". The score is for four instruments: 2 Clarinets (B), 2 Corns (F), Alto (E♭), and Trb-ne e Tuba. The music is in 2/4 time. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. A handwritten note "нечётко" is visible in the lower part of the score.

Бóльший набросок относится к самому началу части и состоит из нескольких построений. Метр их совпадает с партитурой, темп не указан, знаки при ключе отсутствуют, тональный центр – ми. В исходном четырёхтактовом построении – прообраз тт. 1–3 интродукции с более спокойной, в движении восьмых и, в противоположность партитуре, восходящей мелодической интонацией. Фигурационный раздел, имеющийся в тт. 4–5 партитуры, ещё отсутствует и даже не намечен. В следующем далее марше – только контуры развития, прорисованные в достаточно обобщённой и усечённой форме (сопоставим, к примеру, тт. 5–12 наброска и тт. 6–17 партитуры). Сравнительно поздно в наброске возникают фигурационные элементы с шестнадцатыми (только в т. 16). Развитие марша

⁵⁴¹ Первая публикация Адажио – Шостакович Д.Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. М.: DSCH, 2008. Серия I. Симфонии. Т. 3. Симфония № 3. «Первомайская», соч. 20. Неоконченная симфония 1934 года (Фрагмент Adagio). С. 210–216, 221–230.

приводит к тональным отклонениям как аналогичным окончательным (в субдоминанту в т. 13 наброска = т. 18 партитуры), так и отличным от них (в зоне кульминации в т. 20 наброска в V низкую ступень, в т. 25 партитуры во II ступень).

Таким образом, в первую очередь в рассмотренном наброске обращают на себя внимание достаточно далёкие от окончательных ритмические и интонационные решения и конспективно заявляемые линии развития.

Рисунок 2.23. Ор. 43, 1 часть, набросок (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 5, л. 3)*

Десятая симфония, 2 часть. Три наброска. Наиболее соответствует беловику набросок темы в увеличении (вариант проведения темы в репризе, см. Рисунок 2.60), наименее – набросок коды (фрагмент после ц. 98, Рисунок 2.59). Оба они рассматриваются в связи с вопросами планирования (см. с. 163–165).

Средняя степень связанности с окончательным вариантом характерна для набросков тематизма части (Рисунок 2.24), имеющих протяжённость 29 тактов. Тональность их, как и во второй части, си-бемоль минор⁵⁴² (авторское обозначение – «5b»), характер в основном одноголосный – композитор пробует различные интонации, ритмы, и, записав несколько тактов, тут же их вычёркивает. Интонации сконцентрированы на поступенном движении преимущественно мелкими длительностями, восьмыми и шестнадцатыми, в пределах терции – увеличенной квинты.

Рисунок 2.24*. *Op. 93, 2 часть, наброски (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 13)*

2.3. Эскизы и правка

Эскизы Шостаковича мы рассматриваем как наиболее полное представление автора о произведении и сопоставляем их с окончательным (опубликованным) вариантом. Систематизируем правку Шостаковича мы по тем же основаниям, что и бетховенскую – по масштабно-временным уровням

⁵⁴² Лукьянов А.В. Об особенностях черновиков второй части Десятой симфонии Шостаковича. С. 69.

Следует отметить сложность атрибуции одноголосных построений Десятой симфонии – некоторые мотивы симфонии, особенно в разработочных разделах, сходны между собой, и поэтому существенное значение для идентификации порой имеет их тональность и ритмика.

музыкального творчества (по Е.В. Назайкинскому). Определение степени выраженности фонической, фактурной правки представляет известные сложности, что связано с формой записи эскизов симфонических произведений в виде двухстрочных «клавирных» систем, к тому же, как правило, не имеющих вариантов, что исключает рассмотрение эволюции авторского замысла. Единственные мостики от эскизов к партитуре – это кое-где намеченные элементы инструментовки, но они немногочисленны и присутствуют не всегда. Более того, подобные записи, даже имеющие одну и ту же внешнюю форму, могут иметь разное значение (см. с. 167–169).

Фактурный, фонический уровень правки

Уровень рассматривается на примерах оркестровых сочинений композитора, для которых роль фактурного пространства особенно важна. Необходимо помнить, что записанная одинаково в «клавирном» изложении мысль может быть инструментована совершенно по-разному, и каждая из таких инструментовок реализует её ту или иную смысловую грань. По сравнению с всегда конспективной «клавирной» записью, в партитурах, во-первых, звучат конкретные тембры, а инструменты воплощают задуманное звучание при помощи различных приёмов исполнения и штрихов (смычковедение, флажолеты и т. д.). Во-вторых, формируются этажи фактуры, связанные с транспозициями, октавными удвоениями. Эскизная фактурная картина дополняется введением полифонических приёмов изложения – имитаций, фугато, кроме того, меняется плотность звучания отдельных нот за счёт дублировок.

Фоническая правка. В сочинениях Шостаковича тембр несёт значительную драматургическую нагрузку и находится в неразрывной связи с общей драматургией формы⁵⁴³, однако примеры корректировок фонизма у композитора

⁵⁴³ Денисов Э.В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. С. 48.

крайне редки. Имеющиеся легче всего проследить по *партитурному эскизу к спектаклю «Клон»*⁵⁴⁴.

Эскиз включает три листа. Материал написан в расчёте только на оркестр духовых. По сравнению с опубликованным в Собрании сочинений (т. 27) вариантом, отмечаются отличия в инструментальном составе (присутствуют корнеты) и краткость номеров (для некоторых номеров протяжённость составляет половину или даже треть от финальной). Текст записан чернилами, местами (л. 1 об.) карандашом, очень сжат (см. с. 91).

Характер документа не вписывается в устоявшийся порядок работы Шостаковича. Для эскизов он слишком подробен, но текст его не доведён и до чистой партитуры – встречаются исправления и поправки, записи повторов как «2р.», «бр.» и т. д., знаки вопросов, «втиснутые» чернилами и карандашом подписи. Таким образом, это, вероятно, один из немногих, а в нашей практике вообще единственный, пример, когда мы находим эскиз в форме партитуры у Шостаковича. Эскиз мог создаваться с целью демонстрации Маяковскому и Мейерхольду «оркестра пожарников» и музыкальных образов как таковых, а в дальнейшем потребовал доработки в соответствии с замечаниями⁵⁴⁵.

Можно было бы предположить, что это купюра для конкретного оркестра или постановки (их пьеса в целом выдержала более 150⁵⁴⁶) – во всяком случае, по воспоминаниям Л.О. Арнштама, известно, что музыка к фильму «Новый Вавилон» ор. 18, тогда же сочинённая, существовала в нескольких вариантах в расчёте на разные составы оркестров, бытовавшие в кинотеатрах⁵⁴⁷. Однако изъяны в оформлении рассматриваемой партитуры и её краткость говорят о том, что это не копия, а наоборот – ещё достаточно «рыхлый» творческий документ.

⁵⁴⁴ АДДШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 108.

⁵⁴⁵ По воспоминаниям Шостаковича, работа с Мейерхольдом над музыкой проходила следующим образом: «Я... начал писать музыку, играл фрагменты Всеволоду Эмильевичу, он слушал и делал замечания» (Цит. по: Летопись жизни и творчества Д.Д. Шостаковича. Т. 1. С. 371). Эскизы партитуры мы встречаем у Рахманинова в поэме «Колокола» (благодарю за информацию В.Б. Валькову). См. также: Антипов В.И. Творческий архив С.В.Рахманинова: указатель произведений. Тамбов: издательство Першина Р.В., 2013. С. 50.

⁵⁴⁶ Кривцова Е.В. Цит. соч. С. 189.

⁵⁴⁷ Шостакович Д.Д. Письма к Ф.Ф. Кришу / подг. и публ. С.С. Мартыновой // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 199.

Часть исправлений тембрового пласта видна *непосредственно в рукописи*:

«Марш»⁵⁴⁸: труба → саксофон → баритон (опубликованная версия);

«Пожар»⁵⁴⁹: ~~корнет~~ → саксофоны → флейты и саксофоны (опубликованная версия) и ~~саксофоны~~ → трубы (исправление перешло и в опубликованную версию).

Другие корректировки возникли при подготовке белой рукописи и не зафиксированы в партитуре, однако они по большей части однотипны: корнет постоянно заменяется на трубы, тромбон и туба – на баритон и бас⁵⁵⁰. Достаточно постоянна ассоциация альты с валторной: в эскизе партитуры значатся оба инструмента, для окончательной версии Шостакович применял как замены валторны альтом, так и наоборот.

Прочие поправки, внесённые в чистовик, единичны: в «Интермеццо» введена флейта, в «Марше» она исключена⁵⁵¹; из «Вальса» удалён саксофон; в «Марше отцов города» партия кларнета передана трубе.

В *Десятой симфонии*⁵⁵² 16 из 56 страниц содержат оркестровые пометы, при этом к первой части относятся четыре страницы, ко второй и третьей – по одной, к четвёртой – все остальные⁵⁵³. Причины можно усматривать в относительной краткости второй части и лёгкости и прозрачности фактуры третьей.

Отклонения от первоначальной разметки, прослеживаемые в партитуре, касаются либо добавления, либо изъятия каких-либо единичных инструментов, но количество таковых обычно невелико (1–2), при этом радикальной смены характера звучания не происходит. Обратимся к примерам.

Добавление инструментов: 1) Добавление в связи с особенностями тесситуры инструментов. На с. 24 эскизов (часть 1, ц. 22) пометка «5/c1/cor 2/c1/5». В партитуре к указанным инструментам добавлены фаготы – скорее всего, для замены «нижнего» кларнета, т. к. предназначенная для него партия достигала Fis

⁵⁴⁸ АДДШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 108, л. 2 об.–л. 3.

⁵⁴⁹ Там же. Л. 1.

⁵⁵⁰ Только в одном случае, в разделе «N 2» «Марша», тромбон заменён на бас.

⁵⁵¹ Партия её из раздела «N 2» «Марша» отдана кларнету.

⁵⁵² РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14.

⁵⁵³ Не учитывается страница 56, где расписана инструментовка материала, вероятно, к симфонии отношения не имеющего (Валькова В.Б. Цит. соч. С. 182).

большой октавы. О причинах такого, казалось бы, очевидного несоответствия см. с. 122–123.

2) Добавление в связи с тембровой драматургией и колористикой. На с. 4 эскизов (часть 4, ц. 163) на верхнем поле чернилами записано «рисс. fl. 2с.» <sic!>. В партитуре фрагмент инструментован для указанных деревянных духовых (флейт и кларнетов – *divisi*), к которым постепенно подключаются первый, а затем и второй фаготы. Отсутствие какого-либо упоминания о фаготах в разметке заставляет предположить, что решение об их участии было принято на более позднем этапе работы. Продиктовано же оно могло быть стремлением сменить тембровую краску нижнего этажа, т. к. непосредственно перед этим, в ц.162, его озвучивал кларнет. Второй мотив мог заключаться в желании придать звучанию особенный тембровый колорит, который, безусловно, даёт дублировка через несколько октав флейты-пикколо фаготом.

Замена инструментов: на с. 53 эскизов (часть 4, ц. 185–186) намеченные альты («v-le») вычеркнуты и тут же заменены на струнный квинтет («5»), однако в окончательном варианте звучащая тема поручена виолончелям (ц. 185, а далее, с ц. 186, первым скрипкам). Обратим внимание, что это довольно редкий случай, когда, во-первых, в оркестровой разметке указана конкретная группа струнных, а во-вторых, сразу же внесены и поправки (запись и исправление сделаны карандашом).

Другие расхождения: на с. 55 эскизов (часть 4, ц. 178) буквами «Д» и «С» заявлена переключка духовых и струнных (буквы помечают фразы соответствующих групп инструментов). В партитуре принцип переключки сохранён, однако фразы между данными группами распределены иначе.

- Особенностью инструментовки «Пяти фрагментов для оркестра» явилось введение ксилофона, до и после этого не используемого, в последнем

такте одного из номеров. Однако записан ксилофон не в самой партитуре, а в её фотографической копии⁵⁵⁴, что отмечает разные временные слои записи.

- Пример сильной корректировки тембрового пласта мы можем наблюдать во 2 части Восьмой симфонии: в первоначальном её варианте (см. с. 65) особенностью среднего раздела было протяжённое звучание сольного фортепиано на фоне струнных, однако движение само по себе было достаточно медитативным, малоустремлённым, в силу чего, видимо, и характеризовалось значительной протяжённостью (длина раздела более чем на 40 тактов превышает окончательный вариант). В беловике фортепиано, как известно, отсутствует, струнный тембр сохраняет аккомпанирующую роль, но становится ритмически активнее. Мелодия передана высоким деревянным духовым, при этом мелодическая линия отнюдь не повторяет партию фортепиано первого варианта⁵⁵⁵.

Фактурная правка. Сравнивая эскиз и чистовик, мы можем только догадываться, существовала ли идея о какой-либо из оркестровых форм изложения изначально или же она возникла в процессе партитурной записи, поэтому в настоящем разделе мы бы хотели уделить основное внимание не столько правке фактуры как таковой, сколько рассмотрению процессов её формирования в ходе сочинения.

Логика записи фактуры. Как отправную точку рассмотрим элементарный случай, когда эскиз едва ли не отражается в партитуре. Примеры – эскизы 1 части Девятой (Рисунок 2.25) и 3 части Десятой симфоний (см. Рисунок 2.4). Подобного рода ясное соотношение между клавиром и оркестровкой мы бы, наверное, могли наблюдать, если бы рассматривали 3 часть Третьей симфонии Брамса⁵⁵⁶.

⁵⁵⁴ Благодарю за информацию О.В. Домбровскую. См. Дигонская О.Г., Копытова Г.В. Цит. соч. С. 252.

⁵⁵⁵ См. Кеннеди Л.Э. Цит. соч. См. также: Якубов М.А. [Восьмая симфония Д.Д. Шостаковича.] Первоначальная версия второй части. Партитура // Шостакович Д.Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. М.: DСH, 2009. Серия I. Симфонии. Т. 8. Симфония № 8. Соч. 65. Партитура. С. 235–236.

⁵⁵⁶ Наблюдение А.Л. Ларина.

Рисунок 2.25*. *Op.70, 1 часть (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 13, с. 1)*



Процессы формирования фактурных идей рассмотрим на примере эскизов 2 части Десятой симфонии. В начале части при третьем проведении тематического комплекса⁵⁵⁷ запись одноголосна (ц. 75–76), однако затем новые голоса начинают пробиваться и слышаться композитору, хотя вначале ещё и недостаточно чётко. Тогда Шостакович фиксирует их в виде плотно расположенных точек с приблизительной звуковысотностью и без какой-либо ритмической организации (см. Рисунок 2.3). Но уже через несколько тактов эта идея ритмически и интонационно оформляется в вихревые движения шестнадцатых. В преддыкте⁵⁵⁸ мы видим противоположный процесс – автор исключает фигурационные линии, сосредотачиваясь на возникающих тематических элементах (ямбический мотив начала части). При этом композитору понятно, что фигурационные линии не исчезли и существуют параллельно, однако если рассматривать этот фрагмент обособленно, то он выглядит как простое двухголосие. Так же оформлено проведение темы в репризе в увеличении⁵⁵⁹: Шостакович быстро отказывается от записи контрапунктирующего нижнего голоса, наметив его в нескольких первых тактах. Имеет смысл взглянуть и на оркестровку – в каждом случае на первый план выдвигается несущая тематические элементы «тяжёлая» медь за счёт естественной природы своего звучания. Подобные «переходы» фактуры настраивают нас на своеобразную временно-пространственную перспективу видения музыки композитором.

⁵⁵⁷ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 15.

⁵⁵⁸ Там же. С. 16.

⁵⁵⁹ Там же. С. 42.

- Иным явлением нужно признать те случаи, когда сама фактурная идея помогает становлению образа. Пример – Скерцо Седьмой симфонии, первые записи которого содержат движение шестнадцатых, сосредоточенное в верхнем голосе⁵⁶⁰.

Временные аспекты фактуры. Фактурная картина может складываться сразу или постепенно. Если она складывается сразу, в черновике мы видим чернила одного цвета и единообразный характер записи. Примеры – наброски и эскизы 2 и 3 частей Десятой симфонии⁵⁶¹. В случае постепенного формирования фактуры ситуация противоположная. Так, эскизы 1 части Десятой симфонии на с. 24 и 30 записаны с использованием фиолетовых и чёрных чернил, при этом фиолетовыми обычно фиксируется верхний голос, остальные – за редким исключением – чёрными. В 3 части Десятой симфонии будущая партия флейты-пикколо на протяжении нескольких тактов (с т. 8 ц. 117) намечена карандашом, остальной же текст данного фрагмента и на странице в целом записан чёрными чернилами⁵⁶².

Отметим, что разные временные слои могут быть видны не только за счёт смены цвета чернил, но и за счёт правки. В первых пяти тактах ц. 5 партитурного эскиза «Марша» ор. 19 (Рисунок 2.22, начало)⁵⁶³ исходно, очевидно, была прописана самая нижняя линия баса, от которой Шостакович отказался. Исправления же этой линии, тесситурно более высокие, перешли в партитуру.

Работа композитора с фактурой допускает её своеобразную сборку из отдельных элементов с помощью системы сокращения нотного письма и системы условных обозначений («организации труда») (см. Рисунок 2.54).

Иногда именно наличие различных временных слоёв записи помогает объяснить неясности, возникающие при анализе автографов. Выше (см. с. 118–119) уже говорилось о несоответствии эскизной оркестровки на с. 24 черновиков партитурному варианту 1 части Десятой симфонии. Нам представляется, что

⁵⁶⁰ Овсянкина Г.П. Творчество Шостаковича в первые годы Великой Отечественной войны. С. 27.

⁵⁶¹ 2 часть: РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 42, 39. 3 часть: Там же. С. 46, 18.

⁵⁶² Там же. С. 43.

⁵⁶³ АДДШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 108, л. 2 об.

сначала фиолетовыми чернилами, основными для эскизов Десятой, Шостакович записал верхний голос, содержащий мелодию в высоком регистре, а затем по обыкновению набросал карандашом инструментовку, содержащую указание на два кларнета. Переключка же нижних голосов, для которой автор использовал чёрные чернила, была внесена позднее. Но именно в этой переключке имеется фраза в большой октаве, исключая возможность её исполнения кларнетом и потребовавшая в итоге смены инструментального оформления. Не отвлекавшийся на мелочи Шостакович, безусловно, никаких исправлений в ранее написанное уже не вносил.

Фактура в партитурном эскизе к спектаклю «Клоп». Ввиду того, что в эскизе представлены только духовые, окончательная версия отличается присутствием самостоятельных пластов струнных, ударных и вокала. Отличия заметнее в насыщенно оркестрованном «Пожаре» (пример – на Рисунке 2.26, где воспроизведены тт. 3–4 эскиза, соответствующие тт. 19–20 беловика). В беловике добавлены флейты, дублирующие саксофоны в верхнюю кварту (от ми и фа-диеза второй октавы), восходящие линии струнных с мелодическими фигурациями и репетициями нот, глиссандо виолончелей, тремоло литавр.

Также в беловике дважды Шостакович прибегает к оркестровому крещендо, основанному на каноническом вступлении голосов, имитациях, оstinатных фигурах: в тт. 25–27 оно охватывает только струнные и медные, а с т. 37 начинается вторая волна, вовлекающая уже весь оркестр. Окончание номера отмечено активизацией глиссандо струнных.

Фактура фортепианных пьес, в противоположность оркестровым трансформациям, довольно стабильна, и лишь в т. 25 Прелюдии № 2 ор. 34 первоначальное арпеджио уже при письме вычеркнуто и заменено на аккорд. Противоположное явление, замену аккорда на арпеджио, мы видим в т. 27 этой же прелюдии и тт. 7–8 Прелюдии № 9.

Рисунок 2.26. Ор. 19, Пожар⁵⁶⁴ (АДДШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 108, л. 1)

Musical score for Saxoph., Tr-be, and Corno Trb-ne. The Saxoph. part features a melodic line with chromaticism and trills. The Tr-be and Corno Trb-ne parts are marked with a flat line, indicating they are silent.

Musical score for Fl., Sax. (B), Tr-be (B), Cor. (F), Tr-ne, Tuba, Tr-lo, T-ro, P-tti, Cassa, and Archi. The Fl. and Sax. (B) parts feature melodic lines with trills and triplets. The Tr-be (B), Cor. (F), Tr-ne, Tuba, Tr-lo, T-ro, P-tti, and Cassa parts are marked with a flat line, indicating they are silent. The Archi part features a melodic line with trills and triplets, and a gliss. marking.

⁵⁶⁴ Фрагмент партитуры воспроизводится по: Шостакович Д.Д. Собрание сочинений: в 42 т. М.: Музыка, 1987. Т. 27. Театральная музыка для оркестра. Партитура. С. 33

Синтаксический, интонационный уровень правки

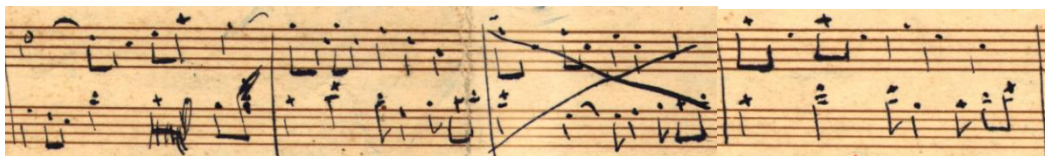
Для данного уровня более всего подходит изучение фортепианных сочинений, позволяющих сконцентрироваться на мелкой работе композитора, связанной с трансформацией собственно синтаксиса и интонации. Здесь мы в основном обратимся к циклу «24 прелюдии» op. 34⁵⁶⁵.

С синтаксическими структурами у композитора связан наибольший объём правки, что объяснимо – самыми яркими и выразительными в музыке являются мелодия, фразировка, ритм, гармония, – и как раз их изменения становятся вернейшим способом повлиять на конечное звучание.

Частично⁵⁶⁶ правка видна уже при беглом взгляде на эскизы – это единичные вычеркнутые и откорректированные в ходе письма такты и ноты. Как правило, поправки связаны с переменной направления движения голосов (восходящее-нисходящее) или со степенью выраженности движения в заданном направлении (Рисунки 2.27 и 2.28).

При более внимательном изучении эскизов мы заметим и другую особенность, связанную с трансформацией конструктивно значимых мотивов в процессе сочинения. Такой мотив сохраняет свою протяжённость, однако меняется ритмически или звуковысотно. Удачно найденный вариант Шостакович использует уже до окончания пьесы, а при записи беловика вносит и в более ранние проведения (что распространяет действие приёма на композиционный уровень). В Прелюдии № 16⁵⁶⁷ дробление второй доли в левой руке первоначально отсутствует (т. 2), впервые оно появляется в т. 14, в дальнейшем закрепляется (т. 20) и вносится в чистовик (Рисунок 2.29).

Рисунок 2.27. Op. 34, Прелюдия № 4, тт. 6–8 (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 1)



⁵⁶⁵ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 17.

⁵⁶⁶ Материалы на с. 125–127 основаны на: Лукьянов А.В. Наблюдения над творческим процессом Шостаковича... С. 7–9.

⁵⁶⁷ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 17, л. 3.

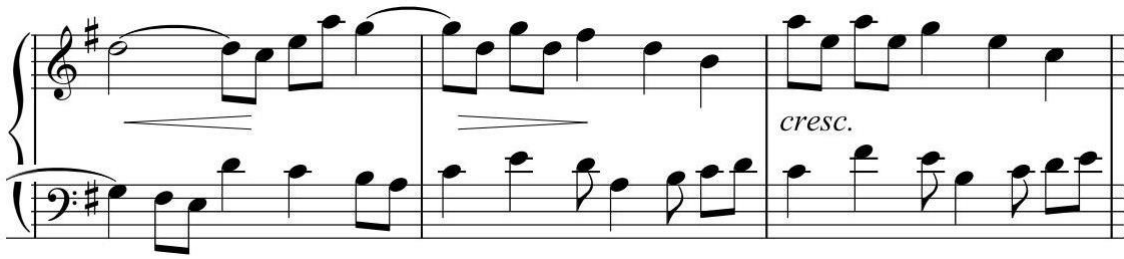


Рисунок 2.28. Ор. 34, Прелюдия № 12, тт. 33–35⁵⁶⁸ (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 2 об.)

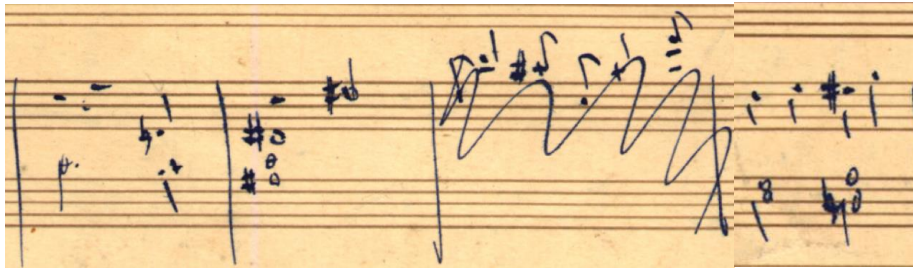
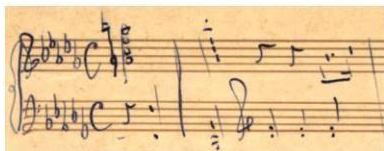


Рисунок 2.29. Ор. 34, Прелюдия № 16, тт. 2, 14, 20 (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 3)



Поскольку описанное явление присуще и другим сочинениям композитора, ор. 87⁵⁶⁹, то мы имеем дело с устойчивой творческой тенденцией.

⁵⁶⁸ Отметим и введение дополнительных нот в гармоническую вертикаль в чистовике данной прелюдии.

Исправления, не зафиксированные в рукописи, выявляются только при сопоставлении черновика и беловика. Чуть забегаая вперёд, скажем, что именно такой способ правки наиболее присущ Шостаковичу и служит одним из подтверждений «моцартовского» характера творческого процесса даже в тех случаях, когда правка присутствует.

Проследить ход корректировки сейчас сложно. Возможно, завершив эскиз, композитор додумывал его и к моменту написания беловика уже определялся с вариантами, которые воспроизводил по памяти. Но весьма вероятно, что решающую роль играла проверка звучания эскиза на фортепиано.

Конкретная правка синтаксического, интонационного уровня в черновиках Шостаковича чаще всего представлена смещениями нот по вертикали (в ор. 34 их немногим более 70) и ритмическими изменениями (их в 2 раза меньше). Остальные исправления возникают гораздо реже: в порядке убывания частоты это добавления нот (в горизонталь и в гармоническую вертикаль), трансформации тактов (объединение, добавление, исключение), исключения нот (подробнее см. Таблицу 4 Приложения Г). Дополним этот обзор упоминанием об энгармонических заменах, наблюдаемых практически постоянно.

