

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ЧЕРНОВИКОВ ВТОРОЙ ЧАСТИ¹ ДЕСЯТОЙ СИМФОНИИ ШОСТАКОВИЧА²

Антон Лукьянов

Десятая симфония Шостаковича, названная когда-то «значительным явлением советской музыки» [7], считается и по сей день одним из наиболее выдающихся сочинений композитора [12, 302]. Причины неослабевающего интереса к ней связаны как с выразительностью, так и с неоднозначностью образов, что в отсутствие четко обозначенной программы будит исследовательскую фантазию. Сам автор был крайне немногословен при описании произведения. «В этом сочинении мне хотелось передать человеческие чувства и страсти», — говорил он [7].

Проведенные до настоящего времени исследования позволили рассмотреть становление и эволюцию замысла симфонии [5], [6], [15, 3–5], определить движущие силы творческого процесса³, проследить истоки тематизма [1, 145], [3, 292], [10, 266], [11], однако при этом, за редким исключением, внимание было сосредоточено на более крупных частях сочинения — первой, третьей и четвертой. Каждая из них обладает своей спецификой: в первой части это масштабность, составляющая до половины звучания всей симфонии, а также многолетняя (с 1945 по 1953 годы) эволюция замысла, в III и IV частях — своеобразная «тайнопись» с использованием тем-монограмм [8]. Во второй части исследователями не было обнаружено столь же ярких и интригующих особенностей, поэтому на нее до некоторой степени обращалось меньше внимания⁴.

Общие, высказанные в ее адрес наблюдения коснулись, во-первых, тематизма, частично сходного с интродукцией к опере «Борис Годунов» Мусоргского (примеры 1 и 2), а, во-вторых, содержания, отражающего стихийность, напряженность, inferнальность, деструктивную энергетику и воплощающего едва ли не апофеоз зла⁵. С этой точки зрения вторую часть можно считать кульминационной точкой всей симфонии [11, 311].

Пример 1. М. Мусоргский. «Борис Годунов».
Пролог. Ц. 1, тт. 1–4.



Пример 2. Д. Шостакович. Десятая симфония.
II часть, ц. 71, тт. 7–10.



Пример 3. Д. Шостакович. Десятая симфония.
II часть, ц. 71, тт. 1–6.



Форма части как таковая анализировалась редко — в литературе встречались упоминания лишь о «средней части» и «репризе», это подразумевало сложную трехчастную форму, и о ней, например, пишет С. М. Хентова [13, 297]. Наиболее подробный анализ структуры проводится в статье Р. Слонимской, которая отмечает трехчастную форму «с динамически разомкнутой репризой, с включением сонатных принципов развития тематизма» [11, 311].

Конструктивными элементами тематизма первого раздела являются начальные аккорды, переходящие в краткий ямбический мотив («хроматический ямб», по определению Р. Слонимской [11, 312, 314]), изложенный струнными в несколько этажей, и если на уровне первых скрипок он звучит как хроматический, то на уровне вторых — буквально подготавливает идущую следом основную тему у деревянных духовых (как уже упоминалось выше, эта тема отсылает к интродукции «Бориса Годунова»). С ц. 72 следует следующая фаза развития (пример 4), приводящая в ц. 73 к первой кульминации. В целом описанный тематический комплекс излагается трижды, при этом основная тема попеременно звучит у деревянных духовых, струнной группы, а затем у медных (в измененном виде).

Пример 4. Д. Шостакович. Десятая симфония.
II часть.



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 счет чего и запись и звучание напоминают хорал): 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 все вокруг.

2. Если в первом разделе ямбический мотив практически не получил развития, то в репризе его потенциал реализован сполна — на его основе Шостакович создает ряд несимметричных неравнодольных фраз, протяженность 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 секвенчно и излагает ракоходом⁶ (смешивая с первоначальным вариантом). Важной деталью является и то, что ступени секвенции за редким исключением начинаются с нот этого же мотива, за счет чего он проводится на более масштабном уровне (пример 5).

