

## Техника музыкальной композиции

Научная статья

УДК 781.63

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-086-103>

EDN RXKBSA



### Ранние произведения Д. Д. Шостаковича: творческий процесс сквозь призму вариантов

**Антон Валерьевич Лукьянов**

Военный университет

имени князя Александра Невского,

г. Москва, Российская Федерация,

✉ [valluant@yandex.ru](mailto:valluant@yandex.ru),

<https://orcid.org/0009-0005-5837-5432>



**Аннотация.** Число черновых автографов Д. Д. Шостаковича, относящихся к ранним сочинениям, сравнительно невелико. Но для представления о творческом процессе юного композитора можно использовать другие документы этого периода — варианты произведений, сохранившиеся в большом количестве. И хотя часть из них представляет собой простые дарственные авторские копии для друзей и знакомых, минимально отличающиеся от исходных текстов, существует ряд вариантов, где отчетливо проявляется творческая воля композитора — уточнение представления о форме и звучании произведения. В работе использовался метод сравнительного анализа автографов, а все варианты делились на 1) композиционные и 2) связанные с инструментровкой. Существующие смешанные варианты, в основном характерные для более поздних масштабных сочинений (опера «Леди Макбет Мценского уезда», Восьмая симфония), остались вне сферы исследования. Композиционные трансформации

рассмотрены на примере двух небольших пьес, написанных в год поступления композитора в Петроградскую консерваторию (1919). В них обнаруживаются различные, буквально противоположные, приемы работы с материалом: это и исключение тактовых единиц, групп тактов, и присочинение нового текста, порой достаточно объемного. Варианты, связанные с инструментовкой, рассмотрены на примере Прелюдии № 4 из Восьми прелюдий ор. 2. Пьеса оркестровалась дважды. В рукописях видно, как постепенно автор проясняет для себя звуковые контуры сочинения и соотносит оркестровый профиль с формой. Тонкое понимание закономерностей инструментовки сочинения для духового оркестра отражено в вариантах «Марша» из музыки к спектаклю «Клоп» по пьесе В. В. Маяковского.

В результате можно заключить, что в раннем периоде творчества талант Шостаковича динамично развивается. Композитор не только критически оценивает собственные сочинения, но и стремится трансформировать некоторые из них. Трансформации эти затрагивают как композиционные, так и тембровые стороны произведений, однако в то же время не приносят радикальных изменений, не влияют на образность, музыкальный язык и сохраняют общую структуру пьес. Применение же в разных случаях несходных принципов обработки демонстрирует внимание автора к материалу.

**Ключевые слова:** Шостакович, раннее творчество, творческий процесс, варианты, инструментовка, оркестр, автографы, прелюдии, музыка для духового оркестра

**Благодарности:** Автор благодарит доктора искусствоведения, профессора кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных Л. Л. Гервер; доктора искусствоведения, ответственного научного редактора Нового собрания сочинений Д. Д. Шостаковича М. Г. Раку; Архив Д. Д. Шостаковича и его сотрудников — кандидата искусствоведения, главного архивиста О. Г. Дигонскую, главного хранителя архива О. В. Домбровскую за предоставление материалов для исследования и комментарии.

**Для цитирования:** Лукьянов А. В. Ранние произведения Д. Д. Шостаковича: творческий процесс сквозь призму вариантов // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 2. С. 86–103 <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-086-103>

*Technique*  
*of Musical Composition*

Original article

**Dmitri Shostakovich's Early Works:  
An Insight into the Creative Process  
through the Prism of Variants of Musical Works**

**Anton V. Lukyanov**

Prince Alexander Nevsky Military University,  
Moscow, Russian Federation,

✉ [valluant@yandex.ru](mailto:valluant@yandex.ru),

<https://orcid.org/0009-0005-5837-5432>

**Abstract.** The quantity of draft autographs pertaining to Dmitri Shostakovich's early works is relatively small. But for acquiring a perception of the creative process of the young composer, other documents of this period may be used – variants of compositions that have been preserved in large quantities. And although some of them present simple complimentary authorial copies meant to be gifts for friends and acquaintances, differing to a minimal amount from the initial musical texts, there exists a number of variants where the composer's creative will is distinctly manifested – an improvement of the perception of form and the sound of the musical composition. The article makes use of the method of comparative analysis of autograph scores, and all the variants were classified in to 1) compositional and 2) those connected with orchestration. The existent mixed variants, for the most part characteristic for later and more large-scale compositions (the opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District* and the Eighth Symphony) – have remained beyond the sphere of this research. The compositional transformations are examined on the example of two short pieces written during the year of the composer's enrollment in the Petrograd Conservatory (1919). They demonstrate various diametrically opposed to each other techniques of work with the material: those include the omission of measure units and groups of measures and the additional composition of new musical text, at times, of great capacity.