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 терции, кварты, квинты, тритон и др. Перейдём к примерам.

Исправления звуковысотности.

1) Смещение на полутон позволяет обогатить и украсить звучание за счёт «мерцания» изменённого тона, практически не оказывая при этом влияния на рельеф мелодической линии и логику голосоведения. Изменения могут затрагивать совершенно разные пласты синтаксического уровня: аккордовую вертикаль (Рисунок 2.30), мелодическую (Рисунок 2.31) и басовую (Рисунок 2.32) линии.

⁵⁶⁹ Гервер Л.Л. 24 прелюдии и фуги Д.Д. Шостаковича. С. 288.

Рисунок 2.30. Ор. 34, Прелюдия № 3, т. 15 (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 1)



Рисунок 2.31. Ор. 34, Прелюдия № 3, т. 24 (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 1)

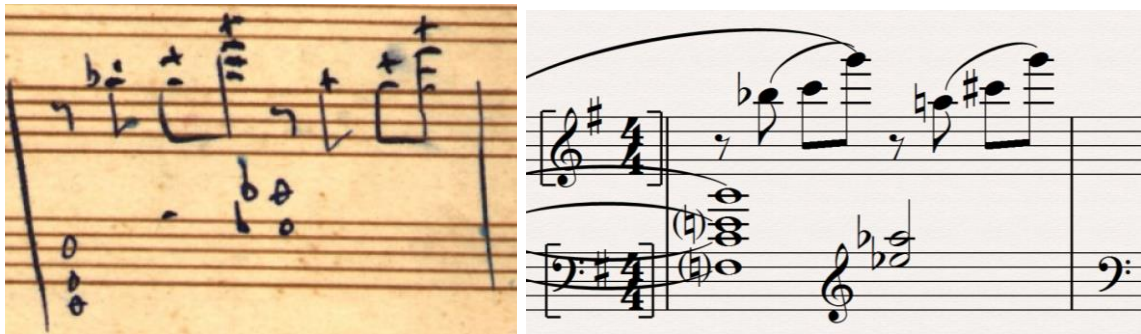
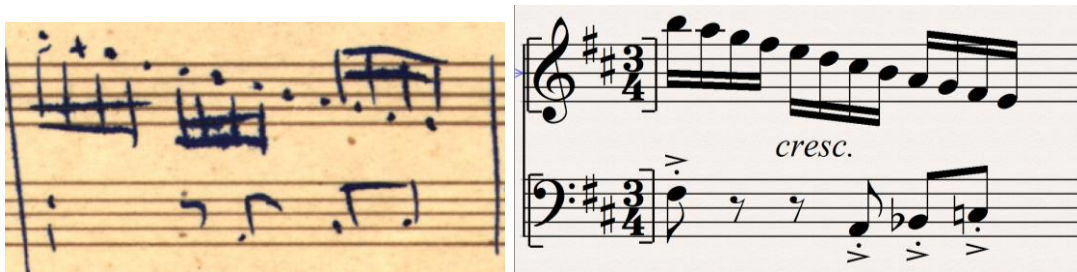


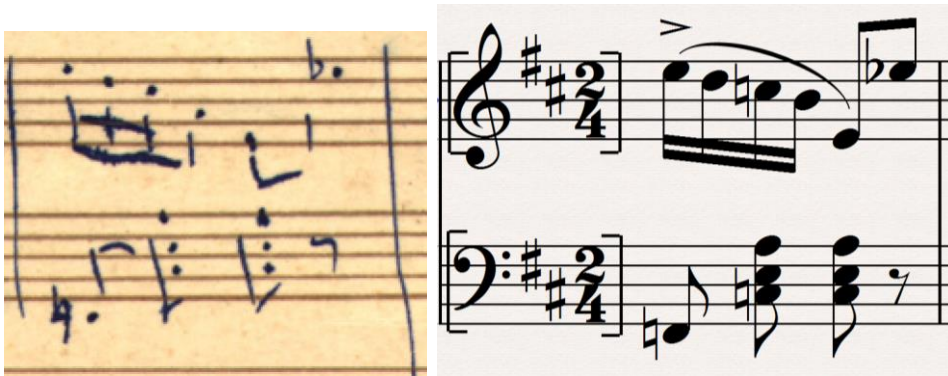
Рисунок 2.32. Ор. 34, Прелюдия № 5, т. 19 (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 1 об.)



Обращаем внимание на Рисунок 2.32, где в черновике «си» и «до» верхнего и нижнего голосов излагаются без альтераций, в чистовике же указанные ноты альтерированы только в нижнем голосе⁵⁷⁰. Существуют и противоположные случаи, когда в аналогичной ситуации ноты верхнего и нижнего голосов в чистовике альтерируются одинаковым образом (Рисунок 2.33).

⁵⁷⁰ Лукьянов А.В. Исследование рукописей Д.Д. Шостаковича... С. 982.

Рисунок 2.33. Ор. 34, Прелюдия № 6, т. 2 (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 1 об.)



В 1 части Десятой симфонии окончание ц. 49⁵⁷¹ отмечено корректировкой звуковысотности у скрипок и альтов при неизменности партий тромбонов и труб (Рисунок 2.34).

Встречаются и гораздо более протяжённые полутоновые смещения. В чистовике «Скерцо» ор. 1 в тт. 21–22 отмечается транспозиция фрагмента из ре-бемоль мажора в до мажор без изменений в окружающем материале (Рисунок 2.35)⁵⁷².

Приведённые примеры из разных периодов творчества говорят об устойчивости данного способа правки.

2) Прочие смещения:

– неравномерный сдвиг нот в аккорде (терция, секунда, NB – энгармонизм в нижнем голосе) (Рисунок 2.37);

– смещение на большую терцию. Сдвиг из соль мажора в си мажор на значительном протяжении (в тт. 74–77) можно наблюдать в Скерцо ор. 1⁵⁷³ (Рисунок 2.36).

Исправления ритма различны:

1) Введение в уже намеченную линейную канву новых нот дополняет и ритмическую пульсацию, и мелодическую линию (Рисунок 2.38).

⁵⁷¹ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 37.

⁵⁷² Гервер Л.Л., Лукьянов А.В. Цит. соч. С. 252. Также см. Его же. Наблюдения над творческим процессом Шостаковича... С. 9.

⁵⁷³ Гервер Л.Л., Лукьянов А.В. Цит. соч. С. 252.

Рисунок 2.34*. Ор. 93, 1 часть (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 37)

(sic! - A.L.)

*интервал вычеркнут

3 Oboi *ff* *a 2*

Clarinetti (A)

2 Fagotti *ff*

Contrafagotto *ff*

4 Corni (F) *f espress.* *a 2*

3 Trombe (B) *f espress.*

3 Tromboni *f espress.*

Tuba *f espress.* *f*

Archi *ff espress.* *div.* *unis.* *ff*

Рисунок 2.35. Ор. 1, тт. 20–23 (АДЦШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 264/2, л. 4 об.)

Эскиз, тт. 20-23

8^{va} 1

This musical score is for the sketch of measures 20-23. It is written for two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The treble staff begins with a dynamic marking of *8^{va}* and a first ending bracket over the first measure. The music consists of complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The bass staff provides a harmonic and rhythmic foundation with various note values and rests.

Окончательная версия, тт. 20-23

8^{va} 1

This musical score is for the final version of measures 20-23. It uses the same notation as the sketch above, including the treble and bass staves, key signature, and time signature. The *8^{va}* marking and first ending bracket are present. The primary difference from the sketch is the addition of numerous slurs and phrasing marks across the notes in both staves, indicating a more refined and expressive performance style.

Рисунок 2.36. Ор. 1, тт. 73–79 (по беловику, о несовпадении тактов эскиза и чистовика см. с. 138)(АДЦШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 264/2, л. 5 об.)

Эскиз, тт. 66-71

Окончательная версия, тт. 73-79

8^{picc.}

8

<sic> A.J.

<sic> A.J.

8^{picc.}

8^{picc.}

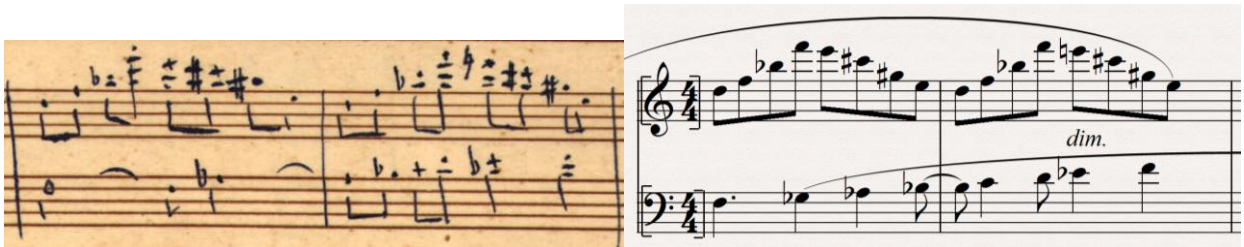
8

8

Рисунок 2.37. Ор. 34, Прелюдия № 6, т. 40 (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 1 об.)



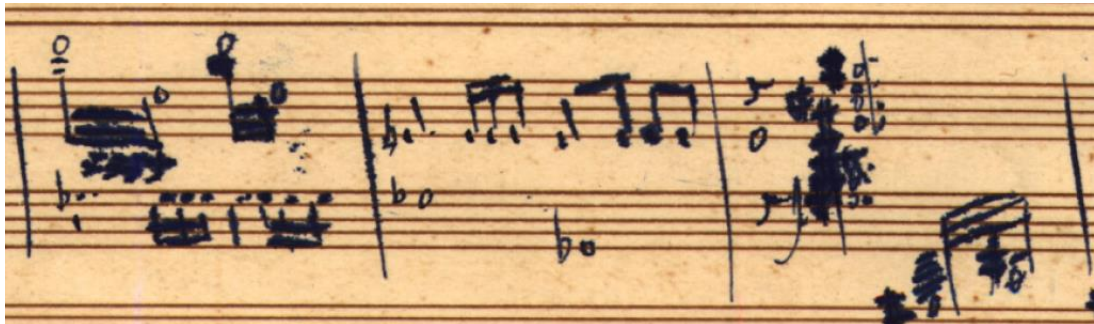
Рисунок 2.38. Ор. 34, Прелюдия № 1, тт. 16–17 (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 1)



2) Введение дополнительной ноты в верхнем голосе на первой доле т. 28 Прелюдии № 3 приводит к смещению ритмического рисунка вправо на одну четверть, что нарушает равномерность имитации. Ритмические изменения не распространяются на т. 29 (Рисунок 2.39).

3) Исключение паузы верхнего голоса на первой доле т. 33 Прелюдии № 14 приводит к смещению аккорда на четверть влево, благодаря чему подчёркивается акцентировка второй доли в парных тактах (Рисунок 2.40).

Рисунок 2.39. Ор. 34, Прелюдия № 3, тт. 27–29 (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 1)



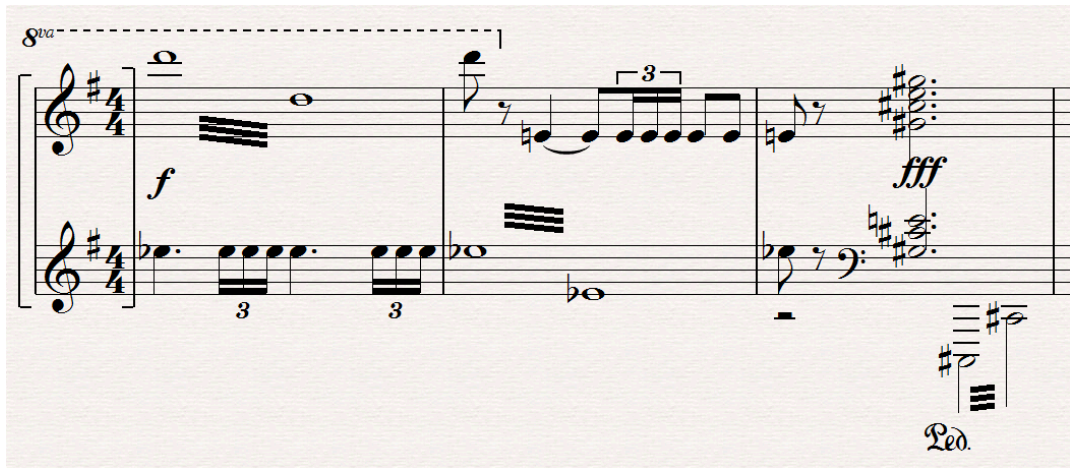
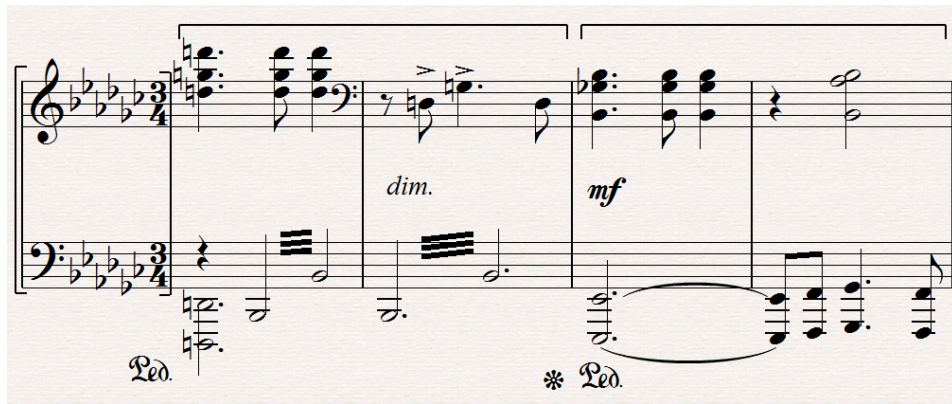
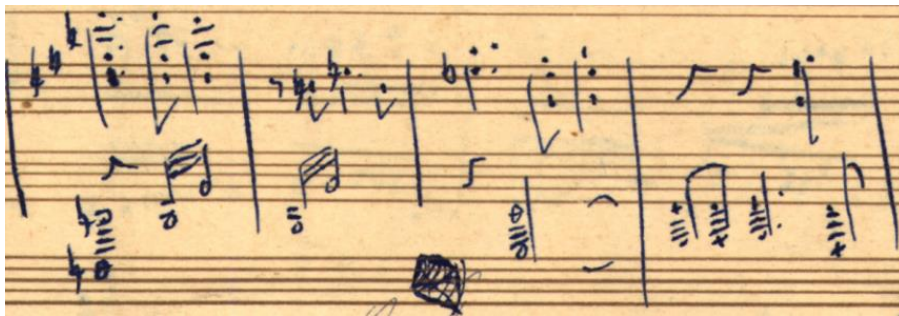
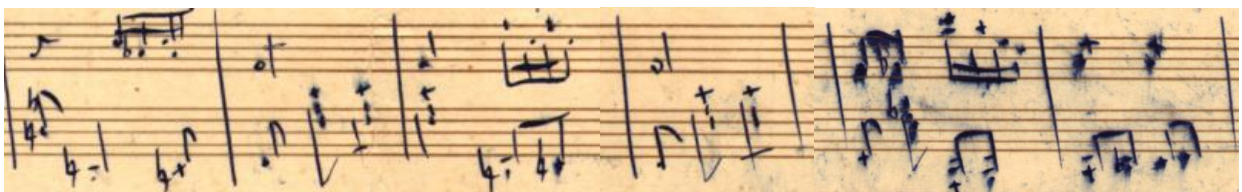


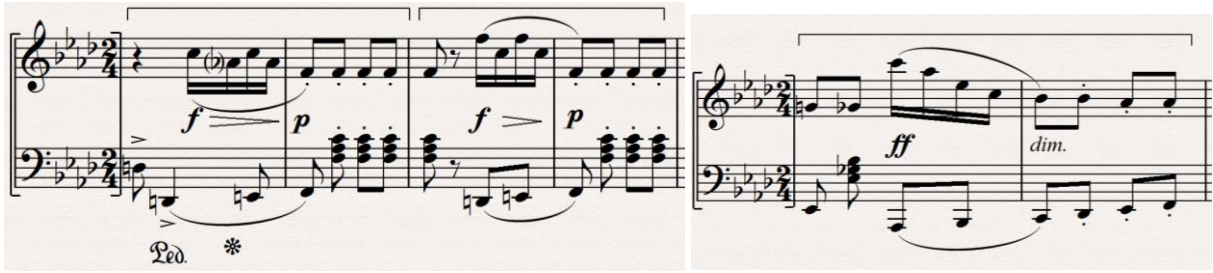
Рисунок 2.40. Ор. 34, Прелюдия № 14, тт. 30–33 (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 2 об.)



4) Дробление половинной ноты, которая следует за группой шестнадцатых, и повтор этого мотива в следующей паре тактов начинает второе предложение периода, а ещё одно повторение найденного ритма завершает в дальнейшем период в т. 16 (Рисунок 2.41).

Рисунок 2.41. Ор. 34, Прелюдия № 18, тт. 9–12, 15–16 (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 3)





5) Увеличение длительности нот либо путём исключения повторов (в тт. 1 и 5 Прелюдии № 3 ор. 34 длинные ноты верхнего голоса были представлены повторяющимися четвертями), либо превращением отдельных нот в педали (Рисунок 2.42).

Рисунок 2.42. Ор. 34, Прелюдия № 22, тт. 21–22 (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 3 об.)



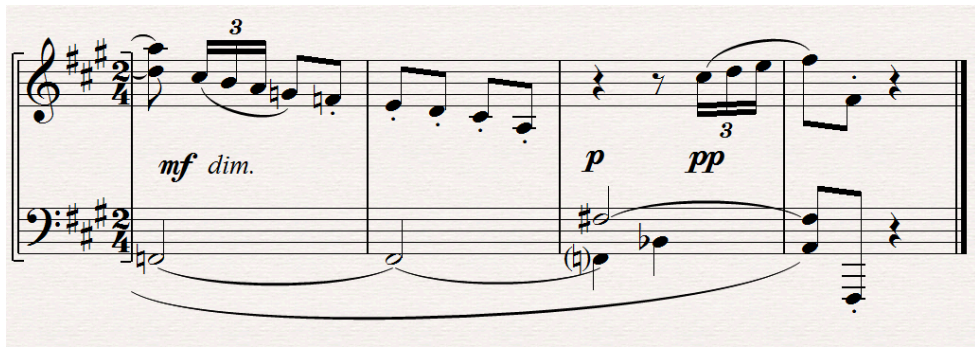
б) Казалось бы, мелкие «мелизматические» изменения, замена дуоли на триоль, в действительности могут дать возможность ввести новый элемент «под занавес» и им же завершить пьесу (Рисунок 2.43).

7) Отказ от тремоло (последний такт эскиза Прелюдии № 14 на Рисунке 2.47 ниже).

Ритмические корректировки иногда затрагивают обширные участки: в репризе 2 части Десятой симфонии (ц. 95) восьмые окончательного варианта изначально представляли собой четверти, в некоторых же тактах были проставлены только точки без определённой ритмической пульсации (см. Рисунок 2.61).

Рисунок 2.43. Ор.34, Прелюдия № 8, тт. 39–42 (по беловику) (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 7)





Пример трансформации ритмического рисунка: приблизительно намеченный ритм баса в эскизе 1 части Десятой симфонии в беловике становится изысканнее (Рисунок 2.44).

*Исправления с изменением количества тактов*⁵⁷⁴.

Нередко встречаются сокращения, причём определённого свойства: сведение двух тактов к одному. Осуществляется это различным образом.

1) Неравномерное ритмическое сжатие в тт. 1–2 Прелюдии № 7 исключает ритмическую повторность (Рисунок 2.45).

Равномерное ритмическое сжатие меняет характер звучания в тт. 59–60⁵⁷⁵ Прелюдии № 10 (Рисунок 2.46).

2) Многоголосный пример, связанный с совмещением следующих друг за другом тактов. В окончании Прелюдии № 14 перекличка мотивов заменена их объединением по вертикали. Устойчивость и целостность достигается уплотнением звучания (Рисунок 2.47).

Рисунок 2.44. Op. 93, 1 часть, начало ц. 58 (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 34)



⁵⁷⁴ Перетактировка, например, в Прелюдии № 12 не подразумевает изменений в нотном тексте – первоначально т. 29 включал 3/4, а т. 30 – 4/4 (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 17, л. 2 об.)

⁵⁷⁵ Соответствуют т. 57 беловика.

Clarineti (A)

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

p *pp* *cresc.*

p *pp* *p*

p *pp* *p*

p *pp* *p*

p *pp* *p*

Рисунок 2.45. Op. 34, Прелюдия № 7 (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 1об.)

Andante ♩=96

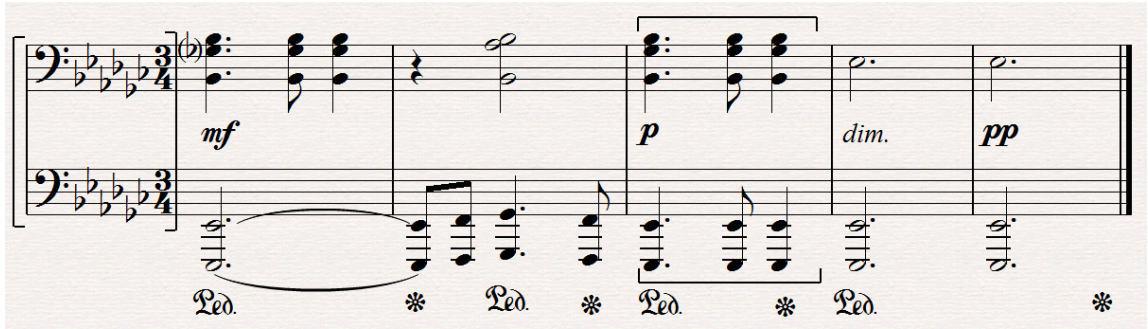
p espr.

Рисунок 2.46. Op. 34, Прелюдия № 10 (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 2)

cresc.

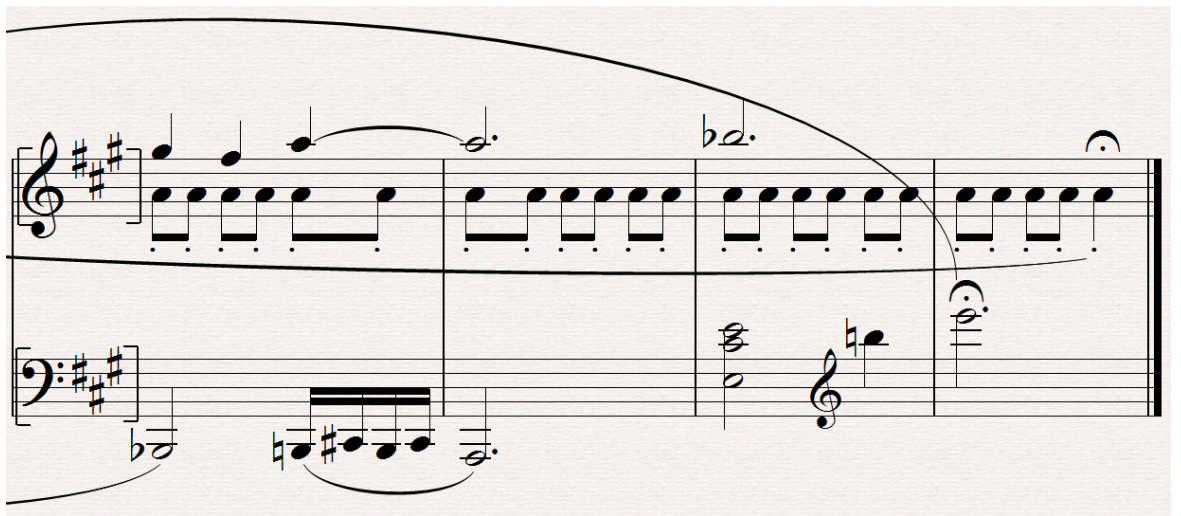
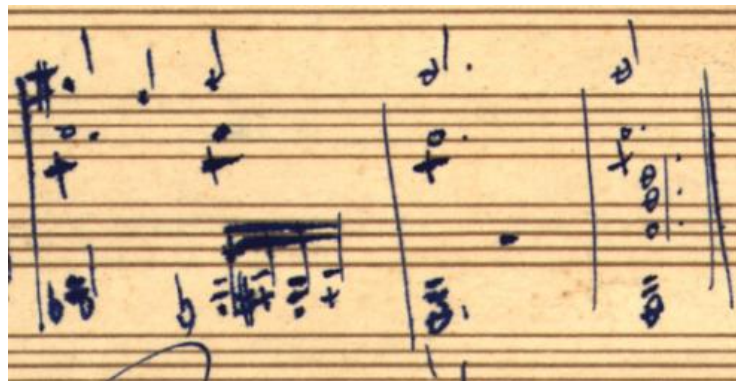
tr

Рисунок 2.47. Op. 34, Прелюдия № 14 (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 2 об.)



3) Добавление тактов может быть связано с расширением мелодической линии, что видно в окончании Прелюдии № 7 (Рисунок 2.48).

Рисунок 2.48. Ор. 34, Прелюдия № 7 (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 1 об.)



4) Более крупные вставки возникают за счёт полифонических приёмов и свойственны Шостаковичу уже с первых сочинений: в Скерцо ор. 1 в тт. 26–31 введена шеститактовая стретта⁵⁷⁶ (Рисунок 2.49).

⁵⁷⁶ Гервер Л.Л., Лукьянов А.В. Цит. соч. С. 252.

Рисунок 2.49. Ор. 1 АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 264/2, л. 4 об.)

Исправления комплексного характера могут быть рассмотрены по горизонтали и вертикали.

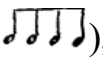
Рассмотрение по горизонтали даёт возможность оценить «плотность» вносимых изменений⁵⁷⁷. Иногда различные по характеру интонационные и синтаксические корректировки расположены очень тесно, потактово, даже накладываясь друг на друга и формируя своеобразные вертикальные единовременные «кластеры»: в Прелюдии № 18 т. 34 преобразуется в два за счёт неравномерного увеличения шестнадцатых; в нём же добавляется педаль нижней квинты, в следующем такте отмечается отказ от ладовой колористики (наметившийся ре-бемоль 1 октавы не реализован, хотя косвенно и присутствует в квинтовой педали). В 36-м такте ми-бемоль первой октавы заменяется на ми, а в 37-м простая имитация в правой руке уступает место мелодической фигурации (Рисунок 2.50).

⁵⁷⁷ Лукьянов А.В. Наблюдения над творческим процессом Шостаковича... С. 9. См. также выше заключительные такты Прелюдии № 14, в которых видны и ритмические смещения, и тактовые преобразования (Рисунок 2.40).