Пример 5. Д. Шостакович. Десятая симфония.
II часть, ц. 87, тт. 7–10, ц. 88, тт. 1–5.



3. Небольшим новым построением, по характеру тихим, с мерцающей звучностью, дополняется и развивающий раздел тематического комплекса.

Таким образом, несмотря на небольшую протяженность, вторая часть Десятой симфонии насыщена событиями, и большая часть их приходится на репризу, поэтому переходя к изучению черновики, можно предполагать, что внимание композитора будет сфокусировано именно на ней⁷.

Вкратце характеризуя черновики симфонии, нужно сказать, что они включают в себя 56 страниц, расположенных без определенного порядка, из них на черновики второй части приходится девять — в соответствии с архивной пагинацией, это 3, 13–16, 39–42. Характер записи типичен для Шостаковича: преобладают двустрочные системы клавирного типа, хотя встречаются и однострочные, в них композитор практически не учитывает фигурации и гармонию, а фиксирует в основном мелодический материал и его трансформации, поэтому порой ему достаточно одного голоса, отражающего ход музыкальной мысли⁸. В двухстрочных системах это проявляется особенно наглядно: часто заполняется только одна из строчек, а вторая остается пустой. Такой подход может быть

наглядным проявлением одного из способов репрезентации целостного, максимально сжатого, фактически единовременного, видения формы⁹. Характер использованных чернил различен: на одной, 13-й, странице чернила зеленые, на остальных фиолетовые, как и на большей части черновиков симфонии.

Вышеуказанная компоновка страниц, случайно или нет, уже дает некоторое представление о форме: 14–16 и 41 соотносятся с первым разделом и серединой, а 3, 39–40, 42 — с репризой. Особняком стоит страница 13, на которой находятся наброски тематизма. Возможно, они возникли задолго до того, как скерцо было написано (известно, что зелеными чернилами композитор пользовался в 1940-х годах [4, 152]). Эти наброски сделаны в си-бемоль миноре (авторское обозначение — «5 b») — тональности второй части¹⁰, характер их в основном одноголосный — композитор пробует различные интонации, ритмы и, записав несколько тактов, тут же вычеркивает. Интонации сконцентрированы на гаммообразном движении преимущественно мелкими длительностями, восьмыми и шестнадцатыми, в пределах терции — увеличенной квинты (пример 6; здесь и далее при воспроизведении черновиков Шостаковича нотный набор по возможности приближен к оригинальному виду текстов).

Пример 6. Д. Шостакович. Десятая симфония.
Эскизы. С. 13.



Возвращаясь к заявленному выше предположению о разном характере записей первой части и середины с репризой, находим в черновиках подтверждение этому.

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 партитуры¹¹. Реприза же записана принципиально иначе. В ней Шостакович излагает музыкальный материал не последовательно, как это в целом свойственно ему¹² и как только что было сделано в других разделах, а от общего к частному: от целостного видения этого фрагмента к постепенному насыщению его деталями.

Общие контуры, видимо, сложившиеся в первую очередь, изложены на странице 40, они включают материал от начала ц. 86 практически до конца части. Сразу же необходимо отметить, что такая запись является едва ли не единственным примером подобного рода, обнаруженным в черновиках Шостаковича: разделы намечаются, но не все из них доводятся до конца, некоторые представлены и вовсе предварительными набросками; их развитие, как и более поздние варианты, интонационно соотносимые с партитурой, выявляются на других страницах черновиков¹³.

В состав фрагмента (пример 7) входит 92 такта, запись ведется как в виде клавирных систем, так и однострочно. Первые 38 тактов¹⁴ соответствуют материалу с ц. 86 до окончания ц. 89. После 38-го такта над межтактовой чертой — пометка простым карандашом «90», далее располагаются три первых такта, соотносящихся с таковыми в ц. 90, однако продолжение этого раздела отсутствует — вместо этого следует текст ц. 94 и ц. 95, причем последний из этих разделов записан, по сравнению с партитурой, в иной (трехдольной, 3/8) метрике, характеризуется рядом интонационных расхождений с ней, более краток¹⁵, точно прослеживается до 9 такта после ц. 95, в дальнейшем следует ре-мажорный аккорд, соотносимый нами уже с началом ц. 98. Последующий материал менее определенного 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 еще 14 тактов, в которых узнаются контуры ямбического мотива первого раздела, но с другим звуковысотным расположением, а также цепочка нисходящих интонаций, возможно, мыслившихся композитором как завершающие.