The variants connected with orchestration are examined on the example of *Prelude No. 4* from the *Eight Preludes* opus 2. The piece has been orchestrated twice. It can be seen in the manuscripts how the composer gradually elucidates for himself the sound contours of the composition and correlates the orchestral profile with the form. The keen understanding of the regularities of orchestrating a composition for wind orchestra is reflected in the variants of the *March* from the incidental music for the performance of Vladimir Mayakovsky's *The Bedbug*.

As the result, it becomes possible to conclude that in the early period of his music, Shostakovich's talent developed itself dynamically. The composer not only evaluates his own works critically, but also aspires to transform some of them. These transformations touch upon both the compositional and the timbral aspects of the compositions, however, at the same time, they do not bring in any radical changes, do not affect the figurative qualities or the musical language and preserve the general structure of the pieces. At the same time, the application of discrepant principles of transcription in various cases demonstrates the composer's attention to the material.

**Keywords:** Shostakovich, early works, creative process, variants, instrumentation, orchestra, autographs, preludes, music for wind orchestra

**Acknowledgments:** The author wishes to express his gratitude to Dr. Sci. (Art Studies), Professor at the Department of Analytical Musicology of the Gnesin Russian Music Academy Larisa Gerver, Dr. Sci. (Art Studies), executive academic editor of the New Edition of the Complete Works of Dmitri Shostakovich Marina Raku, the Dmitri Shostakovich Archive and its associates — Cand. Sci. (Art Studies), Chief Archivist Olga Digonskaya and the Chief Archivist Olga Dombrovskaya for providing the materials for research and commentaries.

**For citation:** Lukyanov, A. V. (2024). Dmitri Shostakovich's Early Works: An Insight into the Creative Process through the Prism of Variants of Musical Works. *Contemporary Musicology*, 8(2), 86–103. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-086-103>

Введение

Известно, что Дмитрий Дмитриевич Шостакович предпочитал сочинение новых произведений редакции уже написанных<sup>1</sup>. В 1927 году в анкете, посвященной творческому процессу и заполненной для музыковеда Романа Ильича Грубера, композитор отмечал: «К произведению, однажды зафиксированному, больше не возвращаюсь»<sup>2</sup>. Это стремление сохранить все именно в изначальном виде характеризует и раннее самонаблюдение Шостаковича, высказанное в той же анкете:

В 1922 г. я сочинял сюиту для 2-х роялей. Проф. М. О. Штейнберг отнесся к ней до некоторой степени отрицательно и велел ее переправить. Я этого не сделал. Тогда он вторично настоял на переправке, и я, следуя его указаниям, переделал. В таком виде она была исполнена в одном из ученических концертов ЛГК. После концерта я уничтожил исправленный экземпляр и стал ее фиксировать по-старому<sup>3</sup>.

Тем не менее в силу разных причин<sup>4</sup> Шостакович порой обращался к прежним опусам, внося в них те или иные изменения, и, таким образом, формируя новые варианты<sup>5</sup>. Это положение справедливо для всех периодов творчества композитора: и для юношеского, связанного в основном с переделкой небольших фортепианных пьес, и для последующих, в которых зачастую страницы камерных произведений становились десятками партитурных<sup>6</sup>.

При исследовании творческого процесса сравнительный анализ вариантов может быть столь же плодотворен, сколь и традиционный, связанный

<sup>1</sup> «Когда я узнаю, что у композитора существует одиннадцать редакций одной симфонии, то в голову невольно приходит мысль: а сколько за это время можно было написать новых произведений?» — замечал Дмитрий Шостакович в 1965 году. *Шостакович Д. Д.* Как рождается музыка // Дмитрий Шостакович / сост. Г. Ш. Орджоникидзе. М.: Советский композитор, 1967. С. 35–39. С. 36.

<sup>2</sup> *Шостакович Д. Д.* Шостакович о себе и своих сочинениях // Дмитрий Шостакович в письмах и документах / ред.-сост. И. А. Бобыкина. М.: ГЦММК им. М. И. Глинки, РИФ «Антиква», 2000. С. 469–490. С. 478.

<sup>3</sup> Там же. С. 472.

<sup>4</sup> Есть случаи, когда причины установить невозможно (и некоторые из рассматриваемых ниже вариантов относятся к ним), но часто таковыми выступают совместная работа с солистами над концертными произведениями (*Шостакович Д. Д.* Письма к Д. Ф. Ойстраху // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 334–350. С. 345; *Доброхотов Б. В.* [Воспоминания о Шостаковиче] // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 514–521. С. 515), партийная критика (*Мейер К.* Шостакович: Жизнь. Творчество. Время. СПб.: DСH, Композитор, 1998. С. 389–390). Вариант мог также появиться и непосредственно в ходе сочинения, но остаться невостребованным [1].

<sup>5</sup> Что следует считать вариантом сочинения? Удачной представляется формулировка литературоведа, одного из основоположников отечественной текстологии Бориса Викторовича Томашевского, высказанная им в 1928 году и не потерявшая актуальность до настоящего времени: «ограниченные объемом различия текстов одного и того же произведения». *Томашевский Б. В.* Писатель и книга. Очерк текстологии. Л.: Прибой, 1928. С. 89.