Рисунок 2.50. Ор. 34, Прелюдия № 18, тт. 34–37 (38) (РГАЛИ, ф. 2048, ед. хр. 17, л. 3)



- В основном, как отмечалось выше, причины и точное время внесения исправлений в эскизы установить невозможно. Вместе с тем в некоторых случаях поводом для корректировок были проигрывания сочинений в оркестре (высказывание Шостаковича по этому поводу – см. с. 70). Вкратце рассмотрим некоторые примеры такого рода.

Г.П. Овсянкина описывает ряд заметок, внесённых Шостаковичем в эскизный клави́р Седьмой симфонии по результатам репетиций в Куйбышеве. Часть заметок касалась оркестровой игры. Для второй части это: первые такты – «начало громковато и больше точки, в середине – короче и мягче басы» (с карандашным рисунком ритма ); цифра 73, такт 3 – «без акцентов»; цифра 75, предпоследний такт – «legato»; цифра 106, тема скрипки – «часто задевают третьи струны» и т. д. Некоторые заметки служили напоминаниями для себя. Так, над последними тактами третьей части значится: «Не забыть $\text{||}\text{K}$ у тромбонов на стр.87, не забыть Timpr. на стр.90»⁵⁷⁸.

В.Б. Валькова при описании автографа четырёхручного переложения Десятой симфонии, хранящегося в РНММ, упоминает со ссылкой на С.М. Хентову, что часть имеющихся пометок, касающаяся характера музыки,

⁵⁷⁸ Овсянкина Г.П. Творчество Шостаковича в первые годы Великой Отечественной войны. С. 15.

динамических оттенков, темпов и штрихов, не вошла в окончательное издание партитуры и клавира, потому что от них Шостакович отказался при оркестровых репетициях⁵⁷⁹.

В поэме «Казнь Степана Разина» Шостакович по результатам одной из репетиций купировал в партитуре тт. 5–10 после ц. 64. Впоследствии эта корректировка вошла в издание⁵⁸⁰.

Заканчивая рассмотрение правки на синтаксическом, интонационном уровне, отметим некоторую условность описанной нами градации исправлений⁵⁸¹, т. к. иногда одно и то же явление можно рассматривать с разных сторон. Например, исключение ноты самой по себе приводит к ритмическим изменениям, потому что возникает пауза, но если нота исключена из состава аккорда или интервала, общая ритмика не меняется (хотя и в этом случае мы можем говорить о трансформации ритмики голоса, к которому данная нота принадлежит). Верно и обратное, касающееся добавления нот. Кроме того, изменения длительностей нот могут приводить к трансформациям на тактовом уровне, что было продемонстрировано на Рисунках 2.45, 2.46, 2.50. Наконец, небольшая корректировка длительности довольно протяжённой ноты заметна, очевидно, только внимательному слуху (пример – Прелюдия № 6 ор. 34, тт. 4–6, см. Таблица 4 Приложения Г).

Иногда изменения настолько значительны, что детальное сопоставление исключаются⁵⁸². Например, в ц. 5 оркестрового эскиза музыки к «Клопу» (Рисунок 2.22, начало) верхний голос практически повторяет мелодический материал, только что прозвучавший в ц. 3 и ц. 4. Здесь ещё отсутствуют заменившие его в окончательном варианте мелодические фигурации. Причина же появления фигураций в окончательном варианте ясна – уже в эскизе видно, что ведущую мелодическую роль начинают играть нижние голоса, поэтому наложение на них неизменной линии верхних чрезмерно усложнило бы звуковую картину необходимого для спектакля

⁵⁷⁹ Валькова В.Б. Цит. соч. С. 183.

⁵⁸⁰ Хентова С.М. Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 2. С. 433–434.

⁵⁸¹ Лукьянов А.В. Исследование рукописей Д.Д. Шостаковича... С. 983.

⁵⁸² Там же. С. 984.

простого марша. Таким образом, первоначально изменилась сама функция верхних голосов, что привело к изменению их формы изложения.

Композиционный уровень правки

В ранних сочинениях композиционный уровень правки мы находим в «Серенаде» из «Афоризмов» (ор. 13 № 2). Своеобразие правки в том, что протяжённость номера возросла на треть практически без добавления новых нот⁵⁸³, а лишь за счёт перекомпоновки уже написанного материала. В первоначальном варианте «Серенада» имела двухчастное строение – в первой и второй частях в басовом голосе была сосредоточена мелодия, в верхнем же голосе в первой части звучал аккорд, во второй – вариант басовой мелодии. Шостакович вставил среднюю часть, где дал своеобразную «экспозицию» неизменённого верхнего голоса из заключительной части, а в качестве аккомпанемента оставил аккорд из первой, таким образом подготовив финальный контрапункт голосов.

Эскиз партитуры музыки к спектаклю «Клоп»⁵⁸⁴. С точки зрения архитектоники, главная особенность сочинения – краткость номеров. Способы доработки каждого из них носили индивидуальный характер⁵⁸⁵.

1) «Пожар»⁵⁸⁶. Номер основан на создании звукового массива из нескольких разнородных линий. Фактурная картина во многом заимствует данный принцип из начала незадолго до этого написанной Второй симфонии. Движение музыки связано с несколькими периодами нарастания динамики и плотности звучания и последующего спада с разряжениями.

В тексте, соответствующем последним трём четвертям номера (о том, что это не фрагмент, а именно целый номер, говорит проставленная нумерация тактов), преобладают разного рода повторы, как выписанные, так и помеченные цифрами («2 р.» и т. д.), а основными музыкальными событиями становятся фактурные

⁵⁸³ Гервер Л.Л., Лукьянов А.В. Цит. соч. С. 258–260.

⁵⁸⁴ АДДШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 108.

⁵⁸⁵ «Интермеццо» (л. 1 об.) представлено лишь восьмитактовым построением, начало которого соответствует т. 5 ц. 1 (по партитуре). Присутствующие отметки «4» и «5» говорят о том, что это лишь фрагмент, ввиду чего для анализа материал не использовался.

⁵⁸⁶ АДДШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 108, л. 1.

трансформации. При переработке Шостакович добавил 16 тактов (с учётом проставленной в конце раздела репризы – 32 такта), но, что обращает на себя внимание, не к концу, а к началу, – приём для «наращивания» музыкального текста не столь частый. Композитор не повторяет и не комбинирует уже сложившийся материал, а наоборот – сочиняет более интонационно насыщенное построение, избирая в качестве основного строительного элемента триольную фигуру.

2) «Пожарные сигналы»⁵⁸⁷ основаны на первоначально сольных репликах отдельных инструментов и последующем объединении их в финальном туттийном звучании. Как представляется, Шостакович мог подхватить идею из сочинения Хиндемита⁵⁸⁸ для квинтета духовых *Kleine Kammermusik* op. 24, в котором № 4 *Schnelle Viertel*⁵⁸⁹ построен на аналогичном принципе с тем единственным отличием, что у Хиндемита сольные реплики прослоены малыми тутти (Рисунки 2.51 и 2.52). Другой прообраз мы встречаем в творчестве самого композитора – в только что упоминавшейся «Серенаде» из «Афоризмов».

В первоначальной версии «сигналы» были представлены всего двумя сольными репликами – двух корнетов и альты (в партитуре им соответствуют реплики трубы⁵⁹⁰ и валторны). С целью удлинения номера Шостакович вписал между ними фразу тромбона, а также свёл все инструменты в общем «высказывании» в финале, сохранив за каждым его партию.

3) «Хор пожарных»⁵⁹¹ в окончательном варианте представляет собой несложную песню в вариантно-строфической форме длиной 40 тактов с элементарными интонационными оборотами в вокальной линии. В эскизе же номер представлен всего 13-ю тактами, в которых звучит вступление и

⁵⁸⁷ Там же. Л. 2.

⁵⁸⁸ Шостакович в 1927 году упоминает Хиндемита в числе «излюбленных» композиторов. (Шостакович Д.Д. Шостакович о себе и своих сочинениях. Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 475. О Хиндемите см. также: Ковнацкая Л.Г. Еще раз о Хиндемите Шостаковича // Дмитрий Шостакович: исследования и материалы. Вып. 4. С. 131–163).

⁵⁸⁹ Сочинение написано в 1922 году.

⁵⁹⁰ В т. 27 Собрания сочинений в партии трубы значится «2 Tromba (B)». Цифра «2» в данном случае, видимо, проставлена ошибочно. Об этом говорит, во-первых, сама формулировка («Tromba»), во-вторых, в последнем, туттийном, разделе этого номера, указание на 2 трубы отсутствует. В-третьих, в архиве ГЦТМ хранится вариант партитуры, послуживший, как представляется основой для издания, в котором указана одна труба.

⁵⁹¹ АДДШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 108, л. 2.

мелодическая линия, соответствующая первой строфе. Удлинение номера было обусловлено словесным текстом – Шостакович написал музыку ещё для двух строф. В окончательном варианте неравномерно распределились линии баса и верхних голосов – тт. 12 и 13 стали в басу 39-м и 40-м, в верхних же голосах материал 12-го такта остался на месте, а 13-го – перешёл 40-й такт.

Рисунок 2.51. Paul Hindemith. Kleine Kammermusik op.24 № 2 (4 Schnelle Viertel), фрагмент

IV

Schnelle Viertel [$\text{♩} = 152$]

Flauto

Oboe

Clarinetto (B)

Corno (F)

Fagotto

ff

frei ten.

ff

ten.

accel.

a tempo

langsam

accel.

f

a tempo

langsam

accel.

pp

pp

pp

pp

ten.

pp

Рисунок 2.52. Ор. 19, Пожарные сигналы, партитура (АДЦШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 108, л. 2)

The image shows a musical score for three instruments: Tromba (B), Trombone, and Corno (F). The score is divided into four numbered measures (1-4).
 Measure 1: Tromba (B) has a melody starting with a triplet of eighth notes. Trombone and Corno (F) have a bass line with glissando markings.
 Measure 2: Tromba (B) continues the melody. Trombone and Corno (F) continue the bass line with glissando markings.
 Measure 3: Tromba (B) continues the melody. Trombone and Corno (F) continue the bass line with glissando markings.
 Measure 4: Tromba (B) continues the melody. Trombone and Corno (F) continue the bass line with glissando markings.
 Dynamic markings: *ff* is present at the beginning of each measure for all instruments. Glissando markings (*gliss.*) are present in the Trombone and Corno (F) parts.

4) «Тупш»⁵⁹². Шостакович, в противоположность предыдущим номерам, сократил текст, а не удлинил, не прибегая, однако, к нотным корректурам, а лишь исключив стоявшую по окончании пометку «3 раза».

5) «Марш отцов города»⁵⁹³. Номер написан в форме периода. Первое и последнее предложения представлены инструментальными фрагментами, а среднее – хором отцов города с аккомпанементом. Партитура по сравнению с окончательным вариантом изменена незначительно – Шостакович лишь добавил два четырёхчетвертных такта (в виде вариантного повтора) в среднюю часть, что было, видимо, нужно для «укладки» всего словесного текста. Не сразу композитор принял решение и о величине репризы – первоначальным его намерением был полный повтор первого предложения, в дальнейшем же он решил ограничиться лишь его половиной. Об этом говорят надписи карандашом «fine», расставленные в соответствующих

⁵⁹² Там же. Л. 2.

⁵⁹³ Там же. Л. 2. Размер 2/4 вместо 4/4 в партитуре.

местах, последняя из которых зачёркнута. Тем не менее, в издание Собрания сочинений вошёл именно полный вариант репризы.

б) «Заключительный марш»⁵⁹⁴ в окончательной версии имеет простую трёхчастную форму: в первой части и репризе солирует труба, в середине баритон. Присутствующий в документе вариант на две трети короче (41 такт вместо 118), и содержит материал только вступления (тт. 1–8), первого раздела (тт. 9–30) и коды (тт. 31–41). Расширение фрагмента Шостакович произвёл следующим образом: оставил без существенных изменений первые 30 тактов, сочинил переход к средней части, всю среднюю часть, добавил динамизированную репризу и немного расширил коду.

Обратим внимание на присутствующие в первом разделе и репризе беловика повторы первого предложения темы, не помеченные в эскизе, что также стало дополнительным способом достижения нужного объёма (повторы могут исполняться или опускаться, за счёт чего режиссёр получает возможность изменять продолжительность звучания номера).

2.4. Варианты

В отличие от черновиков, выяснить причины возникновения вариантов сочинений не всегда возможно, однако отметим, что в раннем творчестве Шостаковича вариантом часто становится авторская копия, выполненная с целью подарка, в зрелом же периоде написание вариантов обычно связано с работой в сфере театральной и киномузыки и требованиями режиссёров.

Варианты следует разделить на композиционные, оркестровые и смешанные, а также, как в разделе 2.2, на варианты камерных произведений и симфонических.

⁵⁹⁴ Там же. Л. 3 об.

Ранние произведения для фортепиано

Прелюдия №1 g-moll из цикла «*Восемь прелюдий*» op. 2 была написана Шостаковичем в 1919 году, входила под названием «Прелюд. g mol. op 1 № 1» <sic!> в ювенильный цикл «Прелюды op. 1». Возможно, она исполнялась композитором на консерваторских вступительных экзаменах⁵⁹⁵, а также в последующие годы на различных концертах. Посвящена прелюдия, как следует из автографов, Борису Михайловичу Кустодиеву; ему же Шостакович в сентябре 1919 года подарил одну из копий. В дальнейшем пьеса была включена в цикл в op. 2⁵⁹⁶.

По мнению автора, прелюдия представляла собой «революционный акт» и была интересна тем, что «вся... написана в параллельных квинтах»⁵⁹⁷. Как и во многих других первых пьесах в подобных циклах, фактура её выдержана в фигурационной манере, однако рисунок фигураций необычен: использованы выдерживаемые от начала до конца разнообразные сочетания восходящих и нисходящих квинтовых ходов⁵⁹⁸. Форма сочинения простая двухчастная репризная, первая часть образована двумя сходными неквадратными построениями (18 двухчетвертных тактов = 9 четырёхчетвертных).

Пьеса существует в трёх автографах: один в составе «Прелюдов op. 1»⁵⁹⁹ (далее – Прелюдия), второй – в виде отдельной незаглавленной копии, из которой до нас дошла лишь первая половина (далее – Фрагмент⁶⁰⁰). Ещё один вариант, чистовой, в связи с недоступностью и нахождением в архивах Санкт-Петербурга, не исследовался.

Основные отличия между Прелюдией и Фрагментом касаются количества тактов в первом разделе – в тексте Прелюдии число их в каждом из 18-тактовых построений неизменно, во Фрагменте же в первом построении ряд повторяющихся тактов опущен, что на треть сокращает его по сравнению со вторым, а в целом придаёт «дыхание» форме. Обратим внимание на разную динамическую канву – во

⁵⁹⁵ Дигонская О.Г. Митя Шостакович на пороге Петроградской консерватории: ранние фортепианные пьесы. С. 97–98.

⁵⁹⁶ Дигонская О.Г., Копытова Г.В. Цит. соч. С. 21.

⁵⁹⁷ Макаров Е.П. Воспоминания о моем учителе Д.Д. Шостаковиче. М.: Композитор, 2001. С. 36.

⁵⁹⁸ Гервер Л.Л., Лукьянов А.В. Цит. соч. С. 183.

⁵⁹⁹ АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 158, л. 1–2 об.

⁶⁰⁰ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 51, л. 5 об.

Фрагменте «вилками» прорисованы потактовые волнообразные спады и нарастания громкости, в Прелюдии же динамика намечена более обобщённо, её нарастания и спады занимают по несколько тактов. Различны темповые указания и ремарки – в Прелюдии в начале второго раздела указано «Poco meno mosso. scherzando», во Фрагменте – «Piu mosso» и «agitato».

*«Багатель» и Прелюд № 2*⁶⁰¹. Пьеса для фортепиано под названием «Bagatelle» (1919 год) посвящена Марианне Фёдоровне Граменицкой, с которой автор обучался сначала на курсах И.А. Гляссера, а затем и в консерваторском классе фортепиано у профессора Л.В. Николаева. В настоящее время нет каких-либо данных, свидетельствующих о том, что Граменицкой вообще было известно о существовании этого сочинения⁶⁰².

Какими бы ни были реальные обстоятельства, пьеса в том же 1919 году Шостаковичем была переработана в «Прелюд. g-dur. op 1 № 2» <sic!>. «Багатель» до настоящего времени сравнительно мало известна – первое её исполнение состоялось только в 2016 году⁶⁰³. Прелюд № 2 не издавался⁶⁰⁴ и не исполнялся.

Фактура «Багатели» состоит в основном из «звукоточек»⁶⁰⁵, временами превращающихся в более плотные созвучия или чередующиеся с таковыми. Это первый и ритмически простейший из всех возможных опыт создания пуантилистического двухголосия, за которым вскоре последуют и Канон из «Афоризмов», и знаменитый октет Дворников из «Носа»⁶⁰⁶.

Пьеса написана в простой трёхчастной форме с развивающей серединой. Но если в только что рассмотренной Прелюдии № 1 изменения достигались фактически без добавления нового содержания, за счёт уже написанной музыки, то в Прелюде № 2 (далее – Прелюд) картина напрямую связана с досочинением текста

⁶⁰¹ «Багатель» – АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 270, 1 л. Прелюд № 2 – АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 158, л. 2 об.–5. Использован материал статьи: Гервер Л.Л., Лукьянов А.В. Цит. соч. С. 198–199.

⁶⁰² Дигонская О.Г. Митя Шостакович на пороге Петроградской консерватории: ранние фортепианные пьесы. С. 95. Также см. Гервер Л.Л., Лукьянов А.В. Цит. соч. С. 198.

⁶⁰³ Дигонская О.Г. Митя Шостакович на пороге Петроградской консерватории: ранние фортепианные пьесы. С. 100.

⁶⁰⁴ Там же. С. 95 – факсимиле фрагмента Прелюда № 2.

⁶⁰⁵ Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб.: Лань, 2002. С. 187.

⁶⁰⁶ Гервер Л.Л., Лукьянов А.В. Цит. соч. С. 198–199.

«Багатели», что может свидетельствовать в пользу чуть более позднего его создания⁶⁰⁷. Изменения затрагивают середину, и репризу. В каждом из этих разделов фактически совпадают первые такты (16,5 в середине и 14 в репризе), тогда как продолжения разнятся. В «Багатели» середина составляет 31 такт, в Прелюде она расширена вдвое, при этом сами гармонические её обороты просты и не выходят за пределы родственных тональностей, однако в нижнем и верхнем голосах добавлены протяжённые гармонические ноты, что придаёт материалу полнозвучность и объём. Удлинена и реприза Прелюда, а иная, по сравнению с «Багателью», компоновка материалов в ней показывает гибкость творческого мышления юного автора (подробнее см. Таблицу 1 Приложения Г).

«Тоска» и «Меланхолия»⁶⁰⁸. В наследии Шостаковича⁶⁰⁹ сохранилось относительно небольшое количество пьес самого раннего периода творчества для фортепиано. В них, по словам автора, он стремился «как-то отражать жизнь»⁶¹⁰, «получая толчки к творчеству исключительно от внешних событий и явлений, как то война, марширующие солдаты, шум улицы, лес, вода, огонь»⁶¹¹. «Таковыми наивными попытками "отражать жизнь" были... пьесы для фортепиано "Солдат", "Гимн свободе"⁶¹², "Траурный марш памяти жертв Революции", написанные в возрасте девяти – одиннадцати лет»⁶¹³.

«Тоска» датирована автором 1918-м годом, подзаголовок содержит запись с использованием норм дореволюционной орфографии («Солдаты, вспоминающий о родинѣ»⁶¹⁴). По-видимому, таким же было и первое название, судя по которому (а

⁶⁰⁷ На это указывает О.Г. Дигонская в ст.: Митя Шостакович на пороге Петроградской консерватории: ранние фортепианные пьесы. С. 95.

⁶⁰⁸ «Тоска» – АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 271, 1 л. «Меланхолия» – АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 264/1, л. 8 об., л. 10–10 об. Использован материал статьи: Гервер Л.Л., Лукьянов А.В. Цит. соч. С. 197–198.

⁶⁰⁹ Гервер Л.Л., Лукьянов А.В. Цит. соч. С. 196.

⁶¹⁰ Шостакович Д.Д. Думы о пройденном пути. С. 14.

⁶¹¹ Шостакович Д.Д. Письма к Д.Р. Рогаль-Левецкому. О моих сочинениях // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 186.

⁶¹² Обе не сохранились (Дигонская О.Г., Копытова Г.В. Цит. соч. С. 17).

⁶¹³ Шостакович Д.Д. Думы о пройденном пути. С. 14.

⁶¹⁴ Такая запись даёт дополнительные основания для датировки сочинения 1918-м годом – см. Дигонская О.Г. Митя Шостакович на пороге Петроградской консерватории: ранние фортепианные пьесы. С. 96. О дореволюционной орфографии в рукописях юного Шостаковича см.: Копытова Г.В. Пишем правильно! // Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919–1930. Т. 2. С. 189–195.

также по содержанию), можно предполагать, что произведение явилось откликом на события Первой мировой войны.

Пьеса написана в виде инструментального романса со вступлением, напоминающим вступление к романсу «Не пой, красавица...» Рахманинова, начальным мотивом с хроматическим нисходящим оборотом в одном из средних голосов и основной частью, в которой «пение» звучит в сопровождении фигураций и прерывается арпеджированными аккордами, завершаясь фигурационным заключением. Некоторая неловкость фактурного оформления сочетается с чутким отношением к форме: 12-летний композитор строит все «инструментальные отыгрыши», в том числе и арпеджированные аккорды, на нисходящем хроматическом обороте.

«Тоска» впоследствии была переименована в «Меланхолию» и под этим названием вошла в тетрадь с надписью на обложке «1919-ый годъ» <sic!>⁶¹⁵. Тетрадь содержит два варианта пьесы, которые следуют друг за другом. Первый, восемнадцатитактовый, в виде наброска, повторяет материал «Тоски» с незначительными дополнениями, но не завершён и перечёркнут Шостаковичем. Во втором варианте композитор прибегает к новой краске – смене минорных окончаний четырёхтактов на мажорные⁶¹⁶. Следует обратить внимание, что игра с мажором и минором, а именно – сопоставление мажорного и минорного вариантов тем на расстоянии (Л.Л. Гервер)⁶¹⁷, свойственна творчеству Моцарта, поэтому, возможно, в данном случае мы наблюдаем отражённое юным композитором в миниатюре «моцартовское» видение музыки. Приём сопоставления мажора и минора Шостакович применит и в последующем: тт. 34 и 36 в беловике Прелюдии № 17 оп. 34 в даны в минорном наклонении, однако в эскизе оно отсутствовало.

В остальном при сопоставлении двух вариантов различия касаются штрихов, деталей ритма, но они немногочисленны. В «Тоске» нет большинства динамических и

⁶¹⁵ Гервер Л.Л., Лукьянов А.В. Цит. соч. С. 197–198..

⁶¹⁶ Дигонская О.Г. Митя Шостакович на пороге Петроградской консерватории: ранние фортепианные пьесы. С. 96.

⁶¹⁷ Луцкер П.В., Сусидко И.П. Цит. соч. С. 455.

темповых обозначений, лиг, акцентов, динамики, *tenuto* – наиболее богата ими итоговая версия «Меланхолии» (см. сопоставление в Таблице 2 Приложения Г).

Таким образом, при написании вариантов сочинений Шостакович в каждом случае использует индивидуальные приёмы – изменения количества тактов, ладового наклонения, значительную доработку и расширение первоначального текста.

«Три фантастических танца» ор. 5. Попытаемся дать представление о мелких различиях между вариантами и опубликованными версиями на примере чистового и дарственного автографов «Фантастических танцев».

Чистовой автограф с посвящением И.З. Шварцу находится в РНММ⁶¹⁸ и представлен шестью сдвоенными нотными листами, из которых заполнены л. 1 (титульный) и л. 2–4 об. Текст написан аккуратно, снабжён указаниями темпа, динамики и характера исполнения. Зачёркивания единичны. Фиолетовыми чернилами внесена незначительная правка, касающаяся в основном уточняющих знаков альтерации, перераспределения нот между нотоносцами. Бóльшая часть таких пометок содержится в тексте «Танца № 1». Правка простым карандашом внесена в последний такт «Танца № 3».

Расхождения с чистовиком: в «Танце № 1» отсутствует первоначальное обозначение темпа; в т. 19 между строчками пометка «*senza*»; нет пустого такта после тт. 19, вместо этого на последней четверти т. 19 выставлена фермата; в «Танце № 3» в т. 21 динамика «*p*» и надпись «*staccato*», в предпоследнем такте динамика «*pp*».

Дарственный автограф⁶¹⁹, входящий в состав рукописи вместе с Прелюдиями № 5 и № 6 из ор. 2, содержит ряд отличий уже с самого начала: в т. 1 нет обозначения *leggiero* и лиги в нижнем голосе между «до» 1 октавы; в т. 2 нет *staccato* у «до» 2 октавы; в тт. 1–2 нет *tenuto* на аккордах 1 октавы, в т. 5 дополнительно указано «*p*»; в т. 15 нет обозначения «*p*», вместо этого ещё одна «вилка» *cresc*; в т. 25 указано *rosorit*; в т. 27 *a tem[po]* и т. д. Нотный текст автографа написан чёрными чернилами,

⁶¹⁸ РНММ, ф. 393 – И.З. Шварц, ед. хр. 1, л. 1–4 об.

⁶¹⁹ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 14, л. 2 об.–3 об.

остальные обозначения сделаны также чёрными чернилами, но более светлого оттенка. Отметим разную запись динамических обозначений – иногда это «вилки», иногда *dim* и *cresc.*

Крайне редко на фоне мелких поправок видны и более сильные разночтения: в т. 25 Прелюдии № 5 из Коллективной тетради⁶²⁰ указана динамика «*pp*», в дарственном автографе⁶²¹ – «*f*».

Произведения для симфонического оркестра

Варианты музыки к спектаклю «Клоп». Варианты находятся в АДЦШ и представлены партитурами «Марша» (ф. 2, р. 1, ед. хр. 109) и «Симфонического антракта» (ф. 2, р. 1, ед. хр. 110). Последняя пьеса оригинально объединяет в себе два самостоятельных номера из ор. 19 – «Интермеццо» и «Пожар». Данные редакции произведений до настоящего времени не публиковались.

«Марш»⁶²² находится в маленькой тетрадошке размерами 17,5x12 см из 6 листов. В АДЦШ автограф определён как «чёрн», однако текст документа прописан чётко, встречаются лишь отдельные поправки и исправления. Также есть пометки и приписки простым карандашом.