Пример 7. Д. Шостакович. Десятая симфония.
Эскизы. С. 40.

Ц.86

Ц.87

Ц.88

такт вычеркнут во время письма Ц.89

в верхней строке в этих двух тактах нечёткие зачёркивания

"90" (отметка карандашом)

Ц.94

в окончательном варианте не использовался, материал Ц.72

в окончательном варианте нечётко использовался, материал Ц.72

T.9 Ц.94

Таков конспективный набросок репризы на с. 40, однако характер этой конспективности неоднороден по степени 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 нее, на наш взгляд, представляет собой другой уровень обобщения, аналогов которого в черновиках Шостаковича нам ранее не встречалось.

Во-первых, записанный в этих трех тактах в верхнем голосе фрагмент (половинные b_2 c_3 des_3), по сути, являет собой лейтинтонацию всей части симфонии — он соотносится как с ямбическим мотивом, так и с основной темой.

Во-вторых, он задает интонационный каркас движения верхнего голоса в следующих далее до ц. 94 тактах. На этом промежутке мотив как бы «топчется на месте», за счет чего утверждается, будучи изложенным в виде ряда вариантов развития, «разбегающихся в стороны» от его первичной центральной интонационной идеи. Эта обобщенная запись, сводящая все к первичной интонации, заставляет вспомнить черновики А. Берга, которому, согласно исследованиям Ю. С. Векслер, было свойственно на предварительном этапе сочинения делать наброски, включавшие как вербальные определения, относящиеся к характеру и образам будущей композиции, так и записывать сжатые нотные формулы, которые в той или иной форме впоследствии включались в текст произведения. Этот метод работы имеет сходство с невменной нотацией, прибегать к которой Берг советовал и своим ученикам¹⁶.

Видимо, сама идея использования темы в увеличении требовала отдельного осмысления, потому что в итоге Шостакович переходит к «раскрытию» намеченного трехтактового фрагмента, но уже на двух (!) других дополнительных страницах черновиков, что для композитора, обычно писавшего сразу начисто и экономившего бумагу, — редкость. Из них с. 42, очевидно, представляет собой более ранний набросок, в котором внимание автора сосредоточено на собственно основной теме в увеличении¹⁷, поэтому в первую очередь он фиксирует именно ее, а также, в первых 12-ти тактах, намечает сопровождение — нижний голос, излагающий ямбический мотив первого раздела, после чего тема в увеличении излагается уже одногласно. Следует отметить, что на с. 42 непосредственно продолжено развитие первых трех

тактов ц. 90, уже зафиксированных ранее на с. 40 (т. е. страница начинается с т. 4 ц. 90). Такое схематическое развитие следует вплоть до ц. 94, завершаясь ее ре-мажорным аккордом (пример 8).

Пример 8. Д. Шостакович. Десятая симфония.
Эскизы. С. 42.

Другой вариант этого же раздела зафиксирован на с. 39 (пример 9) и характеризуется более тщательной проработкой деталей, фактически представляя собой эскиз, подготовленный для оркестровки и последующего внесения в партитуру. В отличие от с. 42 он начинается с первого такта ц. 90, следует до ц. 94, при этом в записи ц. 93 композитор использует элементы «организации труда»¹⁸ и скорописи для фиксации материала в записи первых 7 тактов.

Пример 9. Д. Шостакович. Десятая симфония.
Эскизы. С. 39.

Этой записью назначение с. 39 не исчерпывается. Начало ц. 94 и ее 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 его в ц. 95).