<sup>6</sup> Например, оркестровки «Шести романсов» ор. 62, «Шести стихотворений Марины Цветаевой» ор. 143 и «Сюиты на слова Микеланджело» ор. 145.

с сопоставлением черновиков и беловиков<sup>7</sup>. Более того, во многих случаях каждый из вариантов оказывается, в сущности, «официальной» версией произведения.

Обратившись к таким основополагающим факторам, как композиция и особенности тембрового воплощения, можно классифицировать варианты сочинений Шостаковича следующим образом:

- 1) стабильный модус тембрового звучания (фортепианный, оркестровый) при мобильной композиционной структуре;
- 2) стабильная структура при тембровой переменности (вариант оркестрового изложения, инструментовка фортепианного произведения, партии фортепиано в вокальном цикле);
- 3) смешанные случаи (часто встречающиеся в вариантах более масштабных сочинений<sup>8</sup>).

Помимо этого, есть варианты, в которых изменяются лишь отдельные детали музыкального текста — например, ладовое наклонение (в пьесе «Меланхолия» — варианте пьесы «Тоска» [4, с. 96]); близко к ним находятся дарственные авторские копии для родственников и знакомых<sup>9</sup>, наличие которых впоследствии существенно облегчило, к примеру, издание цикла Восемь прелюдий ор. 2 (автограф был утерян еще в 1920-х годах)<sup>10</sup>.

Остановимся на примерах-иллюстрациях.

#### *Прелюдия № 1 g-moll из цикла «Восемь прелюдий» ор. 2<sup>11</sup>*

Пьеса написана Шостаковичем в 1919 году. Предположительно, она исполнялась композитором при поступлении в консерваторию [4, с. 97–98], а также в последующие годы на концертах. Посвящена прелюдия художнику Борису Михайловичу Кустодиеву, которому Шостакович в том же 1919 году подарил одну из копий. В дальнейшем сочинение вошло в ор. 2, заняв в нем первое место<sup>12</sup>.

Как и во многих других пьесах, открывающих циклы, фактура ее выдержана в фигурационной манере (*Пример 1*), однако рисунок фигураций

<sup>7</sup> Особенности правки Шостаковича и конспективных записей в его черновых автографах были рассмотрены нами ранее ([2; 3]).

<sup>8</sup> Например, оперы «Леди Макбет...» или Восьмой симфонии.

<sup>9</sup> Лукьянов А. В. Творческий процесс Шостаковича: от черновика к *opus*'у: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2021. С. 146, 151–152.

<sup>10</sup> 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...». Цит. по: [5, с. 51].

<sup>11</sup> Отчасти Прелюдия № 1 и «Багатель» (см. ниже) были рассмотрены в диссертационном исследовании автора (Лукьянов А. В. Творческий процесс Шостаковича ... С. 147–149).

<sup>12</sup> Дигонская О. Г., Копытова Г. В. Дмитрий Шостакович. Нотографический справочник: в 3 вып. СПб.: Композитор, 2016. Вып. 1. От ранних сочинений до Симфонии № 4 ор. 43 (1914–1936). С. 21.

необычен: использованы выдерживаемые от начала до конца разнообразные сочетания восходящих и нисходящих квинтовых ходов [6, с. 183].

Agitato ♩ = 100

Пример 1. Д. Д. Шостакович. Восемь прелюдий для фортепиано.  
Прелюдия № 1, начало<sup>13</sup>

Форма сочинения — простая двухчастная репризная. Интерес представляет первая часть — экспозиционный период, образованный двумя сходными предложениями, количество тактов в которых в разных версиях прелюдии отличается. Один вариант изложения периода, содержащий по 18 тактов в предложениях, находится в составе Прелюдии в ор. 2<sup>14</sup> (далее — Прелюдия). Второй вариант представлен незаглавленной копией, из которой до нас дошла лишь первая половина

<sup>13</sup> Изображение воспроизводится на основе: 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. 21.

<sup>14</sup> АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 158, л. 1–2 об.

(далее — Фрагмент<sup>15</sup>). Во Фрагменте число тактов в каждом предложении так или иначе сокращено, но в разной степени и разными путями. В первом из них Шостакович оставляет 12 тактов из 18 за счет изъятия некоторых повторяющихся и не связанных друг с другом (отмечены в *Примере 1* рамками), во втором сохраняет 15, удаляя блок из последовательно расположенных трех тактов (последние три такта в *Примере 1*). Таким образом, автор демонстрирует искусенность в композиторской технике, не только получая с помощью преобразований исходного варианта несколько структурно разных производных, но и заставляя форму расширяться и «дышать».