Первой особенностью «Марша» является инструментальный состав, в котором представлены инструменты, отсутствующие в изданном варианте. Обратим внимание на некоторые из них – флейту, саксофон, валторну и тромбон. Уже изначально их тембрам уделено меньшее внимание – вместо конкретных партий на их нотоносцах присутствуют в основном ссылки на партии других инструментов. Например, в т. 10 у саксофона не очень чёткая (исправленная?) пометка: «*col Clar I all' unis.*», в т. 23 у него же: «*unis. col Baritono*», а у валторны: «*sempre unis. col Alto*»; в т. 30 у флейты: «*etc all' unis. col Clar. II*» и т. д. Тромбон, хотя формально заявлен, в действительности сразу уже нотируется как баритон (о чём говорит запись в транспорте – *in B*). В итоге партии данных и других исключённых инструментов следующим образом соотносятся с опубликованной версией: флейта (вариант АДЦШ) → первый кларнет

⁶²⁰ АДЦШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 159, л. 2.

⁶²¹ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 14, л. 1 об.

⁶²² АДЦШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 109.

(издание); саксофон (тенор) → баритон (лишь во вступлении партия передана ещё и альту); валторна → альт (лишь во вступлении часть партии передана второй трубе); корнеты → трубы⁶²³, тромбон → баритон, туба → бас.

Отметим не всегда ясные уточнения в рассматриваемом варианте номера: на первой странице у корнетов указание чернилами «tromba bis», у флейты карандашом «bis», альт обведён карандашом и помечен «х». Внизу первой страницы чернилами записаны инструменты: «Flauto / Clar. I / Saxoph. / Tromba / Corno / Trombone bis».

Вторая особенность варианта «Марша» связана с композиционным решением, отличным от опубликованного: реприза выставлена не с ц. 3, а с ц. 6. Кроме того, для постановки спектакля данный номер был разделён Мейерхольдом на несколько частей, которые использовались в разных актах, возможно, независимо друг от друга⁶²⁴. И именно в рассматриваемом варианте «Марша» сохранилась наиболее полная разметка. Сделанная на первой же странице рукописи чернилами и карандашом, вероятно, рукой Шостаковича, она выглядит следующим образом^{625,626}:

т. 1-22 № 1 *

тт.: 1** – 22 ; 42-72 ; 23-42-72.

"Акт I". "N 2". [Акт II]***

"N 3."

«Симфонический антракт» можно считать расширенной версией «Интермеццо», в которую перед репризой включён «Пожар»⁶²⁷. Видимо, с целью компенсировать наличие самостоятельного среднего раздела, реприза «Интермеццо»

⁶²³ Отметим, что первая тема сначала отдана двум корнетам (а 2), в репризе же – одному. В издании первая труба в обоих случаях играет тему соло. О том, как идеи у Шостаковича трансформировались в процессе сочинения см. с. 125.

⁶²⁴ Как пишет Е.В. Кривцова, «очевидно, что сочиненное Шостаковичем было "перетасовано" Мейерхольдом и руководителем оркестра ГосТИМа Ю.С. Никольским... <...> Часть номеров была разделена...» (Кривцова Е.В. Цит. соч. С. 194).

⁶²⁵ Это совпадает с указанием Хентовой (см. с. 86) на деление «Марша» на 3 части.

⁶²⁶ Комментарии: * строка написана карандашом; ** цифра написана чернилами, поверх переправлена карандашом на «7»; *** вычеркнут карандашом.

⁶²⁷ АДЦШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 110. Мы не фиксируемся на особенностях оформления номера, связанных с названием: на титуле чернилами значится «Шостакович / Клоп / Маяковский», а на верхнем поле карандашом «Симфонический номер. Антракт». На первой странице (л. 1 об.) также два названия. Первое, «№ 2», записано голубым цветом, второе, «Фокс-трот / (свадьба)», чёрным. Чёрным же проставлены авторская подпись, и порядковый номер сочинения: «Д. Шостакович. ор 17» <sic!>.

в этом номере несколько удлинена: основное внимание обращает на себя повторение фрагмента, включающего ц. 11 и первые 4 такта ц. 12⁶²⁸. Отметим и более мелкие повторы: один из них входит в состав указанного (дополнительное удвоение первых двух тактов ц. 12); второй – дублированный предпоследний такт «Интермеццо».

Нужно сказать, что первый из данных повторов предусмотрен в партитуре «Интермеццо» из архива ГЦТМ (ф. 688 – ГосТим № 180171), в которой уже поверх написанной чернилами партитуры карандашом выставлены знаки реприз: от начала ц. 11 до конца первых 4-х тактов ц. 12, также дополнительно знаками репризы помечен фрагмент из тт. 1–2 ц. 12, над которым указано «второй раз дважды». В том 27 Собрания сочинений этот вариант не включён.

Добавим, что в самом начале «Симфонического антракта» отлична от опубликованной версии динамика («f» у валторны; не указан нюанс у ударных; в издании – у валторны и ударных «р»), а в разделе, основанном на органном пункте у контрабасов (со второго такта ц. 4), значится приём игры «арсо» (в издании «pizz.»).

*Авторское Переложение Десятой симфонии для фортепиано в четыре руки*⁶²⁹. Особенностью Переложения является наличие разночтений с партитурой в отношении динамических и темповых оттенков, исполнительских ремарок. В то же время указанные отличия не меняют образности сочинения и лежат в пределах возможных вариантов исполнения.

Разночтения с точки зрения динамики включают, например, «рр» вместо «р» в т. 6 ц. 116, «mf» вместо «mp» в т. 3 ц. 164 и т. д. Аналогично незначительно отличаются и места расположения динамических «вилок»: так, в Переложении в ц. 115 *cresc.* начинается в т. 4 и захватывает тт. 5 и 6, *dim.* же захватывает тт. 7 и 8, в партитуре указанная фигура занимает лишь тт. 5 и 6. Также в Переложении отличны от партитурных темпы (часть их представлена в таблице С.М. Хентовой)⁶³⁰ и темповые изменения («rit» в т. 9 ц. 149 и т. д.). Следует отметить, что в целом темпы

⁶²⁸ Нумерация приводится по т. 27 Собрания сочинений Шостаковича, нумерация в «Симфоническом антракте» значительно отличается.

⁶²⁹ РНММ, ф. 32, ед. хр. 69, 198 с.

⁶³⁰ Хентова С.М. Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 2. С. 299.

Переложения медленнее партитурных, хотя встречаются и исключения. Отметим, что ряд исполнительских ремарок имеется только в Переложении (к примеру, в начале ц. 25 это «animato», за 7 тактов до ц. 26 – «agitato»).

Таким образом, несмотря на отсутствие значительных корректив, клавишник расширяет наше представление об авторском видении произведения и дополняет возможный спектр исполнительских трактовок.

2.5. Система условных обозначений

Основные элементы системы условных обозначений. Рациональность Шостаковича парадоксальным образом сочеталась с творческим процессом интуитивного характера, в основном совершавшимся мысленно. Формой взаимодействия этих двух взаимоисключающих черт явилась система «организации труда», складывавшаяся постепенно и окончательно оформившаяся в творчестве Шостаковича в зрелый период.

- В описании черновики ор. 87 «24 прелюдии и фуги» Л.Л. Гервер подробно характеризует данную систему. По её наблюдению, «буквами (латиницей) композитор записывал тональные планы развивающихся разделов. <...> Вместе с тональным планом в некоторых случаях записывалась и диатоническая ориентировка к нему – поступенный перечень тональностей первой степени родства»⁶³¹. Тональные планы имели разные масштабы – большинство из них касались конкретных фуг, но на одной из страниц представлен и план всего цикла.

План фуги соль минор ор. 87⁶³² расположен по верхнему полю страницы и выглядит следующим образом: B F Es As g B c d Es F h fis E (далее следуют

⁶³¹ Гервер Л.Л. 24 прелюдии и фуги Д.Д. Шостаковича. С. 286–287.

⁶³² РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 36. С. 9.

три неразборчивые перечёркнутые буквы). Последовательность тональностей не полностью соответствует фуге, однако некоторые её элементы, а также заявленное направление модуляций укладываются в схему пьесы. Часть букв вычеркнута косыми (В, F в начале, далее *fis*, E) или горизонтальными (весь блок *g B c d Es F*) чертами. Запись, представляющая, вероятно, тональный план всего цикла⁶³³, имеет следующее содержание (подчёркивания могут обозначать уже завершённые пьесы): C a g <sic!> e D h A fis E cis H gis Fis es Des b As f.

«Цифровые записи в виде вертикальных и горизонтальных рядов, – продолжает Л.Л. Гервер, – ещё одна из характерных черт в эскизах фуг соч. 87. Не все они поддаются уверенному истолкованию, но те, что представляются понятными, позволяют предположить, что потребность проставлять цифры в определённых моментах нотного текста связана с одним из важнейших свойств фуги Шостаковича – установкой на максимальную экономию материала.

<...>

Вертикальная нумерация использовалась для обозначения повторяемых и переставляемых мелодических единиц, обычно темы и противосложений: тема всегда обозначена единицей, первое противосложение двойкой и т. д. <...>

Горизонтальная нумерация обычно отмечала такты фуги, предназначенные для повторения...»⁶³⁴. Вертикальную нумерацию Шостакович использовал в записи фуги *es-moll* (Рисунок 2.53).

Рисунок 2.53*. *Op. 87, фуга № 14, (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 36, с. 6)*

A) mm. 32–38



⁶³³ Гервер Л.Л. 24 прелюдии и фуги Д.Д. Шостаковича. С. 287. РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 36. С. 44.

⁶³⁴ Там же. С. 287.

Б) *mm.* 72–78



Данные формы представляют собой самую суть системы «организации труда» в том специфическом виде, в каком она была выработана при создании ор. 87 и прежде всего – фуг этого цикла. Неудивительно, что в других сочинениях композитор не прибегает к названным приёмам в полном объёме, и только «горизонтальная» нумерация тактов является устойчивой формой работы. Чтобы продемонстрировать её, мы используем примеры эскизов написанной в тот же период Десятой симфонии⁶³⁵.

Цифры на нотных осях определяют сокращённое письмо и количество тактов, которое нужно повторить. Чаще всего это число является чётным: «4» (представлено на Рисунке 2.61), «8» (с. 15 черновиков), «16» (с. 11 черновиков).

Цифры могут играть роль своеобразных ссылок и символов. Так, в эскизах 1 части на с. 38 записана десятитактовая тема, каждый такт которой пронумерован. Эти же цифры-символы воспроизведены на с. 32, где к ним приписаны фигурации (Рисунок 2.54). Но в итоге тема с фигурациями собираются только в ц. 40 партитуры⁶³⁶.

Существуют и другие обозначения, играющие роль ссылок. Пример вставки нескольких тактов, осуществлённый подобным образом: во 2 части Десятой симфонии начало ц. 74 в экспозиции помечено «X», соответствующий ему фрагмент репризы (начало ц. 94) «см. X» (Рисунок 2.61). Безусловно, Шостакович не напрямую повторяет материал, а меняет фразировку, сокращает на такт и транспонирует⁶³⁷.

Планирование в системе условных обозначений. Составление планов произведений можно считать своего рода проекцией вовне «полной внутренней

⁶³⁵ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14.

⁶³⁶ Лукьянов А.В. О рукописи Шостаковича. С. 462.

⁶³⁷ Там же. С. 462.

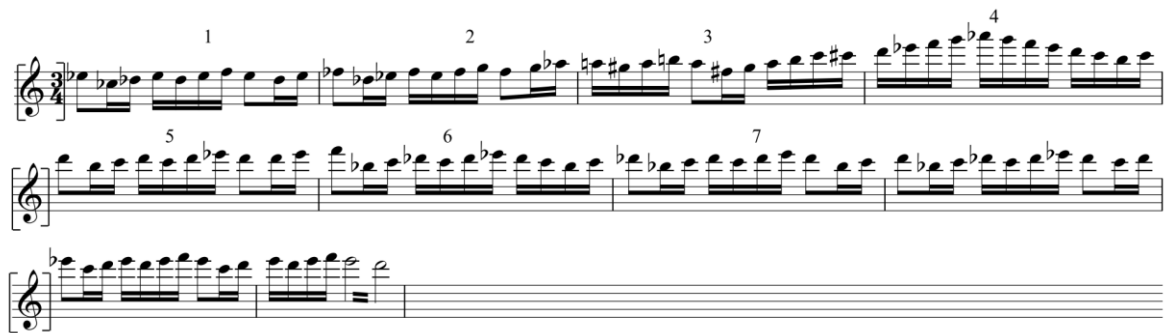
формы» по Груберу⁶³⁸, но поскольку Шостакович «первичную форму ощущал всегда», то необходимости в специальной её фиксации не было. Тем не менее, несколько исключений всё же имеется.

Рисунок 2.54. Оп. 93, 1 часть, эскизы (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14)*

А) С. 38



Б) С. 32



1. В раннем творчестве Шостаковича мы обнаруживаем план первого раздела пьесы «В лесу»⁶³⁹, находящийся прямо перед началом пьесы. Судя по почерку, запись была сделана педагогом и представляла собой подсказку-ориентировку для юного композитора в виде последовательности сегментов, разделённых вертикальными чертами. В каждом из сегментов присутствует цифра «2», обозначающая двутакт. В сегментах схемы и под ними отображена последовательность основных слагаемых сочинения: «До» [первоначальная тональность построения], «м[отив] в ниж[нем голосе]», «акк[орд]», «м[отив]», «пер[еход]», «→», «акк[орд] «→ Ла» [новая тональность]. План почти буквально реализован в начальных 14 тактах пьесы (Рисунок 2.55).

⁶³⁸ См. сн. 276.

⁶³⁹ Гервер Л.Л., Лукьянов А.В. Цит. соч. С. 263.

Рисунок 2.55. В лесу, начало (АДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 264/1, л. 6)

Presto

2. Деление «Марша» из музыки к спектаклю «Клоп» на несколько частей, выполненное по указанию Мейерхольда, рассмотрено выше (см. с. 153).

3. Ещё одной формой планирования является сжатое изложение репризы 2 части Десятой симфонии. Основная запись находится на одной странице, однако для её детализации и расшифровок потребовалось ещё несколько. Поскольку такой тип фиксации материала в творчестве Шостаковича до сих пор практически не описывался, рассмотрим его подробнее⁶⁴⁰.

Предварительно отметим, форма этого Allegro как таковая анализировалась

⁶⁴⁰ Материал на с. 159–166 основан на статье: Лукьянов А.В. Об особенностях черновики второй части Десятой симфонии Шостаковича. С. 67–73.

редко – в литературе относящиеся к ней упоминания включали «среднюю часть» и «репризу», что подразумевало сложную трёхчастную форму, и о ней, например, упоминали С.М. Хентова⁶⁴¹ и Л.О. Акопян⁶⁴². Наиболее подробный анализ был проведён в статье Р.Н. Слонимской, отметившей трёхчастную форму «с динамически разомкнутой репризой, с включением сонатных принципов развития тематизма»⁶⁴³.

Конструктивными элементами тематизма первого раздела являются начальные аккорды, переходящие в краткий ямбический мотив («хроматический ямб», по определению Р.Н. Слонимской⁶⁴⁴), изложенный струнными в несколько этажей, и если на уровне первых скрипок мотив звучит как хроматический, то на уровне вторых он буквально подготавливает идущую следом основную тему у деревянных духовых (тема отсылает к интродукции «Бориса Годунова», Рисунок 2.56).

Рисунок 2.56

А) М.П. Мусоргский. Борис Годунов. Пролог, ц. 1, тт. 1-4



Б) Ор. 93, 2 часть, ц. 71, тт. 7-10 (беловик)



В) Ор. 93, 2 часть, ц. 71, тт. 1-6 (беловик)

Allegro ♩=176

С ц. 72 следует следующая фаза развития, приводящая в ц. 73 к первой кульминации (Рисунок 2.57).

⁶⁴¹ Хентова С.М. Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 2. С. 297.

⁶⁴² Акопян Л.О. Феномен Дмитрия Шостаковича. С. 481.

⁶⁴³ Слонимская Р.Н. Инфернальное скерцо Десятой симфонии Шостаковича // Шостаковичу посвящается. К 100-летию со дня рождения композитора. М.: Композитор, 2007. С. 311.

⁶⁴⁴ Там же. С. 312, 314.

Рисунок 2.57. *Ор. 93, 2 часть, ц. 72 (беловик)*

Описанный тематический комплекс излагается трижды, при этом основная тема попеременно звучит у деревянных духовых, струнной группы, а затем у медных (в изменённом виде).

Средняя часть включает в себя два построения. Первое основано на хроматически изломанной мелодии, напоминающей то ли причудливый танец, то ли вихрь; второе – на материале ямбического мотива первого раздела (предыкт к репризе).

В репризе материал первого раздела значительно переосмыслен и трансформации подвергаются практически все главные его элементы:

1) Основная тема проводится в неравномерном увеличении (ритмика сглажена и выровнена, за счёт чего запись и звучание напоминают хорал) и звучит сначала в басах (медные и деревянные духовые, струнные), а потом в средних и высоких голосах (медные и деревянные духовые). Этот массивный фон как бы возвышается над остальными инструментами, создавая образ зла, подчиняющего себе всё вокруг.

2) Если в первом разделе ямбический мотив практически не получил развития, то в репризе его потенциал реализован сполна – на его основе Шостакович создаёт ряд несимметричных неравнодольных фраз, протяжённость которых постоянно варьируется и в целом постепенно нарастает: от двутакта в ц. 86 до десятитакта к ц. 94. Для создания внутренней динамики мотива Шостакович разрабатывает его секвентно и излагает ракоходом (смешивая с первоначальным вариантом). Важной деталью является и то, что ступени секвенции за редким исключением начинаются с нот этого же мотива, за счёт чего он проводится на более масштабном уровне (Рисунок 2.58).

3) Небольшим новым построением, по характеру тихим, с мерцающей звучностью, дополняется и развивающий раздел тематического комплекса.

Рисунок 2.58. *Op. 93, 2 часть, реприза (беловик)*



Таким образом, несмотря на небольшую протяжённость, 2 часть Десятой симфонии насыщена событиями, и бóльшая часть их приходится на репризу, поэтому можно предполагать, что в черновиках⁶⁴⁵ внимание композитора будет сфокусировано именно на ней.

Черновые автографы 2 части включают 9 из 56 страниц – в соответствии с архивной пагинацией, это 3, 13–16, 39–42⁶⁴⁶. Такая компоновка, случайно или нет, уже даёт некоторое представление о форме: страницы 14–16 и 41 соотносятся с первым разделом и серединой, а 3, 39–40, 42 – с репризой⁶⁴⁷.

Первая часть и середина записывались единообразно и, видимо, практически сразу – последовательно изложенные, они находятся на страницах 14–16, 41 и включают разделы, соответствующие ц. 71–85 партитуры⁶⁴⁸. Реприза же записана принципиально иначе. В ней Шостакович излагает музыкальный материал не последовательно, как это в целом свойственно ему и как только что было сделано в других разделах, а от целостного видения этого фрагмента к постепенному насыщению его деталями.

Общие контуры, видимо, сложившиеся в первую очередь, находятся на с. 40 (Рисунок 2.59). Они содержат материал от начала ц. 86 практически до конца части: разделы намечаются, но не все из них доводятся до конца, некоторые представлены и вовсе набросками; их развитие, как и более поздние варианты, интонационно соотносимые с партитурой, выявляются на других страницах черновиков.

В состав фрагмента входит 92 такта, запись ведётся как на двух строках, так

⁶⁴⁵ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14.

⁶⁴⁶ Возможно, к ним следует отнести и короткий фрагмент на с. 52 (Kennedy L.E. *Symphonies nos. 8 and 10 by Dmitri Shostakovich*. P. 137).

⁶⁴⁷ Особняком стоит с. 13, на которой находятся наброски тематизма (см. с. 115 выше).

⁶⁴⁸ За исключением нескольких тактов непосредственного перехода к ц. 86.

и на одной. Первые 38 тактов⁶⁴⁹ соответствуют материалу с ц. 86 до окончания ц. 89. После 38-го такта над межтактовой чертой – пометка простым карандашом «90», далее располагаются 3 первых такта, соотносящихся с таковыми в ц. 90, однако продолжение этого раздела отсутствует, – следует текст ц. 94 и ц. 95, причём последний из этих разделов записан, по сравнению с партитурой, в иной (трёхдольной, 3/8) метрике, характеризуется рядом интонационных разночтений

Рисунок 2.59. Ор. 93, 2 часть, эскиз (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 40)*

Ц.86

Ц.87

Ц.88

такт вычеркнут во время письма Ц.89

"90" (отметка карандашом)

Ц.94

в окончательном варианте не использовался, материал Ц.72

в верхней строке в этих двух тактах нечёткие зачёркивания

в окончательном варианте не использовался, материал Ц.72

нечётко

Т.9 Ц.94

Ц.95

Ц.98

ТТ.5 и 7 Ц.98 (corno I,III)

повтор предыдущих 4 тактов

14 тактов, не соотносимых с партитурой (Ц.99?)

ТТ.10-12 Ц.98

с ней, более краток⁶⁵⁰, точно прослеживается до 9 такта после ц. 95. В дальнейшем

⁶⁴⁹ Формально 39 тактов, но один вычеркнут во время написания.

⁶⁵⁰ Несоответствие возникает из-за того, что некоторые фрагменты Шостакович повторяет в партитуре, а некоторые, напротив, опускает. В целом фрагмент масштабно увеличивается.

следует ре-мажорный аккорд, соотносимый нами уже с началом ц. 98. Последующий материал менее определённого характера, но по отдельным интонациям сходен с тт. 5 и 7, 10–12 ц. 98. На этом выявляемые соответствия с партитурой заканчиваются. Тем не менее, запись содержит ещё 14 тактов, в которых узнаются контуры ямбического мотива первого раздела, но с другим звуковысотным расположением, а также цепочка нисходящих интонаций, возможно, мыслившихся композитором в качестве завершающих.

Такова конспективная запись репризы на с. 40, однако степень этой конспективности неоднородна по уровню сжатия и концентрации материала: если сначала, до ц. 90, музыка развивается во временном (тактовом) отношении в соответствии с партитурой, то запись, включающая в себя три такта после неё, на наш взгляд, представляет собой другой уровень обобщения, аналогов которого в черновиках Шостаковича нам ранее не встречалось.

Во-первых, записанный в этих трёх тактах в верхнем голосе фрагмент (половинные b_2, c_3, des_3)₂ по сути, являет собой лейтинтонацию всей части симфонии – он соотносится как с ямбическим мотивом, так и с основной темой.

Во-вторых, он задаёт интонационный каркас движения верхнего голоса в следующих далее до ц. 94 тактах. На этом промежутке мотив как бы «топчется на месте», тем самым утверждается, будучи изложенным в виде ряда вариантов развития, «разбегающихся в стороны» от его первичной центральной интонационной идеи. Видимо, само использование темы в увеличении требовало отдельного осмысления, потому что Шостакович переходит к «раскрытию» намеченного трёхтактового фрагмента уже на двух (!) других дополнительных страницах черновиков, что для композитора, обычно писавшего сразу практически начисто и экономившего бумагу, – редкость. Из них с. 42, очевидно, представляет собой более ранний набросок, в котором внимание автора сосредоточено собственно на теме в увеличении⁶⁵¹, помимо которой в первых 12-ти тактах намечено сопровождение –

⁶⁵¹ Первоначально проведение в увеличении – на с. 40, с 10-го такта по 36-й.

нижний голос, излагающий ямбический мотив первого раздела. Следует отметить, что с. 42 непосредственно продолжает развитие первых трёх тактов ц. 90, уже зафиксированных ранее на с. 40, т. е. начинается с т. 4 ц. 90. Такое схематическое развитие следует вплоть до ц. 94, завершаясь её ре-мажорным аккордом (Рисунок 2.60).

Рисунок 2.60*. Ор. 93, 2 часть, набросок (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 42)

Другой вариант этого же раздела зафиксирован на с. 39 и характеризуется более тщательной проработкой деталей, представляя собой эскиз, подготовленный для оркестровки и внесения в партитуру. В отличие от с. 42, он начинается с первого такта ц. 90, следует до ц. 94, при этом в ц. 93 композитор использует элементы «организации труда» и скорописи для фиксации материала первых семи тактов⁶⁵².

Этой записью назначение с. 39 не исчерпывается. Начало ц. 94 и её первые 8 тактов здесь отсутствуют, но представлено продолжение – с т. 9 ц. 94 до 8 такта ц. 95 (переход к дополнительному разделу в ц. 94 и часть дополнительного раздела в ц. 95) (Рисунок 2.61).

Дальнейший же текст расположен уже на с. 3, начинающейся с т. 8 ц. 95 и

⁶⁵² Имеется в виду горизонтальный ряд цифр для сокращённой записи в ц. 92. Обратим внимание, что цифрами заявлено повторение 4 тактов, в действительности же повторено 6, кроме того, первый такт ц. 93 фактически является последним из повторяемых шести тактов.

включающей запись материала до ре-мажорного аккорда в т. 1 ц. 98. Следующие интонационные комплексы напоминают ранее встречавшиеся в конце с. 40 (= в 3-х последних тактах перед ц. 99). В той же строчке записаны чуть далее и несколько аккордов, но аналогов им в заключительном разделе части не выявлено.

Таким образом, создаётся впечатление, что композитор работал над всеми страницами с репризой практически одновременно, переходя с одной на другую, развивая и разрабатывая возникающие по ходу письма идеи, а также подготавливая материалы для оркестровки.

Рисунок 2.61. Ор. 93, 2 часть, эскиз (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 39)*

Оркестровые пометы в системе условных обозначений. В этом разделе мы попытаемся указать на особенности записи оркестровки в эскизах Шостаковича, а также интерпретировать некоторые нетипичные пометы.

Количество духовых часто сопровождается указанием «2» (fl. 2, ob. 2, cor. 2). В общем случае «2» обозначает *divisi*. В то же время для флейт и кларнетов цифра может подразумевать включение в тембровую палитру соответственно флейты-пикколо и кларнета-пикколо. Для валторн речь может идти не о количестве инструментов, а о количестве пар, и тогда «cor. 2» указывает на 4 инструмента⁶⁵³. Обозначение двух тромбонов в составе записи «Tuba 2» мы встречаем на с. 55 эскизов Десятой симфонии (оркестровка для ц. 177)⁶⁵⁴.

Ударные выписываются в виде штилей (с вязками, если нужно) и без головок, без чёткой звуковысотности, порой не на нотной строчке⁶⁵⁵.

Струнные помечаются цифрами: «5» означает игру всей группы («квинтет»⁶⁵⁶), «4» – игру всей группы за исключением одного из инструментов – обычно, крайнего, первых скрипок или контрабасов. «2», как и в случае духовых, *divisi*. Но «2» же может характеризовать только задействованную пару струнных из всей группы (виолончели/контрабасы или 1–2 скрипки). «8» – символ октавного изложения⁶⁵⁷.

Переключки групп инструментов⁶⁵⁸ (струнные и духовые) могут обозначаться стрелочками⁶⁵⁹, буквами⁶⁶⁰ или выделяться за счёт расположения на разных нотоносцах⁶⁶¹.