Дальнейший же текст расположен уже на с. 3, начинающейся с 8 т. ц. 95 и включающей запись материала до ре-мажорного аккорда в первом такте ц. 98 (продолжение дополнительного раздела и заключительные разделы темы).

Следующие интонационные комплексы напоминают таковые в трех последних тактах перед ц. 99, которые уже ранее встречались на с. 40. В той же строчке записаны чуть далее и несколько аккордов, но аналогов им в заключительном разделе части не выявлено.

Таким образом, реприза второй части симфонии, начатая на одной странице (40) и записанная на ней конспективно, распределена в качестве полного текста по четырем. Создается впечатление, что композитор работал над всеми этими страницами одновременно, писал то на одной, то на другой, развивая и разрабатывая возникающие по ходу письма мысли, а также подготавливая эскизы для оркестровки, и именно это объясняет столь пеструю картину.

В итоге черновики второй части Десятой симфонии позволили расширить представление о творческом процессе Шостаковича. Нам удалось впервые найти зафиксированную на бумаге проекцию первичного представления о форме произведения — иллюстрацию свойственного композитору мышления «крупными мазками». Сам факт наличия такой записи заставляет пересмотреть имеющиеся в распоряжении черновики с целью найти и другие примеры подобного рода.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Валькова В.Б.* Десятая симфония Д.Д. Шостаковича: Первые исполнения и первые отклики. Рукописные источники. Факсимиле. Пояснительные замечания // Шостакович Д.Д. Новое собрание сочинений. Серия I. Симфонии. Том 25. Симфония № 10. Соч. 93. Переложение автора для фортепиано в четыре руки. Москва: DSCH, 2013. С. 145–149. С. 181–183.
2. *Векслер Ю.С.* О композиционном процессе Альбана Берга. Нижний Новгород: Издательство Нижегородской консерватории, 2017. 152 с.
3. *Гервер Л.Л.* 24 прелюдии и фуги Шостаковича: Рукописные источники. Факсимиле. Пояснительные замечания // Шостакович Д.Д. Новое собрание сочинений. Серия XII. Сочинения для фортепиано. Т. 113. 24 прелюдии и фуги. Соч. 87. Москва: DSCH, 2015. С. 283–292.
4. *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. Вып. 2. Москва: DSCH, 2007. С. 136–171.
5. *Дигонская О.Г.* Симфонический фрагмент 1945 года // Музыкальная академия. 2006. № 2. С. 97–102.
6. *Дигонская О.Г.* О некоторых нереализованных симфонических замыслах Шостаковича (по материалу эскизов) // Памяти Михаила Семеновича Друскина: В 2 кн. Кн. 1. Статьи. Воспоминания / СПб.: ООО Аллегро, 2009. С. 408–448.
7. Значительное явление советской музыки (Дискуссия о Десятой симфонии Д. Шостаковича) // Советская Музыка. 1954. № 6. С. 120.
8. *Климовицкий А.* 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.
9. *Кравец Н.* Новый взгляд на Десятую симфонию Шостаковича // Д.Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения. СПб.: Композитор, 1996. С. 228–235.
10. *Орлов Г.А.* Симфонии Шостаковича. Л.: Музгиз, 1961. 324 с.
11. *Слонимская Р.* Инфернальное скерцо Десятой симфонии Шостаковича // Шостаковичу посвящается. К 100-летию со дня рождения композитора / Москва: Композитор, 2007. С. 310–322.
12. *Уилсон Э.* Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками. СПб.: Композитор, 2006. 536 с.
13. *Хентова С.М.* Шостакович: Жизнь и творчество: Монография: В 2 т. Т. 2. Л.: Советский композитор, 1986. 624 с.
14. *Ширинян Р.* Шостакович. Симфонии: 1936–1953. Москва: Музыка, 2007. 96 с.
15. *Шостакович Д.Д.* Соната (неоконченная): для скрипки и фортепиано: б/н соч., 1945 / Дмитрий Шостакович; вступ. ст. и коммент. М. Якубова. Изд. 1-е. Москва: DSCH, 2012. 27 с.
16. *Шостакович Д.Д.* Шостакович о себе и своих сочинениях / Дмитрий Шостакович в письмах и документах. Ред.-сост. И.А. Бобыкина. Москва: ГЦММК им. М. И. Глинки, РИФ Антиква, 2000. С. 469–490.