### «Багатель» и Прелюд № 2<sup>16</sup>

Пьеса для фортепиано *Bagatelle*, написанная в 1919 году<sup>17</sup>, посвящена Марианне Фёдоровне Граменицкой, с которой Шостакович обучался на фортепианных курсах Игнатия Альбертовича Гляссера, а затем в консерваторском классе фортепиано у профессора Леонида Владимировича Николаева [4, с. 95]. Приблизительно в то же время<sup>18</sup>, вероятно, переработав «Багатель», Шостакович написал «Прелюд. g-dur» <sic!> (далее — Прелюд), основанный на сходном материале<sup>19</sup>.

Фактура «Багатели» состоит в основном из «звукоточек»<sup>20</sup> (см. *Пример 2*), временами превращающихся в более плотные созвучия или чередующиеся с таковыми. Для композитора это был первый и ритмически простейший опыт создания пуантилистического двухголосия [6, с. 198–199].

Форма пьесы простая трехчастная с развивающей серединой. Соразмерность разделов выражена почти с математической точностью: протяженность каждого из них составляет около 30 тактов, при этом первый проводится дважды (выставлен знак репризы). О форме Прелюда говорить сложнее, потому что окончание пьесы отсутствует (сохранился 31 такт репризы). Но важны

<sup>15</sup> РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 51, л. 5 об.

<sup>16</sup> «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.

<sup>17</sup> Дигонская О. Г., Копытова Г. В. Дмитрий Шостакович. Нотографический справочник: в 3 вып. Вып. 1. С. 22.

<sup>18</sup> В своих взглядах на последовательность появления пьес исследователи расходятся, указывая как на первоначальный приоритет «Багатели» [4, с. 95], так и Прелюда [5, с. 51]. Из них только «Багатель» датирована Шостаковичем. Однако Прелюд был объединен автором вместе с вышеописанной Прелюдией № 1 (датированной сентябрем 1919 года) в цикл «Прелюды ор. 1», где занял второе место. Косвенно, учитывая масштабы Прелюда, мы считаем его более поздним вариантом, но нельзя исключить, что имела место и редуцирующая переработка, которую мы ранее наблюдали во Фрагменте Прелюдии № 1.

<sup>19</sup> Дигонская О. Г., Копытова Г. В. Дмитрий Шостакович. Нотографический справочник. Вып. 1. С. 21–22.

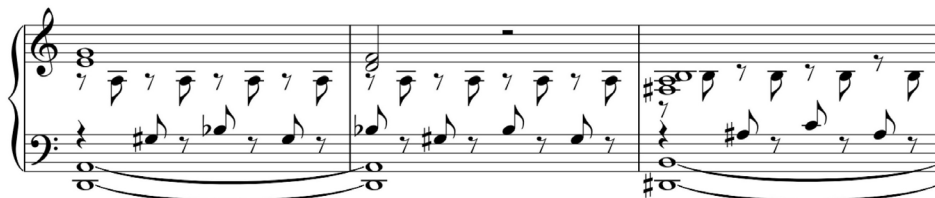
<sup>20</sup> Термин «звукоточка» использует В. Н. Холопова. См. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб.: Планета музыки, Лань, 2010. С. 188.



тенденции, а заключаются они в существенном расширении первоначальной формы — досочинении текста «Багатели». Идея композитора, как представляется, могла состоять в уравнивании двухкратного проведения материала первого раздела за счет пропорционального расширения остальных. Обратим внимание, что при этом имеет место не формальное выставление реприз в соответствующих местах, а создание нового текста. Архитектонически материал первого раздела в обеих пьесах в основном совпадает<sup>21</sup>, средний же и репризный сходны только в своих начальных тактах. Более интересны изменения середины, расширенной вдвое в основном за счет помещенного в средних голосах фигурационного хроматизированного мотива (см. *Пример 3*) (в «Багатель» он появлялся лишь на непродолжительные четыре такта). И если в начале Прелюда изложение было достаточно сухим, то в середине звучание мотива оттеняется педальными нотами в нижнем и верхнем голосах. В гармоническом отношении композитор использует отклонения в родственные тональности. О том, как сложилась реприза в целом, судить сложно, однако можно предположить, что объем ее также был пропорционально расширен. На это косвенно указывает тот факт, что, по сравнению с «Багателью», автор более последовательно повторяет и развивает материал первого раздела.



Пример 2. Д. Д. Шостакович. Багатель, начало<sup>22</sup>



Пример 3. Д. Д. Шостакович. Прелюд G-dur,  
средний раздел с хроматическим мотивом

<sup>21</sup> Отличия включают несколько отдельных нот ближе к концу раздела.

<sup>22</sup> Изображение воспроизводится на основе: *Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. М.: DСН, 2018. Серия XII. Сочинения для фортепиано. Т. 109. Фортепианные миниатюры Д. Шостаковича разных лет. С. 133.*

Прелюдии № 2, 4, 5 из цикла ор. 2

Вариантом иного рода, характеризующимся стабильностью структуры и изменчивостью тембрового модуса, можно считать оркестровку Второй, Четвертой и Пятой прелюдий ор. 2, выполненную композитором в период обучения в консерватории<sup>23</sup>. Эти варианты были обнаружены и атрибутированы Ольгой Георгиевной Дигонской [7, с. 189], а затем описаны Лидией Олеговной Адэр [7, с. 189–197].