О мощном октавно-унисонном звучании разных групп инструментов говорят проставленные октавы⁶⁶².

⁶⁵³ Десятая симфония: эскизы 4 части, ц. 173 (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 49).

⁶⁵⁴ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 55. Речь идёт о басовом и втором теноровом тромбонах (см. партитуру). Заметим, что в рассматриваемом фрагменте занята и вторая труба. Насколько она учтена в данной записи, мы судить не берёмся.

⁶⁵⁵ Десятая симфония: эскизы 2 части (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 15), эскизы 4 части (Там же. С. 52).

⁶⁵⁶ Якубов М.А. Д.Д. Шостакович. Девятая симфония. Партитура // Шостакович Д.Д. Новое собрание сочинений. Т. 9. С. 114.

⁶⁵⁷ Имитация 1-ми и 2-ми скрипками в октаву деревянных духовых. Десятая симфония: эскизы 4 части, ц. 173 (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 49).

⁶⁵⁸ Все описываемые фрагменты соотносятся с ц. 177–178 четвёртой части Десятой симфонии.

⁶⁵⁹ Стрелочка и цифра «8», хотя сама принадлежность групп в данном случае не обозначена. Десятая симфония: эскизы 4 части, ц. 173 (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 49).

⁶⁶⁰ Буквы «Д» и «С». Десятая симфония: эскизы 4 части, ц. 178 (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 55).

⁶⁶¹ Десятая симфония: эскизы 4 части, ц. 177 (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 55, 1–2 система).

Оркестровые «столбики» на полях страниц в некоторых случаях отражают вертикаль – расположение этажей фактуры, в некоторых горизонталь – временную последовательности вступления инструментов.

Пример вертикали: на с. 24 эскизов Десятой симфонии⁶⁶³, во фрагменте, соответствующем ц. 22 и помеченном «5/cl/cor 2/cl/5», 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. Бас же представлен виолончелями («5») с фаготами, заменившими нижний «cl» (см. с. 122–123 выше).

Примеры горизонтали:

– Л.Л. Гервер при описании эскизов «Пяти фрагментов для оркестра» обращает внимание на то, что в списках инструментов для Фрагментов 1 и 2 отражена последовательность появления этих инструментов в партитуре⁶⁶⁴;

– на с. 35 (ц. 60) эскизов Десятой симфонии⁶⁶⁵ в записи «cl.2/fl./ob/5» <sic!> соотношение «cl.2/fl.» отражает порядок изложения мелодии солистами;

– на с. 36 той же рукописи находится материал, относящийся к окончанию ц. 62 и к ц. 63–64. Инструментовка помечена «4/ob2/cl2/fag2». Из них «4» относится к струнным, занятым в данных разделах, а духовые – уже к следующей ц. 65 (на с. 36 она не представлена)⁶⁶⁶.

Встречаются случаи сжатого указания на вступление ансамблей. Часто такие пометки содержатся прямо в нотном тексте. На с. 47 (часть 4, ц. 176, в партитуре это т. 13) вступление группы, включающей гобой, кларнет-пикколо и кларнет, отмечено просто «cl.» над соответствующей партией. Причина в том, что ранее данный

⁶⁶² Десятая симфония: эскизы 4 части, ц. 203 (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 9). Октавные удвоения находятся в басах – в партитуре они отданы звучаниям фаготов, контрафагота, тромбонов, тубы, виолончелей, контрабасов.

⁶⁶³ Там же. С. 24.

⁶⁶⁴ Благодарю Л.Л. Гервер за представленную информацию. См. Гервер Л.Л. [Оркестровые сочинения Д.Д. Шостаковича разных лет.] Описание рукописных источников. Пояснительные замечания. Факсимиле // Шостакович Д.Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. М.: DСSH, 2020. Серия II. Сочинения для оркестра. Т. 31. С. 197–206.

⁶⁶⁵ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14.

⁶⁶⁶ Дополнительный пример – Десятая симфония: эскизы 4 части, ц. 177 (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 55). Столбик оркестровки состоит из двух частей. В верхней сосредоточены начинающие фрагмент инструменты – контрафагот, труба, второй тромбон, туба, струнный квинтет, литавры, в нижней – духовые, отсылающие к позднее возникающему в этой же цифре ансамблю флейт, гобоев, кларнетов, фаготов.

ансамбль заявлялся при изложении аналогичного материала в ц. 174 (с т. 9 по партитуре; с. 50 эскизов). Другие указания ещё более обобщённые: это, к примеру, «стр», «дер», «медь», «tutti»⁶⁶⁷, а то и просто уже упоминавшиеся «Д» и «С»⁶⁶⁸ (см. с. 119).

Однако совокупности «оркестровых» обозначений не всегда поддаются однозначной расшифровке (по эскизам Десятой симфонии⁶⁶⁹):

– совокупность двоек в виде ряда ($5^{222}/2$) на с. 51 (4 часть, ц. 179), скорее всего, относится к группам духовых и подразумевает их многочисленные *divisi* в данном фрагменте. Именно то, что большая часть духовых вовлечена в исполнение, позволяет не вносить названия инструментов;

– только что рассмотренный способ фиксации *divisi* может помочь и в расшифровке следующего обозначения. На с. 16 (2 часть, ц. 83) значится «8/5/6». Первые две цифры дают уточнение по группе струнных: «8» – октавная пульсация контрабасов, намеченная ещё на с. 15, «5» – «квинтет» струнных и ведущие первые скрипки, «6» – сумма $2+2+2$, т. е. *divisi* у флейт, гобоев и кларнетов, только что прозвучавшее в ц. 82⁶⁷⁰.

– иногда переключки голосов не зафиксированы вовсе и образуются из текста, расположенного на одном нотоносце (с. 55, 4 часть, ц. 177, т. 8, материал распределён между струнными и духовыми);

– наконец, даже обычные «оркестровые столбики» могут следовать практически непрерывно друг за другом, едва ли не смешиваясь между собой⁶⁷¹.

Проблемные вопросы системы условных обозначений. Несмотря на то, что значение части символов на настоящий момент объяснено, ещё остаётся ряд неясностей:

⁶⁶⁷ Десятая симфония, эскизы 3 части (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 19). Девятая симфония, эскиз 1 части (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 13, с. 1), эскиз 3 части (РГАЛИ, ф. 1334, оп. 1, ед. хр. 1054, л. 1 об.).

⁶⁶⁸ Десятая симфония: эскизы 4 части (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 55).

⁶⁶⁹ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14.

⁶⁷⁰ Хотя, безусловно, можно предположить, что «6» – задуманное изложение первых и вторых скрипок в сексту (?) (в партитуре скрипки звучат в терцию).

⁶⁷¹ Рукописи музыки к спектаклю «Клоп» ор. 19 (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 42, л. 12).

1) Не все значки типа «X» могут быть истолкованы как ссылки и способы для выделения текста, подлежащего переносу в другие разделы. В рассмотренной выше 2 части Десятой симфонии⁶⁷² они расположены по-разному: то потактово следуют друг за другом, то перемежаются разрывами в несколько тактов. Кроме того, их количество не соответствует количеству «см. X».

2) Не очень ясна роль «врезок» на межтактовых линиях в виде галочек с цифрами. В черновиках Десятой симфонии⁶⁷³ таких «врезок» две. Одна (пометка «20»), находится в набросках первой части на с. 1, однако с партитурой данные наброски связаны слабо. Можно лишь, учитывая заявленную величину «врезки» («20»), и то, что тема на одной из страниц нумеровалась цифрами от 1 до 10 (Рисунок 2.54), а также характер мелодического материала, предположить, что здесь имеется в виду двукратное изложение темы. Вторая «врезка» – в черновиках 3 части (пометка «10» на с. 46). Поскольку располагается она у самого начала проведения духовыми темы-монограммы Шостаковича (D-Es-C-H) в тт. 5–8 ц. 109, то нельзя исключить, что здесь речь идёт о второй теме-монограмме части, в которой зашифровано имя Эльмиры Назировой («зов валторн»)⁶⁷⁴. По количеству тактов данная тема вполне сопоставим с заявленной на «врезке» цифрой. Таким образом, первое проведение «зова валторн», возможно, планировалось раньше.

3) Развитую систему условных знаков мы находим в автографах оперетты «Москва, Черёмушки»⁶⁷⁵. Как представляется, все эти отметки имеют ориентирующий смысл, однако большое их количество, сосредоточенное в одном произведении, может говорить о том, что за каждой из них закреплено специальное значение⁶⁷⁶:

⁶⁷² РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, с. 3, 14–16, 39–41. Обратим внимание, что страницы, содержащие наброски, 13 и 42, таких отметок лишены.

⁶⁷³ Там же. С. 1, 46.

⁶⁷⁴ Кравец Н. Цит. соч. С. 230–234.

⁶⁷⁵ АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 33.

⁶⁷⁶ Лукьянов А.В. Москва, Черёмушки. Описание рукописных источников... С. 432.

- мелкие римские цифры в сочетании с мелкими галочками, порой сдвоенными – «Дуэт Бубенцова и Маши» (№ 4⁶⁷⁷);
- галочки в сочетании с арабскими цифрами (не связаны с цифровыми ориентирами) – «Колобашкин и хор жильцов» (в черновиках значится под несколькими номерами – № 10–11, № 12 (зачёркнут), № 13);
- двухрядные цифры 5/1, 5/3, 6/1 и т. д. в «Дуэте Корецкого и Лидочки» (№ 15).

⁶⁷⁷ Как и в предыдущих случаях, нумерация даётся по эскизам.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение творческого процесса – всегда само по себе «шаг в неизвестное». неизбежно возникают вопросы о том, с каких именно позиций следует рассматривать столь сложный, порой неуловимый предмет, какой должна быть методология исследования в каждом конкретном случае. Думается, ответов здесь не меньше, чем самих творческих ситуаций.

В нашей работе осуществлена попытка подойти к проблеме изучения творческого процесса Шостаковича посредством выявления в нём *устойчивых признаков*. Присущее композитору постоянство подхода к самым различным моментам сочинения – от способа записи нотного текста до поправок, вносимых при переписывании набело, – позволило не только выявить и охарактеризовать целый ряд частных устойчивых признаков, но и прийти к представлению о характере творческого процесса Шостаковича в целом.

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 Шостаковича: черновики 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 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 масштабнo-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 соотносить 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)⁶⁷⁸.

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»⁶⁷⁹. В своей работе мы наметили лишь подход к такому исследованию, говоря о психологических состояниях, сопровождающих течение творческого процесса.

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

⁶⁷⁸ См. сн. 349.

⁶⁷⁹ Дигонская О.Г. От подписи к монограмме. С. 243.

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.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АДДШ – Архив Д.Д. Шостаковича.

ГосТиМ – Государственный театр им. Вс. Мейерхольда.

ГЦТМ – Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина.

КР РИИИ – кабинет рукописей Российского института истории искусств.

ОР РНБ – отдел рукописей Российской национальной библиотеки.

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства.

РНММ – Российский национальный Музей Музыки (ранее – ГЦММК им. М.И. Глинки, ВМОМК им. М.И. Глинки).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адамар, Ж. Исследование психологии процесса изобретения в области математики / Ж. Адамар. – М. : Советское радио, 1970. – 152 с.
2. Акимов, И. А., Клименко, В. В. О природе таланта / И. А. Акимов, В. В. Клименко. – М. : Молодая гвардия, 1994. – 224 с.
3. Акопян, Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества / Л. О. Акопян. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. – 581 с.
4. Акопян, Л. О. Феномен Дмитрия Шостаковича / Л. О. Акопян. – СПб. : Русская христианская гуманитарная академия, 2018. – 756 с.
5. Алтухов, Е. М. Трудовая деятельность гениев [Электронный ресурс] / Е. М. Алтухов / Режим доступа : <http://rikmosgu.ru/publications/3559/4502> (дата обращения 04.03.2021).
6. Альтшуллер, Г. С. Алгоритм изобретения / Г. С. Альтшуллер. – М. : Московский рабочий, 1973. – 296 с.
7. Альтшуллер, Г. С. Найти идею: Введение в ТРИЗ – теорию решения изобретательских задач / Г. С. Альтшуллер. – 4-е изд. – М. : Альпина Паблишерз, 2011. – 400 с.
8. Альтшуллер, Г. С., Шапиро, Р. Б. О психологии изобретательского творчества / Г. С. Альтшуллер, Р. Б. Шапиро // Вопросы психологии. – 1956. – № 6. – С. 37–49.
9. Антипов, В. И. Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам / В. И. Антипов // Наследие М. П. Мусоргского. Сборник материалов / сост. и общ. ред. Е. Левашева. М. : Музыка, 1989.
10. Антипов, В. И. Творческий архив С. В. Рахманинова : указатель произведений / В. И. Антипов. – Тамбов : Издательство Першина Р. В., 2013. – 135 с.
11. Арановский, М. Г. Заметки о творчестве Д. Шостаковича / М. Г. Арановский // Советская музыка. – 1981. – № 9. – с. 16–22.
12. Арановский, М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь / М. Г. Арановский. – М. :

Государственный институт искусствознания, 2012. – 440 с.

13. Арановский, М. Г. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича / М. Г. Арановский // Русская музыка и XX век / ред.-сост. М. Г. Арановский. – М. : Внешторгиздат, 1997. – С. 213–250.

14. Арановский, М. Г. Музыкальный текст : Структура и свойства / М. Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.

15. Арановский, М. Г. Опыт построения модели творческого процесса композитора // Методологические проблемы современного искусствознания / отв. ред. А. Н. Сохор. Л. : Музыка, 1975. – Вып. 1. – С. 127–141.

16. Арановский, М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов / М. Г. Арановский. – Л. : Советский композитор, 1979. – 286 с.

17. Арнаудов, М. П. Психология литературного творчества / М. П. Арнаудов. – М. : Прогресс, 1970. – 653 с.

18. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – М. : Музыка, 1971. – 376 с.

19. Асфандьярова, А. И. Фортепиано и синтезатор. Тембровые эскизы клавирных сонат Й. Гайдна : учебное пособие / А. И. Асфандьярова. – СПб. : Планета музыки, 2017. – 80 с.

20. Атовмьян, Л. Т. Из воспоминаний / Л. Т. Атовмьян // Музыкальная академия. – 1997. – № 4. – С. 67–71.

21. Баршт, К. А., Тороп, П. Х. Рукописи Достоевского : рисунок и каллиграфия / К. А. Баршт, П. Х. Тороп // Текст и культура. Труды по знаковым системам XVI / отв. ред. З. Г. Минц. – Тарту, 1983. – С. 135–152.

22. Бендицкий, А. С. О Пятой симфонии Шостаковича / А. С. Бендицкий. – Нижний Новгород, 2000. – 56 с.

23. Бердяев, Н. А. Философия свободы. Смысл творчества / Н. А. Бердяев. – М. : Прогресс, 1989. – 607 с.

24. Бернштейн, Л. Музыка – всем / Л. Бернштейн. – М. : Советский композитор,

1978. – 258 с.

25. Беседы с Альфредом Шнитке : сборник / сост. А. В. Ивашкин. – М. : РИК «Культура», 1994. – 302 с.

26. Бетховен, Людвиг ван. Московская тетрадь эскизов за 1825 год / исследование, расшифровка и комментарии Е. В. Вязковой / Людвиг ван Бетховен. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1995. – 253 с.

27. Блинова, М. П. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности / М. П. Блинова. – Л. : Музыка. Ленинградское отделение, 1974. – 142 с.

28. Бобрик, О. А. 24 прелюдии для фортепиано соч. 34 Д. Д. Шостаковича. Описание рукописных источников. Пояснительные замечания. Факсимиле / О. А. Бобрик // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений : в 150 т. – М. : DСH, 2019. – Серия XII. Сочинения для фортепиано. Т. 110. 24 прелюдии. – С. 53–60, 73–74.

29. Бобровский, В. П. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича / В. П. Бобровский. – М. : Советский композитор, 1961. – 258 с.

30. Бобровский, В. П. Музыкальное мышление Д. Шостаковича и основы его тематизма / В. П. Бобровский // Музыкальная академия. – 1997. – № 4. – С. 120–126.

31. Бобровский, В. П. Новые квартеты Шостаковича / В. П. Бобровский // Советская культура. – 1965. – 20 февраля.

32. Бобровский, В. П. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича / В. П. Бобровский // Дмитрий Шостакович / сост. Г. Ш. Орджоникидзе. – М. : Советский композитор, 1967. – С. 359–397.

33. Бобровский, В. П. О музыкальном мышлении Шостаковича / В. П. Бобровский // Шостаковичу посвящается : сборник статей (к 90-летию композитора) / сост. Е. Б. Долинская. – М. : Композитор, 1997. – С. 39–62.

34. Бобровский, В. П. Одиннадцать квартетов Шостаковича / В. П. Бобровский // Советская музыка. – 1968. – № 2. – С. 95–97.

35. Бонди, С. М. К 120-летию со дня рождения : Избранное / С. М. Бонди. – М. :

Издательство Московского университета, 2013. – 360 с.

36. Боно, Э де. Латеральное мышление / Э. де Боно. – СПб. : Питер паблишинг, 1997. – 315 с.

37. Бочарникова, В. С. Квартетное творчество Д. Д. Шостаковича : к проблеме эволюции жанра : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Бочарникова Валентина Сергеевна. – СПб., 2010. – 166 с.

38. Букалов, А. В. Соционика, типологии Юнга и Майерс-Бриггс : сходства и различия / А. В. Букалов // Соционика, ментология и психология личности. – 1998. – № 4. – С. 24–32.

39. Буторина, Н. И. Элементарная теория музыки и сольфеджио : учебное пособие / Н. И. Буторина. – Екатеринбург : Издательство ГОУ ВПО «Российский государственный профессионально-педагогический университет», 2007. – 265 с.

40. Вагнер, Р. Бетховен / Р. Вагнер. – М. – СПб. : Издание С. и Н. Кусевицких, 1912. – 137 с.

41. Вайдман, П. Е. Творческий архив Чайковского / П. Е. Вайдман. – М. : Музыка, 1988. – 174 с.

42. Вайдман, П. Е. Архив П. И. Чайковского : Текстологические и биографические исследования. Творчество и жизнь : дис. ... д-ра иск. в форме науч. докл. : 17.00.02 / Вайдман Полина Ефимовна. – М., 2000. – 66 с.

43. Вайдман, П. Е. Некоторые аспекты композиторской работы П. И. Чайковского 80 – 90-х годов (по материалам архива композитора) / П. Е. Вайдман // П. И. Чайковский. К 100-летию со дня смерти. Сб. трудов Московской Государственной консерватории им. П. И. Чайковского. – № 12. – М. : Московская консерватория Редакционно-издательский отдел, 1995. – С. 19–24.

44. Валькова, В. Б. Десятая симфония Д.Д. Шостаковича: первые исполнения и первые отклики. Рукописи десятой симфонии Шостаковича. Факсимиле. Пояснительные замечания / В. Б. Валькова // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений : в 150 т. – М. : DСH, 2013. – Серия I. Симфонии. Т. 25. Симфония № 10. Соч. 93. Переложение автора для фортепиано в четыре руки. – С. 145–149,

181–183.

45. Васильев, Ю. В. Становление художественного текста в творчестве П. И. Чайковского. На материале рукописей произведений 90-х годов : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Васильев Юрий Вячеславович. – Л., 1986. – 257 с.

46. Векслер, Ю. С. О композиционном процессе Альбана Берга / Ю. С. Векслер. – Нижегородская государственная Консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2017. – 152 с.

47. Восьмая симфония Дмитрия Шостаковича // Известия. – 1943. – 19 сентября.

48. Вязкова, Е. В. Процессы музыкального творчества : Сравнительный текстологический анализ : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Вязкова Елена Васильевна. – М., 1998. – 329 с.

49. Гареева, М. А. Художественные компоненты смысловой организации фортепианных сонат В. А. Моцарта : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Гареева Маргарита Айратовна. – Уфа, 2017. – 202 с.

50. Гервер, Л. Л. 24 прелюдии и фуги Д. Д. Шостаковича. История создания и первых исполнений. Особенности строения и стиля. Рукописные источники. Факсимиле / Л. Л. Гервер // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений : в 150 т. – М. : DSCH, 2015. – Серия XII. Сочинения для фортепиано. Т. 113. 24 прелюдии и фуги для фортепиано. Соч. 87. – С. 217–222, 283–292.

51. Гервер, Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов / Л. Л. Гервер. – М. : Индрик, 2001. – 247 с.

52. Гервер, Л. Л. Музыкальные игры Гайдна и Моцарта, или Простой способ сочинять музыку, не зная правил / Л. Л. Гервер. – М. : Классика-XXI, 2011. – 22 с.

53. Гервер, Л. Л. [Оркестровые сочинения Д. Д. Шостаковича разных лет.] Описание рукописных источников. Пояснительные замечания. Факсимиле / Л. Л. Гервер // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений : в 150 т. – М. : DSCH, 2020. – Серия II. Сочинения для оркестра. Т. 31. – С. 197–206.

54. Гервер, Л. Л. Повороты темы *свое / чужое* применительно к циклу «Афоризмы» и Трем фугам (1934) Шостаковича / Л. Л. Гервер // Современные

проблемы музыкознания. – 2017. – № 3. – С. 35–53.

55. Гервер, Л. Л. Сонаты для фортепиано, соч. 12, 61. Пояснительные замечания. Факсимиле / Л. Л. Гервер // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений : в 150 т. – М. : DСH, 2019. – Серия XII. Сочинения для фортепиано. Том 111. Соната № 1 соч.12. Соната № 2 соч. 61. – С. 171–183, 205–216.

56. Гервер, Л. Л. Что нового о полифонической технике Шостаковича могут сообщить рукописи его сочинений / Л. Л. Гервер // Музыкальная академия. – 2020. – № 1. – С. 58–83.

57. Гервер, Л. Л., Лукьянов, А. В. Фортепианные миниатюры Д. Шостаковича разных лет. Описание рукописных источников. Пояснительные замечания. Факсимиле / 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.

58. Гладкова, О. И. Галина Уствольская. Музыка как наваждение / О. И. Гладкова. – СПб. : Музыка, 1999. – 168 с.

59. Гойови, Д. Новая советская музыка 20-х годов / Д. Гойови. – М. : Композитор, 2005. – 368 с.

60. Готсдинер, А. Л. Музыкальная психология / А. Л. Готсдинер. – М. : NB Магистр, 1993. – 190 с.

61. Григорьева, Г. В. Из наблюдений над ранним стилем Шостаковича / Г. В. Григорьева // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. / ред. колл. Г. А. Орлов и др. – М. : Советский композитор, 1973. – Вып. 2. – С. 134–135.

62. Грубер, Р. И. Проблема музыкального воплощения / Р. И. Грубер // De Musica : сборник статей / под ред. И. Глебова. – Петроград : Петроградская Государственная Академическая филармония, 1923. – С. 35–110.

63. Грузенберг, С. О. Гений и творчество: основы теории и психологии творчества / С. О. Грузенберг. – М. : URSS, 2009. – 253 с.

64. Гут, Р. Э. О творчестве в науке и технике / Р. Э. Гут // Вопросы психологии. – 2007. – № 2. – С. 130–137.

65. Давидян, Р. Р. Квартеты Шостаковича. Исполнительский анализ / Р. Р. Давидян. – М. : Фортуна ЭЛ, 2013. – 109 с.
66. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В. И. Даль. – М. : Рипол классик, 2006. – Т. 4 : Р – Я. – 683 с.
67. Данилевич, Л. В. Д. Д. Шостакович / Л. В. Данилевич. – М. : Советский композитор, 1958. – 194 с.
68. Дворниченко, О. И. Дмитрий Шостакович. Путешествие / О. И. Дворниченко. – М. : Текст, 2006. – 572 с.
69. Дворниченко, О. И. Москва Кремль Шостаковичу / О. И. Дворниченко. – М. : Текст, 2011. – 669 с.
70. Дельсон, В. Ю. Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича / В. Ю. Дельсон. – М. : Советский композитор, 1971. – 247 с.
71. Денисов, Э. В. Об оркестровке Д. Шостаковича / Э. В. Денисов // Дмитрий Шостакович / сост. Г. Ш. Орджоникидзе. – М. : Советский композитор, 1967. – С. 439–499.
72. Денисов, Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. В. Денисов. – М. : Советский композитор, 1986. – 205 с.
73. Дехтяренко, Е. В. Квартеты Д. Д. Шостаковича. Стиль и исполнительские принципы : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Дехтяренко Евгения Витальевна. – Магнитогорск, 2009. – 218 с.
74. Дигонская, О. Г. Д. Д. Шостакович. Симфонический фрагмент 1945 года / О. Г. Дигонская // Д. Д. Шостакович. Симфонический фрагмент 1945 года. Партитура. – М. : DСH, 2008. – С. 5–8.
75. Дигонская, О. Г. История одного заблуждения: о Второй сонате для фортепиано (К проблеме атрибуции автографов Д. Д. Шостаковича) / О. Г. Дигонская // Дмитрий Шостакович : исследования и материалы / ред.-сост. О. Г. Дигонская, Л. Г. Ковнацкая. – М. : DСH, 2007. – Вып. 2. – С. 136–171.
76. Дигонская, О. Г. «Ленинский» замысел Шостаковича. Пред-Двенадцатая симфония – реальность или миф? / О. Г. Дигонская // Opera Musicologica. – 2014. –

№ 3 (21). – С. 5–37.

77. Дигонская, О. Г. Митя Шостакович на пороге Петроградской консерватории : ранние фортепианные пьесы / О. Г. Дигонская // Музыкальная академия. – 2017. – № 1. – С. 94–100.

78. Дигонская, О. Г. Незавершенные оперы Шостаковича (по неизвестным автографам) : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Дигонская Ольга Георгиевна. – СПб., 2008. – 241 с.

79. Дигонская, О. Г. О некоторых нереализованных симфонических замыслах Шостаковича (по материалам эскизов) / О. Г. Дигонская // Памяти Михаила Семеновича Друскина. В 2 кн. – СПб. : Аллегро, 2009. – Кн. 1 : Статьи. Воспоминания / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая, А. К. Кёнигсберг, Л. В. Михеева; подг. материалов Л. О. Адэр, О. Н. Чумикова. – С. 408–449.

80. Дигонская, О. Г. Первый опус Мити Шостаковича (к проблеме датировки Скерцо ор. 1) / О. Г. Дигонская // Науковий вісник Національної музичної Академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 66. Шостакович та ХХІ століття. До 100-річчя від дня народження : Збірник статей. – Київ, 2007. – С. 365–404.

81. Дигонская, О. Г. Перипетии и метаморфозы авторского текста : Шостакович и Атовмьян / О. Г. Дигонская // Научный доклад на международном симпозиуме «Работа над собранием сочинений композиторов». – СПб. – 2015. – 3 сентября.