REFERENCES

1. *Valkova V.B.* Desyataya simfoniya D.D. Shostakovicha: Pervye ispolneniya i pervye otkliki. Ru-kopisnye istochniki. Faksimile. Poyasnitelnye zamechaniya [Tenth Symphony of D. D. Shostakovich: First performances and first responses. Handwritten sources. Facsimile. Explanatory notes]. Shostakovich D.D. Novoe sobranie sochineniy. Seriya I. Simfonii. Tom 25. Simfoniya № 10. Soch. 93. Pere-lozhenie avtora dlya fortepiano v chetyre ruki [New collected works. Series I. Symphonies. Vol. 25. Symphony № 10. Op. 93. Arrangement of the author for piano four hands]. Moskva: DSCH [Mos-cow: Publishing house «DSCH»]. 2013. p. 145–149, p. 181–183.
2. *Veksler Yu.S.* O kompozitsionnom protsesse Albana Berga [On the compositional process of Alban Berg]. Nizhniy Novgorod: Izdatelstvo Nizhegorodskoy konservatorii [Nizhniy Novgorod: Publishing house of Glinka Nizhny Novgorod state conservatoire]. 2017. 152 p.

3. *Gerver L. L.* 24 prelyudii i fugi D. D. Shostakovicha: Rukopisnye istochniki. Faksimile. Poyasnitelnye zamechaniya [24 Preludes and Fugues by Shostakovich: Manuscript sources. Facsimile. Explanatory notes]. Shostakovich D. D. *Novoe sobranie sochineniy. Seriya XII. Sochineniya dlya fortepiano. Tom 113. 24 prelyudii i fugi. Soch. 87* [New collected works. Series XII. Compositions for piano. Vol. 113. 24 Preludes and Fugues. Op. 87]. Moskva: DSCH [Moscow: Publishing house «DSCH»]. 2015. p. 283–292.
4. *Digonskaya O. G.* Istoriya odnogo zabluzhdeniya: o Vtoroy sonate dlya fortepiano (K probleme atributsii avtografov D. D. Shostakovicha) [The Story of a Misconception: About the Second Sonata for Piano (On the Problem of Attribution of Autographs by D. D. Shostakovich)]. *Dmitriy Shostakovich: issledovaniya i materialy / Red.-sost. O. G. Digonskaya, L. G. Kovnatskaya* [Dmitry Shostakovich: research and materials / Ed-status. O. G. Digonskaya, L. G. Kovnatskaya]. Vol. 2. Moskva: DSCH [Moscow: Publishing house «DSCH»]. 2007. p. 136–171.
5. *Digonskaya O. G.* Simfonicheskiy fragment 1945 goda [Symphony fragment of 1945]. *Muzykalnaya akademiya* [Academy of music]. 2006. № 2. p. 97–102.
6. *Digonskaya O. G.* O nekotorykh nerealizovannykh simfonicheskikh zamyslakh Shostakovicha (po materialam eskizov) [About some unrealized symphonic designs of Shostakovich (based on sketch materials)]. *Pamyati Mikhaila Semenovicha Druskina: V 2 kn. [In memory of Mikhail Semenovich Druskin: In 2 b.]*. B. 1. Stati. Vospominaniya. SPb.: OOO Allegro [St. Petersburg: Publishing house «OOO Allegro»]. 2009. p. 408–448.
7. *Znachitelnoe yavlenie sovetskoy muzyki (Diskussiya o Desyatoy simfonii D. Shostakovicha)* [Significant phenomenon of Soviet music (Discussion on the Tenth Symphony of D. Shostakovich)]. *Sovetskaya Muzyka* [Publishing house «Soviet music»]. 1954. № 6. p. 120.
8. *Klimovitskiy A.* Yeshche raz o teme-monogramme D-Es-C-H [Once again about the monogrammed subject D-Es-C-H]. D. D. Shostakovich. *Sbornik statey k 90-letiyu so dnya rozhdeniya [D. D. Shostakovich. Collection of articles dedicated to the 90th birthday]*. SPb.: Kompozitor [St. Petersburg: Publishing house «Composer»], 1996. p. 249–268.