Точное время инструментовки не установлено: в «Летописи жизни и творчества Шостаковича» оно указано обобщенно — 1921–1922 год, поэтому можно предположить его приблизительное совпадение с работой над ор. 1 «Скерцо *fis-moll*»<sup>24</sup>. Повод для инструментовки также не известен. Хотя это могла быть и учебная работа, выполненная самостоятельно, Адэр делает предположение: единый во всех трех пьесах состав оркестра «наводит на мысль об оркестровке этих прелюдий для исполнения конкретным коллективом. Возможно, Шостакович рассчитывал на исполнение прелюдий неким самоорганизованным оркестром. Таковым мог быть ученический оркестр при консерватории» [7, с. 189].

В составе оркестра отсутствует «твердая» медь, а количество валторн варьируется от одной до четырех, поэтому условно можно считать его малым. Стабильные элементы — три флейты в разных сочетаниях (пикколо, большая, альтовая) и струнная группа. Количество остальных инструментов меняется от пьесы к пьесе (1–2 кларнета, 1–2 фагота; в обеих инструментовках Прелюдии № 4 отсутствует пара гобоев, вовлеченная в исполнение в других пьесах).

Последовательность пьес в партитуре соответствует их положению в ор. 2. И хотя нет каких-либо оснований говорить о цикличности, инструментовка все-таки намекает на трехчастность: в № 2 солируют струнные, в № 4 — кларнет, в № 5 — струнные и духовые.

Заострим внимание на Прелюдии № 4<sup>25</sup>, представленной в виде двух партитурных вариантов. Забегая вперед, можно предположить, что естественная причина появления второго из них — в стремлении юного композитора точнее воплотить свои представления о звучании оркестра и исправить некоторые первоначальные просчеты.

В основе Прелюдии два фактурных элемента — в верхнем голосе это мелодия фигурационного характера, в нижнем — в основном<sup>26</sup> гармоническая

<sup>23</sup> При этом Прелюдия № 4 была оркестрована дважды — в составе общей партитуры наряду с другими прелюдиями (Российский национальный Музей Музыки (РНММ), ф. 32, ед. хр. 2246) и в виде отдельной выполненной партитуры РНММ, ф. 32, ед. хр. 2247).

<sup>24</sup> Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича: в 5 т. / отв. ред. Л. А. Миллер, науч. ред. О. Г. Дигонская. М.: DSCH, 2016. Т. 1 (1903–1930). С. 69–74.

<sup>25</sup> Впервые прелюдия была опубликована в томе 109 Нового собрания сочинений Шостаковича.

<sup>26</sup> Отметим, что ровно в середине Прелюдии в эту гармоническую фигурацию проникают мелодические элементы в виде нескольких секундовых ходов.

фигурация в широком расположении, движущаяся, по сравнению с мелодией, более крупными длительностями (см. *Пример 4*). В пространство между крайними голосами в ходе развития вплетаются средние гармонические. Несмотря на малый объем пьесы — немногим более 10 тактов — Шостаковичу удается сформировать ясную форму с динамизированной репризой.

Allegretto ♩ = 76

*Пример 4.* Д. Д. Шостакович. Восемь прелюдий для фортепиано.  
Прелюдия № 4<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Изображение приводится на основе: *Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. Серия XII. Сочинения для фортепиано. Т. 109. Фортепианные миниатюры Д. Шостаковича разных лет.* М.: DSCH, 2018. С. 27.

Миниатюрность Прелюдии обуславливает многие аспекты инструментовки (см. *Пример 5*): это и стремление к «чистым» тембрам, и сохранение за инструментами стабильных функций (нижний голос поручен виолончелям, верхний — кларнету).

==

*Пример 5.* Д. Д. Шостакович. Восемь прелюдий для фортепиано.  
Прелюдия № 4, первый вариант инструментовки<sup>28</sup>

<sup>28</sup> РНММ, ф. 32, ед. хр. 2246.

Сам же выбор инструментов удачен и, как представляется, основан на знании их исполнительских возможностей: из деревянных духовых только кларнету доступна столь ненавязчивая, мелодически и динамически убедительная фигурация в используемом диапазоне, из струнных же одна виолончель способна без усилий перекинуть «мост» из первой октавы в большую.

Не стремясь критически оценивать первый вариант в целом, отметим несколько избыточную концентрацию инструментов в среднем и нижнем регистрах, а также использование в качестве педальных сравнительно низких нот у большой флейты (см. *Пример 5*). Интересно и то, что Шостакович, вероятно, сознательно дробит партию кларнета — нижнюю часть помещает в регистр «шалюмо», противопоставляя ее таким образом верхнему, «кларинному», у солиста.