82. Дигонская, О. Г. Размышления о «Торжественном походном марше» Шостаковича (передатировка? смена контекста?) / О. Г. Дигонская // Дмитрий Шостакович : исследования и материалы / ред.-сост. О. Г. Дигонская, Л. Г. Ковнацкая. – М. : DСH, 2012. – Вып. 4. – С. 164–194.

83. Дигонская, О. Г. Симфонический фрагмент 1945 года / О. Г. Дигонская // Музыкальная академия. – 2006. – № 2. – С. 97–102.

84. Дигонская, О. Г. Шостакович в середине 1930-х – оперные планы и воплощения. Об атрибуции неизвестного автографа / О. Г. Дигонская // Музыкальная академия. – 2007. – № 1. – С. 48–60.

85. Дигонская, О. Г. Шостакович и его опусники / О. Г. Дигонская // Opera

Musicologica. – 2011. – № 1 (7). – С. 4–23.

86. Дигонская, О. Г., Копытова, Г. В. Дмитрий Шостакович. Нотографический справочник : в 3 вып. / О. Г. Дигонская, Г. В. Копытова. – Спб. : Композитор, 2016. – Вып. 1. От ранних сочинений до Симфонии № 4 ор. 43 (1914–1936). – 360 с.

87. Дмитрий Шостакович в письмах и документах : сборник / ред.-сост. И. А. Бобыкина. – М. : ГЦММК им. М. И. Глинки, РИФ «Антиква», 2000. – 572 с.

88. Дмитрий Шостакович : исследования и материалы / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая, М. А. Якубов. – М. : DSCH, 2005. – Вып. 1. – 208с.

89. Дмитрий Шостакович : исследования и материалы / ред.-сост. О. Г. Дигонская, Л. Г. Ковнацкая. – М. : DSCH, 2007. – Вып. 2. – 288с.

90. Дмитрий Шостакович : исследования и материалы / ред.-сост. О. Г. Дигонская, Л. Г. Ковнацкая. – М. : DSCH, 2011. – Вып. 3. – 264 с.

91. Дмитрий Шостакович : исследования и материалы / ред.-сост. О. Г. Дигонская, Л. Г. Ковнацкая. – М. : DSCH, 2012. – Вып. 4. – 272 с.

92. Должанский, А. Н. Камерные инструментальные произведения Д. Шостаковича / А. Н. Должанский. – М. : Музыка, 1965. – 56 с.

93. Должанский, А. Н. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича / А. Н. Должанский. – Л. : Советский композитор, 1963. – 274 с.

94. Должанский, А. Н. Из наблюдений над стилем Шостаковича / А. Н. Должанский // Черты стиля Д. Шостаковича : Сборник теоретических статей / сост. и ред. Л. Г. Бергер. – М. : Советский композитор, 1962. – С. 73–87.

95. Должанский, А. Н. О ладовой основе сочинений Шостаковича / А. Н. Должанский // Черты стиля Д. Шостаковича : Сборник теоретических статей / сост. и ред. Л. Г. Бергер. – М. : Советский композитор, 1962. – С. 24–43.

96. Долинская, Е. Б. О русской музыке XX века (60-е – 90-е годы) / Е. Б. Долинская. – М. : Композитор, 2004. – 128 с.

97. Ермолаева-Томина, Л. Б. Психология художественного творчества : учебное пособие для вузов / Л. Б. Ермолаева-Томина. – 2-е изд. – М. : Академический Проект: Культура, 2005. – 302 с.

98. Задерацкий, В. В. Музыкальная форма : в 2 вып. / В. В. Задерацкий. – М. : Музыка, 2008. – Вып. 2. – 528 с.
99. Зайцева, Т. А. Милий Алексеевич Балакирев : Истоки / Т. А. Зайцева. – СПб. : Канон, 2000. – 436 с.
100. Зинченко, И. С. Эволюция взглядов на сущность творчества в истории западной культуры / И. С. Зинченко // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки. – 2011. – № 2. – С. 224–230.
101. Значительное явление советской музыки (Дискуссия о Десятой симфонии Д. Шостаковича) // Советская музыка. – 1954. – № 6. – С. 119–134.
102. Ильин, Е. П. Психология творчества, креативности, одаренности / Е. П. Ильин. – СПб. : Питер, 2009. – 444 с.
103. Ильинский, И. В. Воспоминания о постановке спектакля «Клоп» (1964) [Звукозапись : Электронный ресурс] / И. В. Ильинский / Режим доступа : <https://soundcloud.com/arzamas-academy/0сxx0уin0fqe> (дата обращения 11.09.2020).
104. Казунина, А. С. Творческое наследие А. К. Лядова (к проблеме изучения рукописей композитора) : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Казунина Анна Сергеевна. – СПб., 2018. – 20 с.
105. Казунина, А. С. Творческое наследие А. К. Лядова (к проблеме изучения рукописей композитора) : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Казунина Анна Сергеевна. – СПб., 2018. – 497 с.
106. Карцев, А. А. Руководство по графическому оформлению нотного текста / А. А. Карцев, Ю. М. Оленев, С. Э. Павчинкий. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1973. – 167 с.
107. Кеннеди, Л. Э. «Начнешь писать, а потом передумаешь»: Шостакович и эскизы Восьмой симфонии. / Л. Э. Кеннеди // Opera Musicologica. – 2016. – № 4 (30). – С. 18–45.
108. Кёлер, К.-Х. «...прожить тысячу жизней!»: По страницам разговорных тетрадей Бетховена / К.-Х. Кёлер. – М. : Музыка, 1986. – 255 с.
109. Киракосова, М. А. Еще раз о художественных связях: Мусоргский – Достоевский – Шостакович / М. А. Киракосова // Шостаковичу посвящается... К

100-летию со дня рождения композитора : сб. статей / ред.-сост. Е. Б. Долинская. – М. : Композитор, 2007. – С. 182–198.

110. Кириллина, Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество : в 2 т. / Л. В. Кириллина. – М. : Научно-издательский центр «Московская Консерватория», 2009.

111. Клименко, В. В. Психологические тесты таланта / В. В. Клименко. – Харьков : Фолио; СПб. : Кристалл, 1996. – 414 с.

112. Климовицкий, А. И. Еще раз о теме-монограмме D-Es-C-H / А. И. Климовицкий // Д. Д. Шостакович : Сб. статей к 90-летию со дня рождения / сост. Е. Б. Долинская. – СПб. : Композитор, 1996. – С. 249–268.

113. Климовицкий, А. И. О творческом процессе Бетховена / А. И. Климовицкий. – Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1979. – 176 с.

114. Климовицкий, А. И. Стравинский и Шостакович: инструментовка «Песни о блохе» / А. И. Климовицкий // Дмитрий Шостакович : исследования и материалы / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая, М. А. Якубов. – М. : DSCH, 2005. – Вып. 1. – С. 127–156.

115. Климовицкий, А. И. Сюита на финские темы – неизвестное сочинение Шостаковича / А. И. Климовицкий // Шостакович : между мгновением и вечностью : документы, материалы, статьи / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. – СПб. : Композитор, 2000. – С. 309–328.

116. Ковнацкая, Л. Г. «Хочу с тобой кое о чем покалякать на бумаге» (Неизвестные письма Шостаковича к Богданову-Березовскому (1920-е годы)) / Л. Г. Ковнацкая // Дмитрий Шостакович : исследования и материалы / ред.-сост. О. Г. Дигонская, Л. Г. Ковнацкая. – М. : DSCH, 2011. – Вып. 3. – С. 46–123.

117. Копытова, Г. В. Автограф Шостаковича из архива Кокоулиных / Г. В. Копытова // Дмитрий Шостакович: исследования и материалы / ред.-сост. О. Г. Дигонская, Л. Г. Ковнацкая. – М. : DSCH, 2012. – Вып. 4. – С. 48–74.

118. Копытова, Г. В. Нотография Шостаковича на современном этапе / Г. В. Копытова // Opera Musicologica. – 2015. – № 4 (26). – С. 5–15.

119. Копытова, Г. В. Поэтические источники вокального цикла Д. Д. Шостаковича (Шесть романсов на слова японских поэтов) / Г. В. Копытова //

Дмитрий Шостакович : исследования и материалы / ред.-сост. О. Г. Дигонская, Л. Г. Ковнацкая. – М. : DСH, 2011. – Вып. 3. – С. 176–205.

120. Корабельникова, Л. З. Архив композитора как материал для изучения процессов творчества / Л. З. Корабельникова // Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения: Сб. ст. / отв. ред. Б. С. Мейлах. – Л., 1982. – С. 265–271.

121. Корсакова, Ю. С. О развитии текстологии / Ю. С. Корсакова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 7 (18), часть 1. – С. 103–107.

122. Кравец, Н. Новый взгляд на Десятую симфонию Шостаковича / Н. Кравец // Д. Д. Шостакович : Сб. статей к 90-летию со дня рождения / сост. Е. Б. Долинская. – СПб. : Композитор, 1996. – С. 228–235.

123. Лазарева, Н. И. Явление моцартианства в творчестве Д. Шостаковича / Н. И. Лазарева // Моцарт : диалог эпох в музыкальном искусстве (к 250-летию со дня рождения) : сб. материалов международной научно-практической конференции 8–10 декабря 2005 г. Коллектив авторов / редкол. : М. Берлянчик, А. Глазунов. – Магнитогорск, Магнитогорская государственная консерватория, 2006. – С. 47–58.

124. Левашева, И. Первая редакция оперы Д.Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» (1930-1932) / И. Левашева // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений : в 150 т. – М. : DСH, 2007. – Серия IV. Сочинения для музыкального театра. Т. 52б. Леди Макбет Мценского уезда, соч. 29. Партитура. – С. 319–323.

125. Левая, Т. Н., Леонтьева, О. Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество / Т. Н. Левая, О. Т. Леонтьева. – М. : Музыка. – 1974. – 448 с.

126. Лесакова, Н. И. Музыка – душа театра. К 140-летию со дня рождения Вс. Мейерхольда [Электронный ресурс] / Н. И. Лесакова / Режим доступа: <http://strast10.ru/node/3100> (дата обращения 08.01.2021).

127. Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича : в 5 т. / отв. ред. Л. А. Миллер, науч. ред. О. Г. Дигонская. – М. : DСH, 2016. – Т. 1 (1903-1930). – 582 с.

128. Лёвочкин, И. В. Основы русской палеографии / И. В. Лёвочкин. – М. : Кругъ, 2003. – 176 с.
129. Лихачёв, Д. С. Текстология. Краткий очерк / Д. С. Лихачёв. – М. , Л. : Наука. Ленинградское отделение, 1964. – 102 с.
130. Лихачёв, Д. С. Текстология : На материале русской литературы X–XVII вв. / Д. С. Лихачев при участии А. А. Алексеева и А. Г. Боброва. – СПб. : Алтейя, 2001. – 758 с.
131. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика / А. Ф. Лосев. – Харьков : Фолио; М. : АСТ, 2000. – 880 с.
132. Луконина, О. И. Д. Д. Шостакович и М. О. Штейнберг : грани взаимоотношений / О. И. Луконина // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2011. – № 3 (57). – С. 59–62.
133. Лукьянов, А. В. Исследование рукописей Д. Д. Шостаковича : проблемы текстологического анализа / А. В. Лукьянов // Манускрипт. – 2021. – Том 14. Выпуск 5. – С. 980–986.
134. Лукьянов, А. В. Москва, Черёмушки. Описание рукописных источников. Пояснительные замечания. Факсимиле / 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. Переложение автора для пения с фортепиано. – С. 429–438.
135. Лукьянов, А. В. Наблюдения над творческим процессом Шостаковича : по материалам рукописей «Двадцати четырех прелюдий для фортепиано» / А. В. Лукьянов // Музыковедение. – 2020. – № 8. – С. 3–14.
136. Лукьянов, А. В. Об особенностях черновиков второй части Десятой симфонии Шостаковича / А. В. Лукьянов // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2020. – № 2. – С. 66–77.
137. 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 / сост. В. Н. Терехина. – М. : ИМЛИ РАН, 2018. – С. 315–320.

138. Лукьянов, А. В. «Оркестр пожарников» в музыке Д. Д. Шостаковича к пьесе *Клоп* в постановке В. Э. Мейерхольда / А. В. Лукьянов // Сборник Матице Српске За Славистику. – Т. 95. – 2019. – С. 163–170.

139. 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. Науменко. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2020. – С. 458–466.

140. Луцкер, П. В., Сусидко, И. П. Моцарт и его время / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. – М. : Классика-XXI, 2008. – 623 с.

141. Мазель, Л. А. Вопросы анализа музыки / Л. А. Мазель. – М. : Советский композитор, 1991. – 376 с.

142. Мазель, Л. А. Заметки о музыкальном языке Шостаковича / Л. А. Мазель // Дмитрий Шостакович / сост. Г. Ш. Орджоникидзе. – М. : Советский композитор, 1967. – С. 303–359.

143. Мазель, Л. А. Статьи по теории и анализу музыки / Л. А. Мазель. – М. : Советский композитор, 1982. – 327 с.

144. Мазель, Л. А. Строение музыкальных произведений : учебное пособие / Л. А. Мазель. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1986. – 528 с.

145. Мазель, Л. А. Симфонии Д. Д. Шостаковича / Л. А. Мазель. – М. : Советский композитор, 1960. – 151 с.

146. Макаров, Е. П. Воспоминания о моем учителе Д. Д. Шостаковиче / Е. П. Макаров. – М. : Композитор, 2001. – 58 с.

147. Маяковский, В. В. Полное собрание сочинений : в 13 т. / В. В. Маяковский. – М. : Гослитиздат, 1955–1961.

148. Медушевский, В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Медушевский Вячеслав Вячеславович. – М., 1981. – 381 с.

149. Мейер, К. Шостакович: Жизнь, творчество, время / К. Мейер. – СПб. : Композитор, 1998. – 559 с.
150. Мейерхольд, Вс. Э. Студия. Техника сценических движений / Вс. Э. Мейерхольд // Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто. – 1914. – № 4–5. – С. 94–98.
151. Мендельсон-Прокофьева, М. А. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники (1938–1967) / М. А. Мендельсон-Прокофьева. – М. : Композитор, 2012. – 631 с.
152. Месхишвили, Э. П. Дмитрий Шостакович. Нотографический справочник / Э. П. Месхишвили. – М. : [б. и.], 1996. – 556 с.
153. Микалко, М. Взламывая стереотипы. 9 стратегий креативного гения / М. Микалко. – СПб. : Питер, 2009. – 352 с.
154. Михеева, Л. В. Жизнь Дмитрия Шостаковича / Л. В. Михеева. – М. : Терра, 1997. – 368 с.
155. Морейн, К. Н. Акустические образы музыкальных инструментов в клавирных сонатах Д. Скарлатти / К. Н. Морейн // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 2 (9). – С. 165–170.
156. Моцарт, В. А. Полное собрание писем / В. А. Моцарт. – М. : Международные отношения, 2006. – 536 с.
157. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия 1990. – 672 с.
158. Муха, А. И. Процесс композиторского творчества / А. И. Муха. – Киев : Муз. Україна, 1979. – 271 с.
159. Нагина, Д. А. «...Отрезать можно в любое время, а прибавить не так легко» : В. А. Моцарт о сочинении арий / Д. А. Нагина // Техника музыкального сочинения в разъяснениях автора : материалы международной научной конференции 15–17 апреля 2015 г. Коллектив авторов / ред.-сост. Л. Л. Гервер. – М. : Российская академия музыки им. Гнесиных, 2016. – С. 83–94.
160. Надлер, С. В. Полифонический мир Дмитрия Шостаковича :

дополнительное учебное пособие для студентов специализированных музыкальных учебных заведений : научное издание : в 4 кн. / С. В. Надлер / под общ. ред. Ф. М. Софронова. – Ростов н/Д : изд-во РО ИПК и ПРО, 2009–2010.

161. Надлер, С. В. Полифония Шостаковича в свете эволюции авторского стиля : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Надлер Светлана Владимировна. – Ростов н/Д, 2013. – 316 с.

162. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.

163. Найко, Н. М. Отражение проблем творческого процесса в литературном наследии русских композиторов XIX – первой половины XX века : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Найко Наталья Михайловна. – Новосибирск, 2003. – 24 с.

164. Николаева, Т. П. Исполняя Шостаковича / Т. П. Николаева // Дмитрий Шостакович / сост. Г. Ш. Орджоникидзе. – М. : Советский композитор, 1967. – С. 287–303.

165. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше. – СПб. : Азбука, 2000. – 230 с.

166. Овсянкина, Г. П. Музыкальная психология : учебник для факультетов музыки педагогических университетов, консерваторий и гуманитарных вузов / Г. П. Овсянкина. – СПб. : Союз художников, 2007. – 239 с.

167. Овсянкина, Г. П. Творчество Шостаковича в первые годы Великой Отечественной войны : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Овсянкина Галина Петровна. – Л., 1984. – 268 с.

168. Онеггер, А. О музыкальном искусстве / А. Онеггер. – Л. : Музыка, 1979. – 264 с.

169. Орлова, Е. В. Общение врача и пациента : учебное пособие по чтению и развитию речи на русском языке для иностранных студентов медицинских вузов / Е. В. Орлова. – СПб. : Златоуст, 2019. – 216 с.

170. Письма к другу : Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману / сост. и комментарии И. Д. Гликмана. – М. : DСCH, СПб. : Композитор, 1993. – 336 с.

171. Поляков, Л. В. Философия творчества Николая Бердяева / Л. В. Поляков // Н. А.

Бердяев. Философия свободы. Смысл творчества. – М. : Правда, 1989. – С. 3–8.

172. Попов, Г. Н. Из литературного наследия: страницы биографии / Г. Н. Попов. – М. : Советский композитор, 1986. – 446 с.

173. Проблемы музыкальной текстологии: статьи и материалы. Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сборник 45 / ред.-сост. Д. Р. Петров. – М. : Московская государственная консерватория, 2003. – 183 с.

174. Процессы музыкального творчества. Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Вып. 1–8 / ред.-сост. Е. В. Вязкова. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1994–2005.

175. Психология музыкальной деятельности : теория и практика : учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 030700 – музыкальное образование / под ред. Г. М. Цыпина. – М. : Академия, 2003. – 368 с.

176. Рейсер, С. А. Основы текстологии / С. А. Рейсер. – Л. : Просвещение, 1978. – 176 с.

177. Ровенко, А. И. Танеевские принципы в современной теории контрапункта и имитации : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Ровенко Александр Иванович. – Одесса, 1988. – 279 с.

178. Сабина, М. Д. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. Исследование / М. Д. Сабина. – М. : Музыка, 1976. – 477 с.

179. Семенов, И. Н. Взаимодействие Я.А. Пономарева и М.Г. Ярошевского в развитии психологии творчества и рефлексии / И. Н. Семенов // Психологический журнал. – 2015. – Т. 36. № 6. – С. 45–54.

180. Семенов, И. Н. Обзор направлений российской психологии творчества и одаренности / И. Н. Семенов / Психология. Историко-критические обзоры и современные исследования. – 2017. – Т. 6. № 6А. – С. 3–22.

181. Соколов, А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Исследование / А. С. Соколов. – М. : Музыка, 1992. – 227 с.

182. Степанова, И. В. К 100-летию Шостаковича. Вступая в век второй: споры продолжаются... / И. В. Степанова. – М. : Фортуна ЭЛ, 2007. – 320 с.

183. Стравинский, И. Ф. Диалоги / И. Ф. Стравинский. – Л. : Музыка, 1971. – 414 с.

184. Сусидко, И. П. Моцартовское определение *Mitteldinge* и его «Парижская» симфония / И. П. Сусидко // Техника музыкального сочинения в разъяснениях автора : материалы международной научной конференции 15–17 апреля 2015 г. / ред.-сост. Л. Л. Гервер. – М. : Российская академия музыки им. Гнесиных, 2016. – С. 95–101.

185. Танеев, С. И., Чайковский, П. И. Письма / С. И. Танеев, П. И. Чайковский. – М. : Госкультпросветиздат, 1951. – 555 с.

186. Тарабукин, Н. М. Н. М. Тарабукин о В.Э. Мейерхольде / Н. М. Тарабукин. – М. : О. Г. И., 1998. – 110 с.

187. Тищенко, Б. И. Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко : с комментариями и воспоминаниями адресата / Б. И. Тищенко. – 2-е изд. – СПб. : Композитор, 2008. – 52 с.

188. Томашевский, Б. В. Писатель и книга. Очерк текстологии / Б. В. Томашевский. – Л. : Прибой, 1928. – 227 с.

189. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 574 с.

190. Тюрин, П. Т. Карты креативности / П. Т. Тюрин. – Москва-Рига : [б. и.], 2018. – 74 с.

191. Уилсон, Э. Жизнь Шостаковича, рассказанная современникам / Э. Уилсон. – СПб. : Композитор, 2006. – 536 с.

192. Уэбстер, Р. Духи-проводники и ангелы-хранители / Р. Уэбстер. – СПб. : Весь, 2011. – 348 с.

193. Фатыхова, Э. А. Нотные рукописи А. К. Глазунова : Опыт текстологического исследования : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Фатыхова Эльвира Анатольевна. – СПб., 2004. – 329 с.

194. Философский словарь инженера / под ред. Г. С. Арефьевой. – М. : Издательский дом МЭИ, 2010. – 312 с.

195. Философский энциклопедический словарь / гл. редакция : Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов. – М. : Советская энциклопедия, 1983. – 840 с.

196. Фишман, Н. Л. Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы : дис. ... д-ра

иск. : 17.00.02 / Н. Л. Фишман. – М. : Музгиз, 1962. – 350 с.

197. Фишман, Н. Л. «Ни одного дня без строчки...» (Рассказ о книге эскизов Бетховена) / Н. Л. Фишман // Наука и жизнь. – 1970. – № 6. – С. 102–108.

198. Фишман, Н. Л. Этюды и очерки по бетховениане / Н. Л. Фишман. – М. : Музыка, 1982. – 263 с.

199. Фрейд, З. Художник и фантазирование / З. Фрейд. – М. : Республика, 1995. – 400 с.

200. Хентова, С. М. В мире Шостаковича / С. М. Хентова. – М. : Композитор, 1996. – 366 с.

201. Хентова, С. М. Шостакович : Жизнь и творчество : в 2 т. / С. М. Хентова. – Л. : Советский композитор, 1985, 1986.

202. Холопов, Ю. Н. Гармонический анализ : в 3 частях / Ю. Н. Холопов. – М. : Музыка, 2001. – Часть II. – 193 с.

203. Холопов, Ю. Н. Гармония. Практический курс : учебник для специальных курсов консерваторий : в 2 частях / Ю. Н. Холопов. – М. : Композитор, 2005. – Часть II : Гармония XX века. – 624 с.

204. Холопов, Ю. Н. Лады Шостаковича: структура и систематика / Ю. Н. Холопов // Сборник статей к 90-летию композитора (1906–1996) / сост. Е. Б. Долинская. – М. : Композитор, 1997. – С. 62–78.

205. Холопов, Ю. Н. Музыкальные формы классической традиции / Ю. Н. Холопов. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. – 564 с.

206. Холопова, В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2002. – 367 с.

207. Чигарева, Е. И. Что такое афоризм в музыке? От Дмитрия Шостаковича к Альфреду Шнитке / Е. И. Чигарева // Музыкальное образование в контексте культуры : Вопросы теории, истории и методологии. Материалы X международной конференции 1–3 ноября 2010 года / отв. ред. Л. С. Дьячкова. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2012. С. 181–192.

208. Шабалина, Т. В. Рукописи И.С. Баха : ключи к тайнам творчества / Т. В. Шабалина. – СПб. : Logos, 1999. – 440 с.
209. Шварц, Б. И. Д. Шостакович – каким запомнился / Б. И. Шварц. – СПб. : Композитор, 2006. – 320 с.
210. Шенье-Жандрон, Ж. Сюрреализм / Ж. Шенье-Жандрон. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 410 с.
211. Шёнберг, А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / А. Шёнберг. – М. : Композитор, 2006. – 528 с.
212. Шнитке, А. Г. Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Д. Шостаковича / А. Г. Шнитке // Дмитрий Шостакович / сост. Г. Ш. Орджоникидзе. – М. : Советский композитор, 1967. – С. 499–532.
213. Шостакович. Между мгновением и вечностью : документы, материалы, статьи / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. – СПб. : Композитор, 2000. – 920 с.
214. Шостакович в дневниках М. О. Штейнберга / публ. и коммент. О. Г. Данскер // Шостакович. Между мгновением и вечностью : документы, материалы, статьи / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб. : Композитор, 2000. С. 83–148.
215. Шостакович в Ленинградской консерватории : 1919–1930 : в 3 т. / сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб. : Композитор, 2013.
216. Шостакович, Д. Д. О работе над «Клопом» Маяковского и о своей последней встрече с Мейерхольдом [Электронный ресурс] / Д. Д. Шостакович // Режим доступа : <http://oralhistory.ru/talks/orh-231/text> (дата обращения 08.01.2021).
217. Шостакович, Д. Д. Отчет аспиранта Ленинградской государственной консерватории Дмитрия Шостаковича [31.X.1929] / Д. Д. Шостакович // Советская музыка. – 1986. – № 10. – С. 55–56.
218. Шостакович, Д. Д. Отчет о работе аспиранта Ленинградской государственной консерватории Дмитрия Шостаковича / Д. Д. Шостакович // Советская музыка. – 1986. – № 10. – С. 54–55.
219. Шостакович, Д. Д. Партитура оперы / Д. Д. Шостакович // Известия. –

1941. – 1 мая.