9. *Kravets N.* Novyy vzglyad na Desyatuyu simfoniyu Shostakovicha [A new look at the Tenth Symphony of Shostakovich]. D. D. Shostakovich. *Sbornik statey k 90-letiyu so dnya rozhdeniya [D. D. Shostakovich. Collection of articles dedicated to the 90th birthday]*. SPb.: Kompozitor [St. Petersburg: Publishing house «Composer»], 1996. p. 228–235.
10. *Orlov G. A.* Simfonii Shostakovicha [Shostakovich Symphonies]. L.: Muzgiz [Leningrad: Publishing house «Muzgiz»]. 1961. 324 p.
11. *Slonimskaya R.* Infernalnoe skertso Desyatoy simfonii Shostakovicha [Infernal Scherzo of the Tenth Symphony of Shostakovich]. *Shostakovichu posvyashchaetsya. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya kompozitora [Dedicated to Shostakovich. On the 100th birthday of the composer]*. Moskva: Kompozitor [Moscow: Publishing house «Composer»]. 2007. p. 310–322.
12. *Uilson E.* Zhizn Shostakovicha, rasskazannaya sovremennikami [Shostakovich: A Life Remembered]. SPb.: Kompozitor [St. Petersburg: Publishing house «Composer»]. 2006. 536 p.
13. *Khentova S. M.* Shostakovich: Zhizn i tvorchestvo: Monografiya: V 2 t. [Shostakovich: Life and work: Monograph: In 2 vol.]. Vol. 2. L.: Sovetskiy kompozitor [Leningrad: Publishing house «Soviet composer»]. 1986. 624 p.
14. *Shirinyan R.* Shostakovich. Simfonii: 1936–1953 [Shostakovich. Symphonies: 1936–1953]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»] 2007. 96 p.
15. Shostakovich D. D. Sonata (neokonchennaya): dlya skripki i fortepiano: b/n soch., 1945 [Sonata (unfinished): for violin and piano: sans. op. (1945)]. *Dmitriy Shostakovich; vstup. st. i komment. M. Yakubova. Izd. 1-e [Dmitry Shostakovich; entry Art. and comment. M. Yakubova. 1st. ed.]*. Moskva: DSCH [Moscow: Publishing house «DSCH»]. 2012. 27 p.
16. Shostakovich D. D. Shostakovich o sebe i svoikh sochineniyakh [Shostakovich about himself and his writings]. *Dmitriy Shostakovich v pismakh i dokumentakh / Red.-sost. I. A. Bobykina* [Dmitry Shostakovich in letters and documents. Ed-status. I. A. Bobykina]. Moskva: GTsMMK im. M. I. Glinki, RIF Antikva [Moscow: Publishing house GTsMMK im. M. I. Glinki, «RIF Antikva»]. 2000. p. 469–490.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ В музыкальной литературе эта часть также рассматривается под названием «Скерцо» ([10, 265–269], [11]), «не названное скерцо» [14, 62], хотя в партитуре это не зафиксировано.
- ² Благодарим Архив Д. Д. Шостаковича за предоставление эскизов симфонии для проведения исследования.
- ³ Роль Э. Назировой рассмотрена в статье Н. Кравец [9].
- ⁴ Единственный найденный нами в литературе подробный анализ части дан в статье Р. Слонимской [11].
- ⁵ В черновых материалах симфонии крайне мало словесных указаний композитора, имеющие же пометки в основном связаны с инструментовкой и различными обозначениями, входящими в систему так называемой «организации труда» (выражение использовано Л. Л. Гервер [3, 286–287], о нем подробнее см. ниже, прим. 18), тем не менее, на с. 42 имеется нечеткая запись, которую можно прочесть как «дьявол» (?) — и расположена она как раз в месте проведения темы в репризе в увеличении.
- ⁶ Такая форма изложения мотива наметилась уже в предыкте.
- ⁷ В ходе дальнейшего описания мы используем атрибуцию В. Б. Вальковой, проводившуюся ей при описании рукописных источников 10 симфонии в 25 томе Нового собрания сочинений Д. Д. Шостаковича и любезно предоставленную для нашего исследования.