Что же потребовало изменений? В основном новые решения касаются технических вопросов и связаны с балансировкой звучания — действия Шостаковича направлены в первую очередь на просветление колорита, т. е. повышение тесситурного расположения ряда партий (см. *Пример 6*).

2 Fagotti  
т. 7

Contrabassi  
т. 3

*Пример 6.* Д. Д. Шостакович. Восемь прелюдий для фортепиано.  
Прелюдия № 4, сравнение партий фаготов и контрабасов  
в первой (верхние ноты) и второй (нижние ноты) инструментовках<sup>29</sup>

<sup>29</sup> РНММ, ф. 32, ед. хр. 2246 (верхние ноты) и РНММ, ф. 32, ед. хр. 2247 (нижние ноты) соответственно.

Второй фагот в нескольких тактах поднят из большой октавы в малую, что снимает с него функцию баса<sup>30</sup>. Ощутимо меняется линия контрабаса — она не только более протяженна и развита, но, что важнее — поднята (по письму) к верхней границе малой октавы, так что теперь ее ноты совпадают с нижними виолончельными. В результате устраняется громоздкость, связанная с избыточным весом нижнего регистра, прелюдия сохраняет миниатюрность и компактность фортепианного оригинала, а тесситурные параметры теперь коррелируют с объемом сочинения. Таким образом, задачей Шостаковича было нахождение гармоничного и пропорционального звукового решения, когда масштаб прелюдии сочетается с масштабом оркестровых средств и оркестрового рельефа.

*«Марш» из музыки к спектаклю «Клоп»  
по пьесе В. В. Маяковского*

Вариант оркестрового изложения материала целесообразно рассмотреть на примере номера «Марш» из музыки к спектаклю «Клоп» по пьесе Владимира Владимировича Маяковского<sup>31</sup>. Сочинение было написано в 1929 году по предложению режиссера Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Партитура «Марша» существует в двух автографах: один из них, принятый за основу для публикации в собрании сочинений Шостаковича<sup>32</sup>, находится в Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина (далее — ГЦТМ), второй — в Архиве Д. Д. Шостаковича (далее — АДДШ)<sup>33</sup>.

Причины появления варианта неизвестны. Однако сделать предположение о них позволяет высказывание кинорежиссера и сценариста Лео Оскаровича Арнштама, касающееся другого произведения Шостаковича — музыки к фильму «Новый Вавилон», ор. 18, написанной практически в одно время с музыкой для «Клопа»<sup>34</sup>. Так, ор. 18 существовал в нескольких вариантах, которые были рассчитаны на разные составы оркестров, бытовавшие в то время в кинотеатрах<sup>35</sup>. Варианты музыки к спектаклю могли появляться с аналогичной целью: постановка за три сезона выдержала более 150 представлений и была показана в разных городах страны [9, с. 189].

Оба варианта «Марша» написаны для духового оркестра, включающего в первую очередь такие типичные инструменты, как труба, валторна, корнет,

<sup>30</sup> Этот же прием позволяет закрепить мелодическую функцию за кларнетом: в новом варианте использован только один кларнет, а бывшую партию второго частично подхватывает I фагот.

<sup>31</sup> Подробнее о материалах музыки к спектаклю «Клоп» см. [8, с. 984–985].

<sup>32</sup> ГЦТМ, ф. 688 — ГосТиМ, № 180171/300, МР 305). Партитура опубликована в томе 27 Собрания сочинений в 42 томах.

<sup>33</sup> АДДШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 109.

<sup>34</sup> Дигонская О. Г., Копытова Г. В. Дмитрий Шостакович. Нотографический справочник. Вып. 1. С. 93.

<sup>35</sup> Арнштам Л. О. Бессмертие // Д. Шостакович. Статьи и материалы / сост. и ред. Г. М. Шнеерсон. М. Советский композитор, 1976. С. 115.

альт, баритон, бас, кларнет, саксофон, ударные. Эта особенность состава обусловлена заданием Маяковского Шостаковичу — написать музыку, которую сыграет «оркестр пожарников»<sup>36</sup>. Варианты инструментровки не противостоят друг другу, а, скорее, представляют собой два взгляда на одну и ту же проблему. Все отличия находятся в рамках единого стиля и поэтому не приводят к радикальной трансформации звучания, однако тонкость прорисовки отдельных партий говорит о знании Шостаковичем особенностей духовой музыки. Заключаются эти особенности в следующем:

1) основная группа, определяющая звучание духового оркестра, — медные инструменты, деревянные же используются во вспомогательной роли;

2) задачи инструментов, как правило, четко обрисованы: корнет и трубы используются в мелодической функции, туба/бас — в басовой; альт и валторна формируют средние гармонические голоса; баритон же многофункционален и может исполнять не только средние гармонические голоса, но и контрапункты, и мелодии, и фигурации, а также дублировать бас; мелодическая и фигуративная роль возлагается обычно и на саксофон; деревянные духовые, флейта и кларнет чаще всего занимают высокий и высший регистры, где дублировками создают октавное обертоновое «гало» для мелодии, а также исполняют реплики (заполнения) и фигурации.