220. Шостакович, Д. Д. Письма И. И. Соллертинскому / Д. Д. Шостакович. – СПб. : Композитор, 2006. – 276 с.
221. Шостакович, Д. Д. Письма к Б. Л. Яворскому / Д. Д. Шостакович // Дмитрий Шостакович в письмах и документах : сборник / ред.-сост. И. А. Бобыкина. – М. : Антиква, 2000. – С. 9–133.
222. Шостакович, Д. Д. Д. Шостакович о времени и о себе, 1926–1975 / Д. Д. Шостакович. – М. : Советский композитор, 1980. – 375 с.
223. Шостакович, Д. Д. Соната (неоконченная): для скрипки и фортепиано: б/н соч., 1945 / Д. Д. Шостакович; вступ. ст. и коммент. М. Якубова. – М. : DSCN, 2012. – 27 с.
224. Шостакович, Д. Д. Diary / Д. Д. Шостакович. – Архив Д. Д. Шостаковича, ф. 4, р. 1.
225. Шостаковичу посвящается : Сборник статей к 90-летию со дня рождения / сост. Л. Г. Ковнацкая. – СПб. : Композитор, 1996. – 400 с.
226. Шостаковичу посвящается : Сборник статей к 90-летию композитора (1906–1996) / сост. Е. Б. Долинская. – М. : Композитор, 1997. – 224 с.
227. Шостаковичу посвящается... : К 100-летию со дня рождения композитора / ред.-сост. Е. Б. Долинская. – М. : Композитор, 2007. – 488 с.
228. Шостакович – Urtext / ред.-сост. М. П. Рахманова. – М. : Дека-ВС, 2006. – 571 с.
229. Эйнштейн, А. Моцарт. Личность. Творчество / А. Эйнштейн. – М. : Музыка, 1977. – 453 с.
230. Энгельмейер, П. К. Теория творчества / П. К. Энгельмейер. – М. : Книжный дом «Либроком», 2010. – 208 с.
231. Юнг, К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – М. : Ренессанс, 2019. – 297 с.
232. Якобсон, П. М. Процесс творческой работы изобретателя / П. М. Якобсон. – М., Л. : Издательство ЦС Всесоюзного общества изобретателей, 1934. – 135 с.
233. Яковлев, В. А. Философия творчества в диалогах Платона / В. А. Яковлев // Вопросы философии. – 2003. – № 6. – С. 142–154.

234. Якубов, М. А. Восьмая симфония Д. Д. Шостаковича. История создания и премьеры. Комментарии. Первоначальная версия второй части. Партитура / М. А. Якубов // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений : в 150 т. – М. : DSCH, 2009. – Серия I. Симфонии. Т. 8. Симфония № 8, соч. 65. Партитура. – С. 201–208, 235–236.

235. Якубов, М. А. Д. Д. Шостакович. Девятая симфония. Партитура / М. А. Якубов // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений : в 150 т. – М. : DSCH, 2005. – Серия I. Симфонии. Т. 9. Симфония № 9, соч. 70. Партитура. – С. 112–116.

236. Якубов, М. А. Искусство, власть, политика. Казус Шостаковича / М. А. Якубов // Шостаковичу посвящается... : К 100-летию со дня рождения композитора / ред.-сост. Е. Б. Долинская. – М. : Композитор, 2007. – С. 13–31.

237. Якубов, М. А. Музыкальная комедия Д. Д. Шостаковича «Москва, Черёмушки». История создания. Комментарии. Приложения I–III / М. А. Якубов // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений : в 150 т. – М. : DSCH, 2006. – Серия IV. Сочинения для музыкального театра. Т. 66. Москва, Черёмушки, соч. 105. Партитура. – С. 599–667.

238. Якубов, М. А. Шостакович : территория умолчания : [беседа с музыковедом М. А. Якубовым] / записала А. В. Андрушкевич // Независимая газета. – 2006. – 10–11 марта.

239. Kennedy, Laura E. Symphonies nos. 8 and 10 by Dmitri Shostakovich : a study of sketches and drafts : PhD thesis / Laura E. Kennedy. – Michigan, 2009. – 177 p.

240. Rossman, J. The psychology of the inventor / J. Rossman. – Washington DC : Inventors Publishing Co, 1931. – 252 p.

241. Westphal, K. Vom Einfall zur Symphonie / K. Westphal. – Berlin : Walter de Gruyter & Co. Verlag, 1965. – 86 p.

Приложение А⁶⁸⁰

Список изученных рукописей

Скерцо ор. 1.

1. Черновая рукопись (АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 264/2, л. 4–8).
2. Чистовая рукопись (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 2, 5 л.).
3. Набросок для 2-х фортепиано (АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 339, л. 9 об.).
4. Чистовая рукопись переложения для 2-х фортепиано (АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 73, 13 с.).

Восемь прелюдий ор. 2⁶⁸¹.

1. Чистовая рукопись. Коллективная тетрадь с прелюдиями, написанными Г.Л. Клеменцем, П.Э. Фельдтом и Д.Д. Шостаковичем. В состав входят 5 прелюдий: № 2–4, 15, 18 (АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 159, 13 л.).
2. Прелюдия № 1 (АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 158, л. 1–2 об.).
3. Прелюдии № 5 и 6 (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 14, л. 1–2).
4. Прелюдии № 6, 8, 2 (семейный архив правнучки Н.И. Кокоулиной – О.Ю. Беловой, СПб, л. 1–2)⁶⁸².
5. Чистовая рукопись варианта Прелюдии № 1 (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 51, л. 5 об.).
6. Чистовая рукопись Прелюдий № 5 и 6 (РНММ, ф. 32, ед. хр. 293, 2 л.).

Тема с вариациями ор. 3.

1. Наброски и эскизы (АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 266, л. 4 об.–6).
2. Черновая рукопись (АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 76, 10 л.).
3. Чистовая рукопись (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 3, 8 л.).

Три фантастических танца ор. 5⁶⁸³.

1. Эскиз Фантастического танца № 1 (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 14, л. 2 об.–3 об.).

⁶⁸⁰ Благодарю О.Г. Дигонскую и М.Г. Раку за уточняющую информацию по изученным документам.

⁶⁸¹ Рукопись Прелюдии № 7 (семейный архив дочери М. Ф. Граменицкой – С. А. Маретиной, СПб, 1 л.) не исследовалась ввиду недоступности в настоящий момент.

⁶⁸² Факсимиле см. Копытова Г.В. Автограф Шостакович из архива Кокоулиных. С. 51–53.

⁶⁸³ Помимо указанных существует автограф Фантастического танца № 2, находящийся в Национальном архиве Республики Хакасия (ф. Р-606, оп. 1, д. 82, 1 л.) с дарственной надписью А.А. Кенелю.

2. Черновая рукопись цикла (КР РИИИ, ф. 28, оп. 3, № 1230, 2 л.).

3. Чистовая рукопись цикла (РГАЛИ, ф. 653⁶⁸⁴, оп. 1, ед. хр. 2260, 5 л.).

4. Чистовая рукопись цикла (РНММ, ф. 393 – И. З. Шварц, ед. хр. 1, л. 1–4 об.).

Афоризмы ор. 13⁶⁸⁵.

1. Черновая рукопись пьес № 1–4 (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 16, 2 л.).

2. Окончание № 7 («Пляска смерти») (РНММ, ф. 32, ед. хр. 2278, 1 л.).

Три фуги, б/н соч. (1934). Черновая рукопись фуг 1934 года (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 36, с. 1–4).

Мурзилка. Чистовая рукопись (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 21, 1 л.).

Траурный марш памяти жертв революции (1918). Предположительно, авторская копия (Семейный архив правнучки Н.И. Кокоулиной – О.Ю. Беловой, СПб, л. 2 об.)⁶⁸⁶.

Тоска (1918). Чистовая рукопись (АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 271, 1 л.)

[Пьеса C-dur] (1919). Чистовая рукопись (АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 264/1, 4 л.).

Прелюд-марш (1919). Чистовая рукопись (АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 264/1, л. 4–6).

В лесу (1919). Чистовая рукопись (АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 264/1, л. 6–8 об.).

Меланхолия (1919).

1. Эскиз (АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 264/1, л. 8 об.).

2. Чистовая рукопись (АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 264/1, л. 10–10 об.).

Bagatelle (1919). Чистовая рукопись (АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 270, 1 л.).

Прелюд g-dur. op 1 № 2 (1919). (АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 158, л. 2 об.–5).

3 пьесы (1918-1920). Менуэт, Прелюдия, Интермеццо (копия, выполненная неустановленным лицом – РНММ, ф. 32, ед. хр. 44, 2 л.)

Музыка к спектаклю «Клоп» ор. 19.

Автографы РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 42:

⁶⁸⁴ Фонд Государственного музыкального издательства.

⁶⁸⁵ Не рассматривалась чистовая рукопись, подаренная автором Б.Л. Яворскому и хранящаяся в его фонде (РНММ, ф. 146, ед. хр. 241, 4 л.).

⁶⁸⁶ Факсимиле см. Копытова Г.В. Автограф Шостакович из архива Кокоулиных. С. 54.

– [«Сцена свадьбы»], партитура л. 1–7 об.;

– эскизы и наброски («клавир»): на л. 8 – [«Сцена у сквера»] в виде трёх набросков, 1-й и 3-й без названий, 2-й под названием «Фокс трот», на этом же листе – [«В девятнадцатом веке чудно жили человеки...»]; [«Марш пионеров»], л. 9–9 об.; [«Заключительный марш»], л. 10; [«Хор пожарных»], л. 11; [«Марш»], л. 11 об.; [«Интермеццо»], л. 12–12 об.; «Вальс. Шафер пристаёт к Баяну насчет черных и белых клавиш», л. 13.

Автографы ГЦТМ (ф. 688 – ГостуМ № 180171) со штампами ГостуМа
(сквозная пагинация рукописи отсутствует):

- «Марш (1^я картина)» с указанием «I 1929 / Москва» и «I эпизод», «"Клоп"» партитура, л. 1–2;
- «Фокстрот для 2^x гармошек (2^я картина)», на 1 л. (копия Ю. Никольского), «Полька» на л. 1 об.;
- «Шостакович. Галоп для пьесы "Клоп". Баян», на 2 л., на л. 2. пометка «трясучка»; также на л. 2 об. – отдельные небрежно (детской рукой?) написанные ноты в перевёрнутом положении;
- «Интермеццо» с названием «Фокстрот. (Свадьба)» и указанием «III эпизод», партитура, 6 л.;
- [«Пожар»] на 4 листах, партитура, с ремаркой «(Присыпкин бьет бухгалтера по морде)» на л. 2 об.;
- «Хор пожарных» с указанием «Финал I части», на 1 странице;
- «Пожарные сигналы», партитура, на 1 странице;
- [«Сцена у сквера»] на 2 листах, партитура;
- Отдельный блок партитур с пагинацией и титульным листом с пометками: «Дмитрий Шостакович / соч. 18^e / Клоп» и «9 эпизод». В составе документа: «Марш пионеров», л. 2–3 об.; «Туш», л. 3 об.; «Марш отцов города», л. 3 об.–4; «Заключительный марш» л. 4 об.–6; «Вальс» с ремаркой «курит-пьет», л. 7.

– Партия ударных [«Фокстрот (свадьба)»⁶⁸⁷] на 2 листах с заголовком «Ударные» и дарственной надписью «На добрую память / ДШостакович / 17X29. Москва».

Автографы АДДШ:

– Эскиз партитуры, ф. 2, р. 1, ед. хр. 108, 3 л. Порядок расположения: «Пожар», л. 1; [«Интермеццо»], л. 1 об.; «Сигналы пожара», «Хор пожарных», «Марш отцов города», вальс «Вдохновляется» – все на л. 2; «Марш» (от начала до т. 2 ц. 7 включительно; запись в перевернутом положении), л. 2 об.; «Марш» под названием «N 2» (от ц.6 до конца), л. 3, «Заключительный марш», л. 3 об.

– «Марш», партитура, ф. 2, р. 1, ед. хр. 109, 6 л.

– [«Симфонический антракт»], ф. 2, р. 1, ед. хр. 110, 16 л. В документе проставлен номер «ор 17» <sic!>, имеется несколько названий: «Симфонический номер. Антракт», «Клоп / Маяковский », «№ 2 Фокс-трот. (свадьба)».

– «Фокс-трот (фокс-тротик? – А.Л.) для двух гармоник», ф. 2, р. 1, ед. хр. 111, 2 л.

– «Музыка к пьесе Маяковского "Клоп" / Партия фортепиано», ф. 2, р. 1, ед. хр. 112, 11 л.

Двадцать четыре прелюдии для фортепиано, ор. 34.

Эскизы № 1–22 (РГАЛИ ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 17, 4 л.).

Симфония № 4 c-moll, ор. 43.

Наброски I части (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 5, л. 3–3 об.).

Эскиз I части (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 4, л. 4–4 об.).

Симфония № 9 Es-dur, ор. 70.

Эскизы (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 13, 8 с.).

Двадцать четыре прелюдии и фуги, ор. 87.

Наброски и эскизы (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 36, 76 с., а также РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 42, л. 1–6 об.).

⁶⁸⁷ Дигонская О.Г., Копытова Г.В. Цит. соч. С. 99.

Симфония № 10 e-moll, op. 93⁶⁸⁸.

Эскизы (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14, 56 с).

Переложение автора для фортепиано в четыре руки (РНММ, ф. 32, ед. хр. 69, 198 с.).

Вариации на тему Глинки.

1. Эскизы Вариаций № 8 и 9 (АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 161, 2 л.).

2. Эскиз Вариации № 11 (Финал) (АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 162, 1 л.).

Оперетта «Москва, Черёмушки», op. 105.

1. Эскизы, автографы чистового клавира отдельных номеров, авторизованная рукопись клавира отдельных номеров (АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 33, 195 л.).

2. Чистовая рукопись клавира номеров «Песня о Марьиной Роще» (из Увертюры-пролога) и «Песня о Черёмушках» (РНММ, ф. 291, № 5, 4 л.).

3. Чистовая рукопись клавира № 18 «Куплеты Калабашкина [Барабашкина] (РНММ, ф. 291, № 6, 2 л.).

4. Эскиз под заголовком «Из оперетты „Москва – Черемушки“» [№ 29. «Апофеоз»] (АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 34, 1 л.).

Корпус материалов дополнительных номеров музыки к кинофильму включает в себя:

1. Чистой клавиру и чистовая партитура песни Сергея «Мы строим дом» (РГАЛИ, ф. 2048, р. 3, ед. хр. 22, 8 л.).

2. Эскизы дополнительных номеров к кинофильму «Черёмушки» (АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 259, 2 л.).

3. Чистовая партитура дополнительных номеров к кинофильму «Черёмушки», № 1б, № 2б, № 3б, № 4б, № 6б (АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 257, 7 л.).

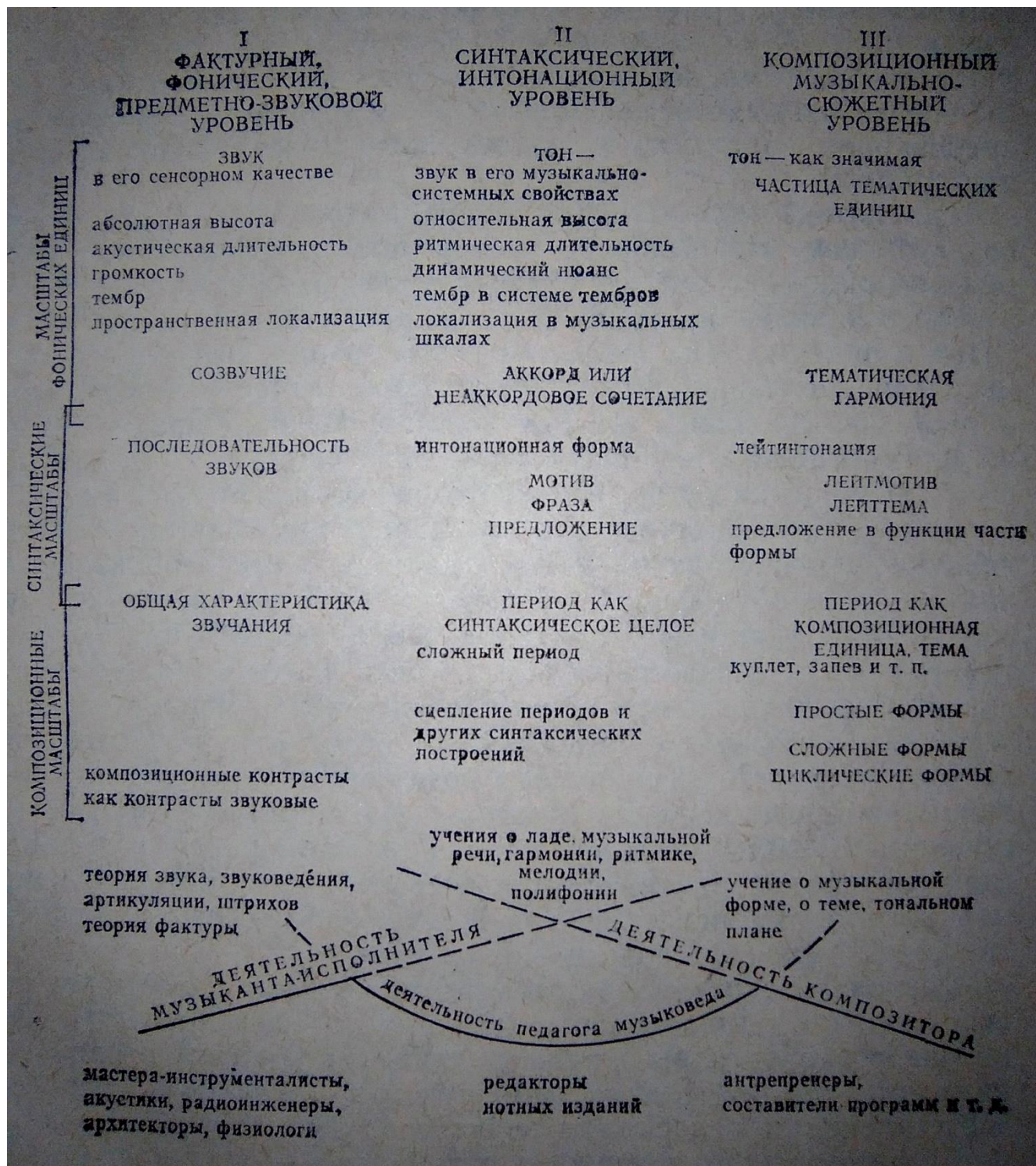
4. Автограф Н. Чистовая партитура дополнительных номеров к кинофильму «Черёмушки», № 5б, № 9б, № 7б (АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 258, 3 л.).

⁶⁸⁸ Благодарю В.Б. Валькову за предоставленные данные по атрибуции эскизов.

Приложение Б

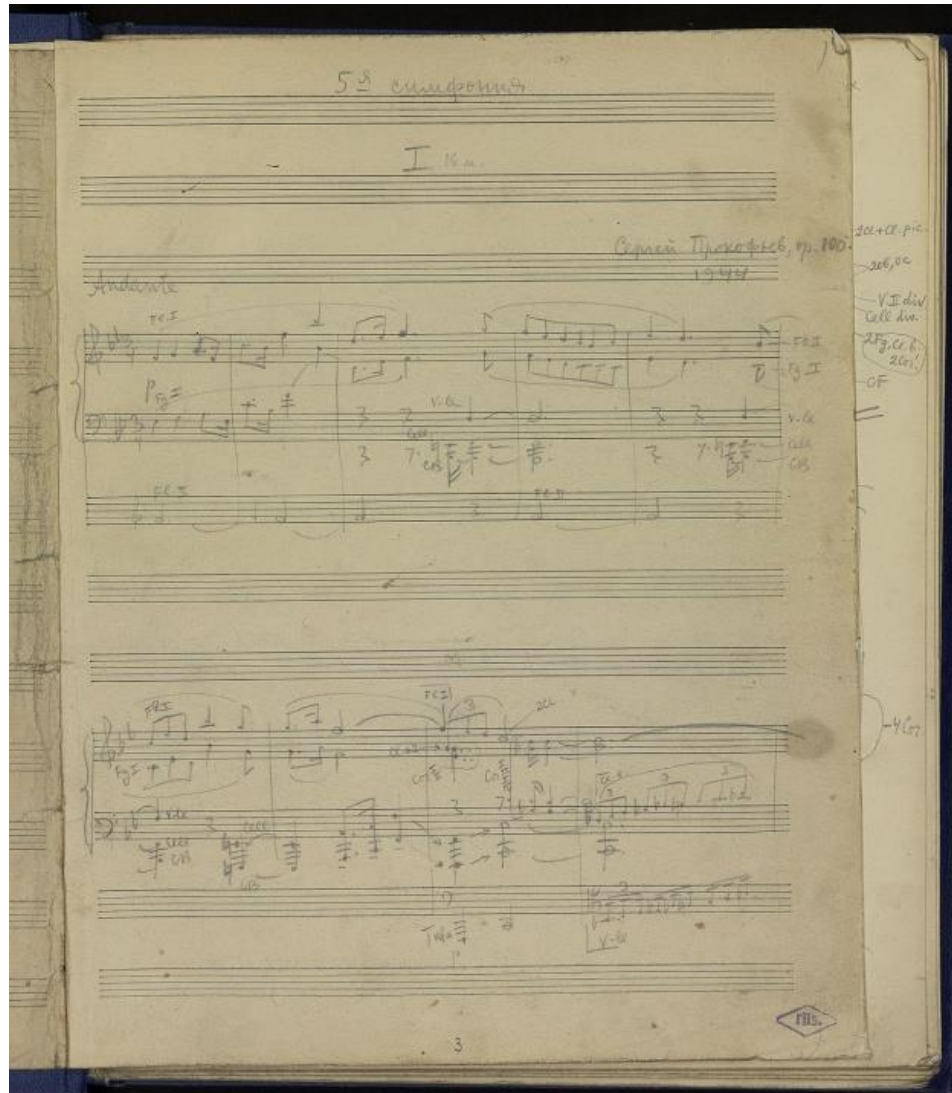
Схема масштабно-временных уровней музыкального творчества

(по Е.В. Назайкинскому, 1982)



Приложение В

Почерк С.С. Прокофьева и Д.Д. Шостаковича



С. С. Прокофьев. Пятая симфония. Часть I. – Ф. 617 (С. С. Прокофьев), № 14, л. 3.

Воспроизводится по: http://expositions.nlr.ru/ex_manus/prokofev/symphony.php

(дата обращения 01.09.2020)

24 Прелюдии,
№ 1.

Модерно. М.М. № 69.

1932-1933

mf dim. p esp. esp. 1

Ped. *

2

mf dim. esp. 2

Ped. + Ped. + Ped. *

3

mf dim. pp 3

Ped. + Ped. + Ped. + Ped. + Ped. + Ped.

4

pp 4

+ Ped. + Ped. + Con ped

11/11

В. А. М. Муз. (1983)

Д.Д. Шостакович. 24 прелюдии. Прелюдия № 1. Автограф.

Воспроизводится по: Шостакович Д.Д. Собрание сочинений: в 42 т.
М. : Музыка, 1983. Т. 39. Сочинения для фортепиано.

Приложение Г

Сравнительные таблицы для вариантов, эскизов и окончательных версий некоторых сочинений Д.Д. Шостаковича

Таблица 1. Сравнение пьес «Бататель» и «Прелюд. g dur op1№ 2»
(нумерация тактов по Багатели. Начиная со значка «*», нумерации в пьесах расходятся)

Такт/доля	Пьеса	
	Bagatelle, АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 271, 1 л.	«Прелюд. g dur. Op 1 № 2», АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 158, л. 2 об.-л. 4 об.
	-без знаков при ключе	-диез при ключе
	-«вилки» («<<» и «>>») в ряде тактов	-нет
Первый раздел	по 28 тактов	
1	-f	-нет
17	-ff	-нет
20	-piu forte	-нет
21-24	-crescendo	-нет
22-24	-martelato	-нет
17,19,22-24	-акценты в правой руке	-нет
21	-в правой руке h1-g1-d1-h(малой октавы)	-h1-a1-g1-d1 (повтор 17 и 19 тт)
22/2-3	-fis1-d1	-a1-fis1
23/2-3	-g1-d1	-a1-g1
25/1	-в левой руке интервал четверть	-восьмая
25	-rinforzato	-нет
25	-rit.	-нет
25	-accelerando	-нет
26/1	-g большой октавы (четверть)	-интервал h мал./d1 (восьмая)
27/1	-g контроктавы	-интервал h большой октавы/d малой октавы (восьмая)
28	-con forza	-нет
Средний раздел	-31 такт (со второй половины т. 28)	-60 тактов
	Первым 19-ти тактам среднего раздела Багатели относительно, за исключением отмеченных ниже различий, соответствуют первые 16,5 тактов середины Прелюда, при этом тт. 32-34 в Прелюде опущены	
32-34*	3 такта, отсутствующих в Прелюде	
36/1*	-интервал e1/g1	-интервал c1/e1
38,44*	-p	-нет
38/1,40/1,42/1*	-бас – четверти с акцентами	-восьмые без акцентов
42*	-f	-нет
44/45*	-лиги между g большой октавы нет	-есть
44-47*	-g большой октавы с акцентами	-без акцентов
Реприза	Относительно, за исключением динамических указаний и альтерации в т. 63 (по Багатели), аналогичной таковой в т.31 (см. выше), совпадают первые 14 тактов	
	-30 тактов. Последние такты основаны на материале середины	-лист с окончанием отсутствует, сохранился 31,5 такт.

	тт. 33–37) и первого раздела (тт. 25–28)	Последние такты основаны на материале первого раздела (со второй половины т. 15 до т. 24 (с изменениями))
--	--	---

В Прелюде не проставлены динамические, темповые обозначения, исполнительские указания, акценты, отличен ключевой знак; в первом разделе нет открывающей репризу межтактовой черты.

Таблица 2. Сравнение пьес «Тоска» и «Меланхолия»

такт	Пьеса		
	Тоска (автограф), АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 271, 1 л.	Меланхолия (эскиз), АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 264/1, л. 8 об.-л. 10	Меланхолия (окончательный вариант), АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 264/1, л. 10-10 об.
1	-Lento	-нет	-Andante – запись Шостаковича чернилами [sostenute (sostenuto?)-приписка карандашом – педагогом?]
	-р	-нет	-нет
2	-mf (над верхним нотоносцем)	-нет	-р
	-нет	-нет	- микродинамические интонационные «вилочки» в верхних голосах
3,4	-нет	-нет	-dim. (>)
5,9 /1-2	-нет f малой октавы	-есть	-есть
5,9 /3-4	-нет с (до) первой октавы	-есть	-есть
5	-нет	-нет	-pp
5,9	-as малой октавы	- as малой октавы	-а малой октавы
6	-нет	-нет	-mf
		-после 7 такта вычеркнуты два*, -после 8 такта вычеркнут один**	
9	-микродинамические интонационные «вилочки» в верхнем голосе	-нет	-нет
10	-нет	-нет	-f
11	-нет	-нет	-ff
12	-нет	-нет	-f
13	-нет	-нет	-ff
14/4	-as большой октавы	-as большой октавы	-f большой октавы
15	-нет	-нет	-р
	-нет	-нет	-над верхним голосом «dolce»

15-17	-нет		-микродинамика в верхнем голосе
16		На начале 16-го такта текст обрывается	
17/4	-с второй октавы		-е второй октавы
19	-нет		-ppp
19/1	-f большой октавы – половинная***		-16-я
20/ 3-4	-октавы f в левой руке четверти		-восьмые
21	-нет		-mf
21-24	-в проекции фрагмента, представленного аккордами, пометка «х» и запись «всѣ 4 голоса должны пѣть»		-нет
25/ 1-2	-аккорд правой руки – половинная		-четверть
26	-нет		-пометка «dolce»
27/2	-cis 2 октавы		-d второй октавы
28	- в правой руке ритмика четверти с точкой/восьмых		-ритмика четверти с двумя точками/шестнадцатых
29	-нет		-ppp
29/1	Аккорд правой руки четверть		-восьмая
			На середине 29 такта текст обрывается

В рукописи «Тоски» нет большинства (некоторые всё же присутствуют) динамических обозначений, акцентов, фразировочных лиг, межтактовой лиги в 19/20 тактах в левой руке. Однако в издании «Тоски» в т. 109 Нового собрания сочинений использован ряд динамических обозначений из «Меланхолии».