- ⁸ Кроме того, при записи Шостакович активно пользуется скорописью, к которой относятся: отсутствие ключей, ключевых и, порой, случайных знаков (встречается запись ключевых знаков в виде дроби, например 5/b, или в сокращении 2#, 6#); обозначений метра и его смены; знаков октавного переноса; удвоений (в крайнем случае — на некоторых страницах намечены октавы); темпов; знаков артикуляции; обозначений границ разделов, порой — тактовых черт (в некоторых случаях имеет место перетактировка); выписанных педалей и органных пунктов (дан первый звук), лиг.
- ⁹ Проявление этого подхода можно увидеть и в такой форме скорописи, как использование знаков повтора.
- ¹⁰ Следует отметить сложность атрибуции в черновиках 10 симфонии одноголосных построений — некоторые мотивы симфонии, особенно в разработочных разделах, сходны между собой, и поэтому большое значение для идентификации порой имеет сама их тональность и ритмика.
- ¹¹ За небольшим исключением — отсутствия восьми тактов непосредственного перехода к ц. 86.
- ¹² «Большей частью заполнение протекает последовательно, от начала к концу; прежде всего всплывает тембровая сторона, затем мелодия и ритм, затем дальнейшее...» — писал Шостакович в ответах анкеты по психологии творческого процесса в 1927 году [16, 478].
- ¹³ Страницы 3, 39, 42.
- ¹⁴ Формально 39 тактов, но один вычеркнут по время написания.
- ¹⁵ Несоответствие возникает из-за того, что некоторые фрагменты Шостакович повторяет и дополняет в партитуре, а некоторые, напротив, опускает. В целом фрагмент масштабно увеличивается.
- ¹⁶ Примером использования Бергом обобщающих схем могут быть эскизы Камерного концерта: в характеристике, например, первой части композитор указывает количество вариаций, их протяженность (в тактах) и особенности изложения материала: фортепиано соло (1 вариация), обращение (3 вариация), обр (обращение? — А. Л.), ракоход (4 вариация), мелкие длительности (5 вариация). 1 и 2 вариации 90 тактов, 3 и 4 — 60 тактов, 5 — 30 тактов [2, 16–18, 46–59]. В свою очередь, описывая черновики 10 симфонии Шостаковича, В. Б. Валькова говорит о мнемонической форме фиксации материала — использовании одноголосной линии как основы, по которой композитор восстанавливал целое [1, 182].
- ¹⁷ Хотя первоначально проведение в увеличении уже встречалось — на с. 40, с 10-го такта по 36-й.
- ¹⁸ Выражение «организация труда» использовано Л. Л. Гервер при характеристике рукописей Шостаковича оп. 87 «24 прелюдии и фуги для фортепиано» [3, 286], в которых цифровые

и буквенные обозначения отражали планы построения фуг: буквенные — тональные планы разделов, цифровые символизировали повторяющиеся и переставляемые мелодические единицы. Также термин содержит отсылку к рациональному характеру творческого процесса Шостаковича. В нашем случае имеется в виду внесение в черновики цифр для сокращенной записи: в ц. 92 композитор нумерует 5–8 такты цифрами от 1 до 4 соответственно, после записи первого такта ц. 93 он указывает «4», имея в виду помеченные только что такты, что соответствует повторению текста. К «организации труда» можно отнести и пометки «см. х» по краям фрагмента, включающего тт. 8–11 ц. 93 и два следующих после них, четко не атрибутируемых, такта (1–2 такты ц. 94? — см. Пример 9). Последнее «см. х» вычеркнуто.