Все это обуславливает взаимозаменяемость партий инструментов, выполняющих сходные функции, что может потребоваться при отсутствии нормативного состава. Этим же объясняется и распределение инструментов в разных вариантах «Марша», для наглядности приведенное в *Таблице*. Важно, что оно далеко не случайно и является досконально продуманным.

Хочется обратить внимание и на то, что Шостакович, находясь в рамках ограниченного по тембру духового оркестра, умело находит контрасты для изложения тем: первую из них поручает традиционно корнетам/трубам, а вторую — более туманному тембру баритона.

Если говорить об особенностях оформления, то вариант из АДДШ находится в отдельной маленькой тетрадке размерами 17,5 x 12 см, состоящей из 6 листов. В перечне рукописей АДДШ автограф определен как черновой. И хотя в записи действительно много знаков сокращенного письма, текст документа прописан четко и довольно аккуратно.

<sup>36</sup> С Маяковским у Шостаковича по поводу музыки к пьесе состоялось несколько бесед. Композитор вспоминал: «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» (*Шостакович Д. Д. Новое о Маяковском. Дмитрий Шостакович // Дмитрий Шостакович / сост. Г. Ш. Орджоникидзе. М.: Советский композитор, 1967. С. 25*).

Встречаются лишь отдельные поправки, исправления, пометки и приписки простым карандашом, активно используются перекрестные ссылки на партии инструментов.

Таблица. Сравнение инструментальных составов в вариантах «Марша», № 1 (Д. Шостакович, музыка к спектаклю «Клоп», ор. 19)

| «Марш»  |  |
|---|--|
| АДДШ, 2.1.109   | Номер в т. 27 Собр. соч. (ГЦТМ)  |
| Флейта (с пометкой карандашом <i>bis</i> )  | Отсутствует<br>Партия передана кларнету  |
| 2 кларнета ( <i>B</i> )   | 2 кларнета ( <i>B</i> )  |
| Два корнета ( <i>B</i> ) (с пометкой чернилами <i>Tromba bis</i> ). Партии в основном (за исключением отдельных нот) совпадают с партиями труб автографа ГЦТМ | Отсутствуют  |
| Отсутствуют   | Две трубы ( <i>B</i> ). Партии в основном совпадают с партиями корнетов автографа АДДШ |
| Альт ( <i>Es</i> )  | Альт ( <i>Es</i> )   |
| Саксофон-тенор ( <i>B</i> ). Партия в основном совпадает с баритоном данного автографа  | Отсутствует  |
| Валторна ( <i>F</i> ). Партия в основном совпадает с альтом (автографы АДДШ, ГЦТМ)  | Отсутствует  |
| Туба. Партия в основном совпадает с басом автографа ГЦТМ  | Отсутствует  |
| Баритон ( <i>B</i> ) <sup>37</sup>  | Баритон ( <i>B</i> )   |
| Отсутствует   | Бас. Партия в основном совпадает с тубой автографа АДДШ                                |

### Заключение

Наличие вариантов сочинений в раннем творчестве Шостаковича указывает на его интенсивное развитие, желание постоянно конкретизировать собственные представления о форме и тембровом оформлении своих опусов.

Для разных произведений композитор использует разные принципы переработки — от малых штриховых изменений до включения новых сравнительно протяженных фрагментов, что говорит о его внимании к материалу.

Уже в самых ранних инструменталках Шостакович показывает знание природы инструментов и их специфических особенностей, навыки выявления скрытых голосов, умение соотнести оркестровый профиль с формой,

<sup>37</sup> На первой странице партитуры указан тромбон, под него же сделана и первоначальная расстановка ключевых знаков на всех страницах. Однако ключевые знаки затем аккуратно перечеркнуты, а сама партия записана в транспорте (*in B*). С учетом тесситуры и характера партии описанная картина указывает на баритон.



найти верное стилевое решение. При этом, несмотря на все трансформации произведений в ходе формирования вариантов, их образный строй, музыкальный язык и, по большей части, структура сохраняются, что указывает на устойчивость исходных авторских представлений.

Дальнейшие исследования вариантов сочинений Шостаковича могут не только выявить особенности и закономерности творческого процесса композитора, но и дать богатый материал по технике инструментовки.