В эскизе «Меланхолии» также нет динамических обозначений, но фразировочные лиги в основном проставлены.

Представляют интерес микродинамические «вилочки», присутствующие лишь в окончательном варианте «Меланхолии» и одном такте «Тоски» (т. 9).

* Причина – ошибки при копировании. В первом из вычеркнутых тактов Шостакович переписал верхние голоса из 8 такта «Тоски», а бас – из 9 такта, дальше он начал записывать бас и партию правой руки из 10 такта, а «теноровый» голос – опять из 8-го.

** Также из-за ошибок при копировании.

***В такте в нижнем голосе затёрт арпеджированный аккорд «фа» (без явных альтераций).

Таблица 3. Сравнение составов духовых инструментов эскиза партитуры и опубликованной версии музыки к спектаклю «Клоп» op. 19

Ввиду сокращённой записи названий ряда инструментов в эскизе партитуры, точно определить их подразумеваемое количество невозможно, в связи чем мы ограничиваемся только указанием на наличие тех или иных инструментов.

«Марш»	
АДДШ, 2.1.108, л. 2 об.–л. 3	Номер в т. 27 Собр. соч. (ГЦТМ)
Флейта (в разд. «N 2»* дублирует трубу октавой выше)	-
Кларнет	Кларнет
Труба (самостоятельная партия в разд. «N 2»)	Труба на всём протяжении номера
Корнет (с пометкой «trba "bis"»), отсутствует в разд. «N 2»	-
Альт	Альт
Саксофон	-
Валторна	-
Тромбон	-
Туба	-
-	Баритон
-	Бас
«Интермеццо»	
АДДШ, 2.1.108, (8 тактов**), л. 1 об.	Номер в т. 27 Собр. соч. (ГЦТМ)
-	Флейта
Саксофон	Саксофон
Труба	Труба
Валторна	Валторна
Тромбон	Тромбон
-	Туба
Внизу листа две строки с акколадой (название инструмента затёрто, партия соответствует струнным)	
«Пожар»	
АДДШ, 2.1.108, л. 1	Номер в т. 27 Собр. соч. (ГЦТМ)
-	Флейта
Саксофон (первоначально корнеты – вычеркнуты)	Саксофон
Труба (первоначально саксофон – вычеркнут)	Труба
Валторна	Валторна
Тромбон	Тромбон
-	Туба
«Пожарные сигналы»	
АДДШ, 2.1.108, л. 2	Номер в т. 27 Собр. соч. (ГЦТМ)
-	Труба
Корнет	-
-	Тромбон
Альт	-
-	Валторна
«Хор пожарных»	
АДДШ, 2.1.108, л. 2	Номер в т. 27 Собр. соч. (ГЦТМ)
-	Труба
Корнет	-
-	Валторна
Альт	-
Тромбон	Тромбон
«Марш отцов города»	

АДДШ, 2.1.108, л. 2		Номер в т. 27 Собр. соч. (ГЦТМ)
-		Труба
Кларнет (с пометкой «col corn. II»)		-
Альт (с пометкой «corn. all unis»)		Альт
Тромбон		-
Туба		-
-		Баритон
-		Бас
«Туш»		
АДДШ, 2.1.108, л. 2		Номер в т. 27 Собр. соч. (ГЦТМ)
-		Труба
Корнет (с пометкой «Clar. col corn. II»)		-
Альт		Альт
Тромбон		-
Туба		-
-		Баритон
-		Бас
Вальс «Вдохновляется»		
АДДШ, 2.1.108, л. 2		Номер в т. 27 Собр. соч. (ГЦТМ)
Кларнет		Кларнет
-		Труба
Саксофон		-
Корнет		-
Альт (с пометкой «corn. all unis»)		Альт
Тромбон и	с пометкой «sempre col 8 v(неразб.)basso»	-
Туба		-
-		Баритон
-		Бас
«Заключительный марш»		
АДДШ, 2.1.108, л. 3 об.		Номер в т. 27 Собр. соч. (ГЦТМ)
-		Труба
Саксофон		-
Корнет		-
Альт		Альт
Тромбон		-
Туба		-
-		Баритон
-		Бас

* раздел «N 2» начинается с ц. 6.

** 4 такта до ц. 2 и 4 такта после

Таблица 4. Исправления, выявленные при сопоставлении эскиза и беловика ор. 34

Эскизы прелюдий 1–22: РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 17.

Номера тактов приводятся по опубликованному в томе 39 Собрания сочинений варианту, принятому за беловик. В некоторых случаях это имеет значение, т. к. из-за правки количество тактов в издании не всегда совпадает с эскизом – данные прелюдии отмечены звездочкой с пометкой «по беловику» или «отсюда и далее по беловику».

1. Исправления звуковысотности**1.1. Смещения на тон и полутон**

Прелюдия № 1

Такт/ доля	Беловик	Эскиз	Результат
3/4	-b первой октавы	-c второй октавы	+1 тон

Прелюдия № 2

24/1	-c второй октавы	-b первой октавы	+1 тон
Пред посл./ 1	-f большой октавы	-es	+1 тон
Пред посл./ 1	-ges малой октавы	-f	+0,5 тона

Прелюдия № 3

15/3-4	-a первой октавы	-b	-0,5 тона
23/2-4 и 24/1-4	-e малой октавы	-es	+0,5 тона
24/4	-cis второй октавы	-c второй октавы	+0,5 тона

Прелюдия № 5

6/4	-c малой октавы	-cis	-0,5 тона
6/4	-es малой октавы	-e	-0,5 тона
7/4	-c малой октавы	-cis	-0,5 тона
8/ 3-4	-d-cis второй октавы	-cis(-e)	+0,5 тона (и -м.терция)
14/2	-as второй октавы	-a	-0,5 тона
14/3	-h второй октавы	-b	+0,5 тона
19/4	-b большой октавы	-h	-0,5 тона
19/4	-c малой октавы	-cis	-0,5 тона

Прелюдия № 6

2/1	-c второй октавы	-cis	-0,5 тона
2/1	-c малой октавы	-cis	-0,5 тона
12/2	-es первой октавы	-f	-1 тон
13/1	-c первой октавы	-cis	-0,5 тона
43/1	-c малой октавы	-cis	-0,5 тона
44/1	-e большой октавы	-es	+0,5 тона
45/2	-c первой октавы	-cis	-0,5 тона

Прелюдия № 7 (*- нумерация тактов по беловику)

6 */2	-ges второй октавы	-g (бекар)	-0,5 тона
9*/	-e первой октавы	-d	+1 тон

1-2-3			
21*	-g большой октавы	-gis	-0,5 тона. Сомнительно, т. к. возникает ход на увеличенную секунду

Прелюдия № 8

8/1	-с второй октавы,	-d	-1 тон
8/1	-g малой октавы	-gis	-0,5 тона

Прелюдия № 9

12/2	-e первой октавы	-dis первой октавы	+0,5 тона
30/1	-d и с малой октавы	-dis-cis	-0,5 тона
30/2	-f большой октавы	-fis	-0,5 тона
31/1	-d и с большой октавы	-dis-cis	-0,5 тона
31/2	-g контроктавы	-gis	-0,5 тона
После дний/ 2	-h первой октавы	-h	+0,5 тона

Прелюдия № 10 (*- номер такта по беловику)

62*/1	-gis второй октавы	-g	+0,5 тона
-------	--------------------	----	-----------

Прелюдия № 11

21/2	-b большой октавы	-as	+1 тон
------	-------------------	-----	--------

Прелюдия № 12

18/ 1-4	-d первой октавы	-dis	-0,5 тона
18/3	-d третьей октавы	-dis	-0,5 тона
27/5	-dis третьей октавы	-d	+0,5 тона

Прелюдия № 13

12/2	-h большой октавы	-c	-0,5 тона
13/1	-h большой октавы	-his	-0,5
18/1	-dis,gis,his первой октавы, -dis второй октавы	-d,g,h -d	+ 0,5
22/2-3	-ais- h второй октавы и с (бекар) третьей октавы	-h второй октавы и с (бекар)-d (бекар) третьей октавы	-0,5 тона (2 изм) -1 тон
23/1	-с третьей октавы	-cis	-0,5 тона
25/2	-eis второй октавы	-fis	-0,5 тона
32/1	-gis третьей октавы	-g (бекар)	+0,5 тона

Прелюдия № 14 (* - номер такта по беловику)

26*/2	-f третьей октавы	-es	+1 тон
-------	-------------------	-----	--------

Прелюдия № 15

33/1	-g второй октавы	-ges	+ 0,5 тона
------	------------------	------	------------

35/ 2-3	-as второй октавы	-b	-1 тон
57/ 1-3	-b второй и третьей октавы	-as <u>малой</u> октавы	+ 1 тон, а также транспозиция

Прелюдия № 17 (* - номер такта по беловику)

8/2	-a первой октавы	-g	+1 тон
8/3	-e второй октавы	-es	+0,5 тона
12/2	-h второй октавы	-b	+0,5 тона
18/1	-as второй октавы	-g	+0,5 тона
18/1	-as большой октавы	-g	+0,5 тона
18/2	-des второй октавы	-d	-0,5 тона
34/2	-fb второй октавы	-f	-0,5 тона
36*/ 1-3	-fb и cb первой октавы	-f и c	-0,5 тона

Прелюдия № 18 (* - нумерация тактов по беловику)

22/2	-c второй октавы	-des	-0,5 тона
26/2	-b второй октавы	-as, но уже в черновике дописано (без зачёркивания as) b	+1 тон. Одно из немногих «композиционных» (по Т.В. Шабалиной) изменений в черновике
44*/1	-g второй октавы	-ges второй октавы (бемоль)	+0,5 тона

Прелюдия № 19

5/1	-g малой октавы	-f	+1 тон
17/2	-b большой октавы	-h (бекар)	-0,5 тона
22/ 1-2	-des первой октавы	-d	-0,5 тона
27/2	-e второй октавы	-es	+0,5 тона
40/1	-a большой октавы	-as	+0,5 тона
	-as второй октавы	-a (бекар)	-0,5 тона
41/1	-a второй октавы	-as	+0,5 тона
41/2	-a первой октавы	-as	+0,5 тона

Прелюдия № 20

10/2	-a второй октавы	-as	+0,5 тона
12/2	-e второй октавы	-es	+ 0,5 тона

Прелюдия № 21

12/4	-e третьей октавы	-es третьей октавы	+0,5
28/5	-g второй октавы	-a	-1 тон

1.2. Исправления звуковысотности (продолжение; кроме тона и полутона)

Прелюдия № 4

15/4	-d третьей октавы	-h второй октавы	+терция
------	-------------------	------------------	---------

24/2	-d второй октавы	-a?/g? первой октавы	+кварта/квинта
------	------------------	----------------------	----------------

Прелюдия № 5

8/4	-e второй октавы	-cis	+терция
-----	------------------	------	---------

Прелюдия № 9

13/2	-h первой октавы	-d второй октавы	-терция
------	------------------	------------------	---------

Прелюдия № 14 (* - номер такта по беловику)

27*/3	-es третьей и второй октавы	-b второй и первой октавы	+кварта
-------	-----------------------------	---------------------------	---------

Прелюдия № 15

58/ 1-3	-des контроктавы, большой, третьей и четвёртой октав	-des большой, малой и первой октавы	-октавная дублировка и транспозиция как «вверх», так и «вниз»
------------	--	-------------------------------------	---

Прелюдия № 19

18/2	-a большой октавы	-es малой октавы	-тритон
44/ 1-3	-g третьей октавы	-es третьей октавы	+терция

Прелюдия № 20

5/ 1-2	-g второй и третьей октавы	-g третьей октавы	октавная дублировка
-----------	----------------------------	-------------------	---------------------

1.3. Исправления звуковысотности (продолжение; комплексные изменения)

Прелюдия № 2

25/2	-a-g-f-es-cis третьей октавы	-g-f-e-d-c третьей октавы	-комплексное смещение горизонтальной последовательности нот на тон и полутон
------	------------------------------	---------------------------	--


Прелюдия № 6

40	-e первой октавы, d и f второй октавы	-d и h первой октавы, d второй октавы	-комплексное смещение в аккорде
----	---------------------------------------	---------------------------------------	---------------------------------

Прелюдия № 12

23/ 2-4	- восходящее минорное арпеджио: g мал.окт.-h мал.окт.-e1-g1/h мал.окт.-e1-g-1-h1/ g мал.окт.-h мал.окт.-e1-g1	- нисходящее минорное арпеджио: g1-e1-h мал.окт.-g мал.окт./h1-g1-e1-h мал.окт./ g1-e1-h мал.окт.-g мал.окт	
------------	---	---	--

Прелюдия № 18 (*- нумерация тактов по беловику)

17-19	-в беловике нижний голос со 2 доли т. 17 до окончания т. 19 представлен остиной фигурой, но в эскизе она сложилась только к концу 19 такта – до этого Шостакович пробует различные варианты движения голоса, что при сопоставлении даёт спектр смещений нот, однако мы исключаем его из рассмотрения в связи с «композиционностью» (по Шабалиной Т.В.) данного фрагмента, то есть явным его сочинением в процессе записи. Факсимиле: 
34-37*	-в связи с выраженностью и распространённостью изменений детальный разбор не приводится – факсимиле, расшифровка и описание см. Рисунок 50.

Прелюдия № 20

29-32	-в связи с выраженностью и распространённостью изменений детальный разбор не приводится – факсимиле, расшифровка и описание см. Рисунок 11.
-------	---

Прелюдия № 21

1/ 1-5	(пауза)-b1-c2-d2-es2	-запись допускает разные толкования: b-d2-d2-d2-d2 b-d2-c2-d2-es2 b-d2-d2-d2-es2	-исключение 1 доли и изменение рельефа оставшейся фразы
-----------	----------------------	---	---

2.Исправления ритмики

Прелюдия № 1

15	-педаль С большой октавы (залиговка из т.14)	-нет	-увеличение длительности ноты
16-17 такты	-последовательность f-ges-as-b(малой октавы)-c1 с изменениями ритма	-последовательность f-as-b(малой октавы)-c1	-добавление нот и изменение ритмики
18/1-4	-g1 половинная	-целая	-уменьшение длительности ноты

Прелюдия № 3

9-10	-g2, f2, e2 - половинные	-восьмые	-увеличение длительности нот
23-24	-f малой октавы две целых	-четверть	-увеличение длительности ноты
28/1-4	-d3 добавлено на 1 долю, что смещает рисунок на четверть «вправо» и приводит к исключению двух восьмых из первой октавы	-исходный ритм: 	-добавление нот и изменение ритмики
29/1-4	-e1 восьмая	-e1 целая	-уменьшение длительности ноты

30/1-4	-ноты верхнего голоса сохранены, ритм изменён		
35/1-4	-педаль g контроктавы как целая	-восьмая	-увеличение длительности ноты

Прелюдия № 5

19	-fis малой октавы восьмая	четверть	-уменьшение длительности ноты
----	---------------------------	----------	-------------------------------

Прелюдия № 6

4-6	-fis1 от начала 4 такта, окончание в начале 6 такта	-окончание в 5 такте	-увеличение длительности ноты
-----	---	----------------------	-------------------------------

Прелюдия № 7 (*- нумерация тактов по беловику)

16*/1-3	-аккорд в левой руке	-нет	-добавление нот изменение ритма,
19*	2/4	3/4	-исключена 1(=2) доля. Сжатие такта
20*	2/4	3/4	-исключена 1(=2) доля. Сжатие такта

Прелюдия № 8 (*- нумерация тактов по беловику)

39*/1	-cis2-h1-a1 триоль	-cis2-a1 дуоль	
42*	-fis малой октавы залигован из т. 41	-нет	-увеличение длительности ноты

Прелюдия № 10 (*- нумерация тактов по беловику)

49*/2	-интервал fis/his малой октавы в виде восьмых	-четверть	-дробление
57*	-один такт	-фрагмент был представлен двумя тактами, 16-е в нижнем голосе были восьмыми, их равномерное уменьшение привело к объединению тактов в один (в эскизе это тт. 59-60)	-объединение двух тактов

Прелюдия № 12

7	-h2 второй октавы в виде двух стаккатных восьмых	-h2 в виде четверти	-дробление
---	--	---------------------	------------

Прелюдия № 13

29/1	-g3-fis3	-fis3	-добавление ноты и ритмическое смещение
------	----------	-------	---

Прелюдия № 14 (*- нумерация тактов по беловику)

9/1-2	-октава (больш/контрокт) as в	-четверть	-увеличение длительности ноты
-------	-------------------------------	-----------	-------------------------------

	левой руке четверть с точкой		
32*/1	-октава es (больш/контрок) в левой руке на первой доле	-на второй доле	-ритмическое смещение
33*/2-3	-аккорд правой руки на второй доле	-на третьей доле	-ритмическое смещение
35*/1-3	-октава es (больш/контрок) в левой руке на первой доле	-повтор ритма предыдущего такта в левой руке (в беловике он отсутствует, представлен тремя четвертями октавы es)	-исключение ритмической фигуры
36*	-октава es (больш/контрок) в левой руке на первой доле	-тремоло на октаве es в левой руке	-отказ от тремоло

Прелюдия № 16

2-6, 14-15, 20-21	-один из немногих примеров «композиционных» изменений в эскизе. В эскизе: идея о дроблении 2 доли при изложении интервала des1/f1 первоначально отсутствовала, появилась она только в т.14, однако в т.15 ещё не закрепились и не воспроизведена, в тт.20-21 отмечено полное закрепление данной фигуры. В беловике дробление присутствует с самого начала, уже в тт. 2-6, и далее.
-------------------------	--

Прелюдия № 17 (*- номер такта по беловику)

35*	-введены две четверти паузы перед двумя восьмыми	-не полностью заполнен – выписаны только две восьмые, не обозначены паузы	-скоропись, решение вопроса о длительности паузы на более позднем этапе. Возможно, прообразом для расстановки пауз явился следующий через один такт, где перед аналогичной фигурой нота половинной длительности.
-----	--	---	--

Прелюдия № 18

12/1-2	-f1, четыре восьмых	-половинная	-дробление
23/2	-des1 две восьмые	-четверть	-дробление

Прелюдия № 19

12/2- 13/1	-es большой октавы продлено в 13 такт	-нет	-увеличение длительности ноты
---------------	---------------------------------------	------	-------------------------------

Прелюдия № 21

2/1-4	-f2-b2 половинные	-f2-b2 четверти	-увеличение длительностей нот
5/7	-педадь g1 первой октавы	-четверти	-увеличение длительности ноты
7/5	-нет (0)	-интервал g1/c2	-исключение четверти (изменён ритм данного голоса)
34/1-2	-b2 четверть	половинная	-уменьшение длительности ноты

Прелюдия № 22

21/1-3	-a1 половинная с точкой	-a1 четверть	- увеличение длительности ноты
22/1-3	-g1 половинная с точкой	-g1 четверть	- увеличение длительности ноты
27/1-3	-d3 с первой доли	-d3 со второй доли	-нота и изменена по длительности (увеличение), и перенесена на более раннее время (смещение)
40	-аккорд в левой руке продлён в соседний такт	-нет	- увеличение длительности нот

3.Исправления с изменением количества тактов

Прелюдия № 7 (*- номер такта по беловику)

1-2	-объединены в 1т за счёт неравномерного ритмического уменьшения в басу		
26/27*	-добавлена фраза b2,h3,e3	-нет	-добавление такта

Прелюдия № 8

30	-повтор исключён	-знак повтора т. 29	-исключение такта
----	------------------	---------------------	-------------------

Прелюдия № 10 (*- номер такта по беловику)

36-37	-знака повтора нет	-на такты 36 и 37 поставлен знак повтора (т. 38-39)	-исключение двух тактов
57*	-один такт	-фрагмент был представлен двумя тактами, 16-е в нижнем голосе были восьмыми, их равномерное уменьшение привело к объединению тактов в один (в эскизе это тт. 59-60)	-объединение двух тактов

Прелюдия № 12

29/30	-т. 29 4/4 -т. 30 3/4	-т. 29 3/4, -т. 30 4/4	-перетактировка
(35)		-существует только в эскизе, написан и сразу вычеркнут	-одно из немногих «композиционных» исправлений

Прелюдия № 14 (*- нумерация тактов по беловику)

23*	-в беловике является пятидольным, потому что образуется в результате объединения двух трёхдольных тактов, 23 и 24, из эскиза		-объединение тактов
34*	-такту 34 беловика в эскизе соответствуют два (тт. 35 и 36), в которых последовательно звучит верхний голос, а потом его имитация в нижнем. Шостакович совмещает эти такты в один.		-объединение тактов

Прелюдия № 15

59	-добавлен последний такт	-	-добавление тактов
----	--------------------------	---	--------------------

Прелюдия № 17 по беловику

12-13	-т. 12 4/4 -т. 13 3/4	-т. 12 3/4 -т. 13 4/4	- перетактировка
-------	--------------------------	--------------------------	------------------

Прелюдия № 18 (* - номер такта по беловику)

35*	-добавлен за счёт неравномерного увеличения в верхнем голосе т. 34 (см. Рисунок 50)		
-----	---	--	--

4.Исправления с изменением количества нот**4.1. Исключение нот**

Прелюдия № 3

33/1	-нет	-d/fis интервал второй октавы	
------	------	-------------------------------	--

Прелюдия № 9

31/1	-нет	-g (вероятно, бекар, не указано) третьей октавы	
------	------	---	--

Прелюдия № 13

23/1	-интервал g мал. окт./es1 в левой руке	-аккорд c1/e1/g1 в левой руке	-перекомпоновка тонов аккорда: исключено c1, g1 перенесено в малую октаву
------	--	-------------------------------	---

Прелюдия № 18 (*-номер такта по беловику)

39*/ 1-2	-нет	фигура из двух восьмых и четверти as2-f2-c2	-исключение нот
-------------	------	---	-----------------

Прелюдия № 21

1/1	Нет (0)	-b1	-исключение ноты
7/5	Нет (0)	Интервал g1/c2	-исключение интервала

Прелюдия № 22

21/1	Нет	-c2 четверть	-исключение ноты
------	-----	--------------	------------------

4.2.Добавление нот

Прелюдия № 6

14/1	-в левой руке повторена фигура одна из двух восьмых предыдущего такта	-нижний голос не выписан	-добавление нот
26/1	-е малой октавы	-нет	-добавление нот
50/3	-интервал eis малой октавы/ g малой октавы	-f малой октавы	-добавление нот. Интервальная дублировка триоли g малой октавы (в большую секунду/уменьшённую малую терцию)
51-54/ 2	-триольная фигура в малой октаве (интервал eis/g)	-нет	-добавление нот (фразы/интервала)
55/1	-интервал eis/g в первой октаве	-нет	-добавление нот (интервала)

Прелюдия № 7 (*-номера тактов по Беловику)

11*/1	-es первой октавы	-нет	-добавление нот
16*/ 1-3	-es малой октавы -повторён интервал предыдущего такта	-нет	-добавление нот (аккорда)
17*	-интервал e малой октавы / cis1	-нет	-добавление нот (интервала)
26/27*	-добавлена фраза b2,h3,e3	-нет	-добавление нот, фразы (и такта – см. ниже)

Прелюдия № 9

12/2	-e2 и -h1	-нет -нет	-добавление нот
------	--------------	--------------	-----------------

Прелюдия № 10

47/2	-f(дубль-диез)1-gis1 мелизм	-нет	-добавление нот
64/2	-f(дубль-диез)3-gis3	-нет	-добавление нот

	мелизм		
--	--------	--	--

Прелюдия № 12

35/ 1-2	-ais малой октавы/ -cis первой октавы	-нет	-добавление нот
35/ 3-4	-gis малой октавы/ -cis первой октавы	-нет	-добавление нот

Прелюдия № 14 (*-нумерация тактов по беловику)

32*/1	-b большой октавы в аккорде	-нет	-добавление нот
-------	-----------------------------	------	-----------------

Прелюдия № 16

22/1	интервал des1/f1	-нет	-добавление нот, однако, вероятнее, скоропись ввиду устойчивого использования данного интервала в предыдущих тактах
------	------------------	------	---

Прелюдия № 17

19-20	-аккорд левой руки в 1 октаве	-не выписан	-добавление нот (аккорда)
-------	-------------------------------	-------------	---------------------------

Прелюдия № 18 (см. также Пример 44 на добавление нот, педали)

19/3	В беловик введена третья доля, в эскизе лишь наметившаяся в верхнем голосе		
------	--	--	--

5. Другие исправления**5.1. Фактура.** Аккорд и арпеджиато

Прелюдия № 2

25/2	-аккорд в левой руке	-написанное первоначально арпеджио вычеркнуто при письме и тут же заменено на аккорд	-одно из немногих «композиционных» исправлений
27/2	-арпеджио в левой руке по звукам аккорда	-аккорд в левой руке	

Прелюдия № 9

8/1-2 и 9/1	-арпеджио в левой руке по звукам аккорда	-аккорд в левой руке	
----------------	--	----------------------	--

5.2. Динамика

Прелюдия № 6

1	mf	p	
---	----	---	--

5.3. Особенности нотации

Прелюдия № 9

48	-d2 и g2 четверти	-записаны как четверти, но в связи с метрикой 6/8 местоположение их и точные длительности не ясны	
----	-------------------	---	--

Прелюдия № 14 (* - номера тактов по Беловику)

30/31 * стык		-отсутствие указания на смену скрипичного ключа басовым	
--------------------	--	---	--

5.4. Иные особенности

Прелюдия № 12

6/4	Ноты фигурации в 3 октаве сохранились, но изменилась их последовательность, было a3-d3-a3-cis3		
-----	--	--	--

Прелюдия № 17

18/1	-g2-h2	-h2-g2	-изменение порядка нот в фигурации
------	--------	--------	------------------------------------

Прелюдия № 20

7 и 22/2	-в малой и первой октаве фа-бекар в обоих случаях	-только в т. 22	-возможно, формирование идеи в процессе написания («композиционные» изменения)
25/1-2	-des1 восьмая -b малой октавы восьмая	-des1 записан точкой -b малой октавы записано точкой	-неопределённость длительностей. Могут быть отнесены к скорописи, ритмическим изменениям

Прелюдия № 22

19/1-2	-нет	-в правой руке между 1 и 2 долями указано h1 неопределённой длительности и неясно, к чему относящееся	
--------	------	---	--