### Список литературы

1. Kennedy L. E. 'I begin writing, and then have second thoughts': Shostakovich and the Sketches for the Eighth Symphony // *Fontes Artis Musicae*. 2017. Vol. 64, № 1. P. 1–20. <https://doi.org/10.1353/fam.2017.0000>
2. Лукьянов А. В. Наблюдения над творческим процессом Шостаковича: по материалам рукописей «Двадцати четырех прелюдий для фортепиано» // *Музыковедение*. 2020. № 8. С. 3–14. <https://doi.org/10.25791/musicology.08.2020.1141>
3. Лукьянов А. В. Иногда приходится «перескакивать» через недающийся «такт»... К вопросу о творческом процессе Шостаковича // *Современные проблемы музыкознания*. 2022. № 2. С. 142–158. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-142-158>
4. Дигонская О. Г. Митя Шостакович на пороге Петроградской консерватории: ранние фортепианные пьесы // *Музыкальная академия*. 2017. № 1. С. 94–100.
5. 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* / ред.-сост. О. Г. Дигонская, Л. Г. Ковнацкая. М.: DСН, 2011. Вып. 3. С. 46–123.
6. 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.: DСН, 2018. Серия XII. Сочинения для фортепиано. Т. 109. Фортепианные миниатюры Д. Шостаковича разных лет. С. 177–201, 251–264.
7. Адэр Л. О. В классе оркестровки // *Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919–1930: в 3 т.* / сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2013. Т. 1. С. 181–197.
8. Лукьянов А. В. Исследование рукописей Д. Д. Шостаковича: проблемы текстологического анализа // *Манускрипт*. 2021. Том 14, выпуск 5. С. 980–986. <https://doi.org/10.30853/mns210176>
9. Кривцова Е. В. Поразительный паразит // *Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919–1930: в 3 т.* / сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2013. Т. 3. С. 179–197.

### References

1. Kennedy, L. E. (2017). 'I begin writing, and then have second thoughts': Shostakovich and the Sketches for the Eighth Symphony. *Fontes Artis Musicae*, 64(1), 1–20. <https://doi.org/10.1353/fam.2017.0000>

2. Lukyanov, A. V. (2020). Exploring Shostakovich's Creative Process Based on Manuscripts of *Twenty-Four Preludes for Piano*. *Muzykovedenie / Musicology*, (8), 3–14. (In Russ.). <https://doi.org/10.25791/musicology.08.2020.1141>
3. Lukyanov, A. V. (2022). Sometimes You Have 'to Skip' a Stubborn 'Measure.' On Some Aspects of Shostakovich's Creative Process. *Contemporary Musicology*, (2), 142–158. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-142-158>
4. Digonskaya, O. G. (2017). Mitya Shostakovich on the Threshold of the Petrograd Conservatory: Early Piano Pieces. *Music Academy*, (1), 94–100. (In Russ.).
5. Kovnatskaya, L. G. (2011). "Khochu s toboy koe o chem pokalyakat na bumage" (Neizvestnye pis'ma Shostakovicha k Bogdanovu-Berezovskomu (1920-e gody)) ['I want to chat with you about something in writing' (Unknown Letters from Shostakovich to Bogdanov-Berezovsky (1920s))]. In O. G. Digonskaya, & L. G. Kovnatskaya (Eds.), *Dmitriy Shostakovich: issledovaniya i materialy [Dmitry Shostakovich: Research and Materials]* (Vol. 3, pp. 46–123). DSCH. (In Russ.).
6. Gerver, L. L., & Lukyanov, A. V. (2018). Fortepiannye miniatyury D. Shostakovicha raznykh let: Opisanie rukopisnykh istochnikov. Poyasnitelnye zamechaniya. Faksimile [Dmitri Shostakovich's Piano Miniatures of Different Years. Description of Hand-Written Sources. Explanatory Notes. Facsimile]. In Shostakovich D. D. *Novoe sobranie sochinenij [New Collected Works]* (Vol. 109, pp. 177–201, 251–264). DSCH. (In Russ.).
7. Ader, L. O. (2013). V klasse orkestrovki [In Orchestration Class]. In L. G. Kovnatskaya (Ed.), *Shostakovich v Leningradskoy konservatorii: 1919–1930 [Shostakovich at the Leningrad Conservatory, 1919–1930]* (Vol. 1, pp. 181–197). Compozitor Publishing House. (In Russ.).
8. Lukyanov, A. V. (2021). Studying D. D. Shostakovich's Manuscripts: Issues of Textual Analysis. *Manuskript*, 14 (5), 980–986. (In Russ.). <https://doi.org/10.30853/mns210176>
9. Krivtsova, Ye. V. (2013). Porazitelnyy parazit [Amazing Parasite]. In L. G. Kovnatskaya (Ed.), *Shostakovich v Leningradskoy konservatorii: 1919–1930 [Shostakovich at the Leningrad Conservatory, 1919–1930]* (Vol. 3, pp. 179–197). Compozitor Publishing House. (In Russ.).

Сведения об авторе:

**Лукьянов А. В.** — кандидат искусствоведения, композитор, преподаватель, кафедра инструментовки и чтения партитур.

Information about the author:

**Anton V. Lukyanov** — Cand. Sci (Art Studies), Composer, Lecturer, Instrumentation and Score Reading Department.

Статья поступила в редакцию 12.02.2024;  
одобрена после рецензирования 09.04.2024;  
принята к публикации 14.05.2024.

The article was submitted 12.02.2024;  
approved after reviewing 09.04.2024;  
accepted for publication 14.05.2024.