

RU

Исследование рукописей Д. Д. Шостаковича: проблемы текстологического анализа

Лукьянов А. В.

Аннотация. Цель исследования - выявить особенности черновиков Д. Д. Шостаковича, затрудняющие их непосредственный текстологический анализ. В статье обобщены результаты изучения ряда черновых автографов композитора, при этом внимание акцентируется на сложностях аналитического характера, обусловленных нотной скорописью, правкой, не зафиксированной в черновиках, а также сосуществованием вариантов произведений. Научная новизна исследования связана с конкретизацией представлений о проблемах текстологического анализа черновиков Шостаковича. В результате сделан вывод о частоте встречаемости данных проблем в зависимости от их типа, а также намечены пути решения.

EN

Studying D. D. Shostakovich's Manuscripts: Issues of Textual Analysis

Luk'yanov A. V.

Abstract. The purpose of the research is to identify features of D. D. Shostakovich's drafts that make their direct textual analysis difficult. The article summarises results of studying a number of the composer's draft autographs, at the same time attention is focused on difficulties of analytical nature caused by shorthand notation, edits which were not recorded in the drafts, as well as coexistence of different variants of works. Scientific novelty of the research lies in clarifying understanding of the issues related to a textual analysis of Shostakovich's drafts. As a result, the author has made a conclusion about frequency of these issues according to their type and outlined solutions.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена высокой значимостью творчества Д. Д. Шостаковича, имя которого наряду с именами С. С. Прокофьева и И. Ф. Стравинского является символом русской музыки XX века. Несмотря на то, что творчество композитора как таковое начало изучаться ещё при его жизни и на настоящий момент достаточно хорошо освещено в литературе, рукописное наследие автора, в котором зафиксирован «нерв» его творческого процесса, охвачено вниманием далеко не в полной мере. Однако текстологический анализ черновых автографов Шостаковича имеет свои нюансы. В частности, из рукописи в рукопись повторяется ряд деталей текста, так или иначе ограничивающих интерпретацию написанного и затрудняющих сопоставление черновиков с беловиками. Описанию таких деталей, попыткам преодоления накладываемых ими ограничений и посвящено предлагаемое исследование.

Для достижения указанных целей необходимо решить следующие задачи: 1) охарактеризовать типы рукописей Шостаковича; 2) выявить устойчивые особенности авторской нотации; 3) с учётом данных особенностей провести сравнительный анализ черновиков и беловиков композитора.

Рукописи Шостаковича исследовались с использованием следующих методов: 1) метода текстологического анализа, при котором определяется тип автографа, рассматриваются особенности нотной бумаги, чернил, авторского почерка, выявляются разного рода пометы, как связанные с сочинениями, так и посторонние, дифференцируются временные слои текста; 2) метода сравнительного анализа, при котором черновики произведения сопоставляются с его окончательным (опубликованным) вариантом, а также, в случае наличия нескольких черновых рукописей для одного сочинения, и между собой.

Теоретической базой исследования стали работы по текстологическому анализу в литературе [7; 13] и музыке [14; 16], а также результаты уже проведённых исследований рукописей Шостаковича (см. в первую очередь работы О. Г. Дигонской [17], Г. П. Овсянкиной [12], статьи по описанию рукописных источников в Новом собрании сочинений Д. Д. Шостаковича).

Практическая значимость исследования заключается в дополнении представлений о творчестве и творческом процессе Шостаковича. Материалы работы могут использоваться в учебном процессе (в курсах по истории музыки XX века, технике композиции).

Проблемы текстологического анализа рукописей Шостаковича

Типы рукописей Шостаковича и особенности авторской нотации

Говоря о рукописях Шостаковича, мы будем придерживаться традиционного для текстологии деления автографов на черновые и беловые [7, с. 12; 13, с. 48-49].

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» [14, с. 62].

Под *черновиками* мы понимаем совокупность набросков и эскизов. При этом *наброски* – «краткие нотные записи, выполненные в очень сжатой манере», а *эскизы* – «их более полные варианты» [2, с. 13].

Предварительно заметим, что количество черновиков у композитора существенно меньше объёма беловых рукописей – так, черновики «24-х прелюдий для фортепиано» записаны на 6 листах, тогда как опубликованный в 39 томе Собрания сочинений текст занимает 41 страницу. Аналогичное соотношение характерно и для черновиков Десятой симфонии – на 56 эскизных страниц приходится 214 партитурных, опубликованных в 5 томе Собрания сочинений.

Причины данного явления в том, что Шостакович обычно сочинял «в голове» [3, с. 90], а задуманную музыку фиксировал сокращённо – с использованием скорописной нотации (см. ниже) и существенно редуцируя излагаемый материал [10].

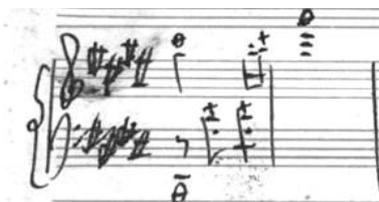
Переходя в дальнейшем к подготовке беловиков, автор так или иначе корректировал эскизы, но поправки вносил одномоментно – только в окончательные тексты произведений. Таким образом, эскизы содержат минимальное число исправлений, в то время как их реальные разночтения с чистовиком не единичны.

Кроме того, некоторые опусы Шостаковича равноправно существуют в виде нескольких *вариантов*. По словам Б. В. Томашевского, «в широком значении... вариантом называют всякое отличие одного текста от другого... В узком же смысле слово это применяют к изменениям, внесенным самим автором в процессе работы» [13, с. 90].

Сравнительный анализ рукописей Шостаковича – выявление проблем

Проблемы, обусловленные скорописной нотацией. Основной неспецифический признак скорописи – 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» (Пример 1; благодарю Архив Д. Д. Шостаковича (далее – АДЦШ) за предоставление материалов для исследования и разрешение на публикацию факсимиле) и наоборот – точки без штилей в Прелюдии № 20 того же опуса (Пример 2; точки на самом деле обозначают восьмые, однако реальная длительность нот восстанавливается лишь по контексту). Крайняя степень последнего случая – в формировании своеобразных одногласных «ниточек», состоящих из одних только точек (благодарю за информацию М. Г. Раку), что часто символизирует фигурационное движение.

Пример 1. Двадцать четыре прелюдии. Прелюдия № 10, тт. 62-63 (по эскизу)



Пример 2. Двадцать четыре прелюдии. Прелюдия № 20, т. 30



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

Пример 3. Десятая симфония, 3 часть, начало

The image shows the beginning of the third movement of the Tenth Symphony. It starts with a piano introduction. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 136. The score includes staves for Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The dynamics are marked 'p' and 'dolce'.

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 – таково, например, увеличение протяжённости ряда нот в беловике ор. 34 по сравнению с эскизом. К примеру, в тт. 14-15 Прелюдия № 1 из «24-х прелюдий» звучит *до* большой октавы. В эскизе же *до* записано только в т. 14. Подобные изменения могут иметь место и в других голосах.

Сравнительно редкая причина трудностей интерпретации черновых записей Шостаковича – отсутствие указания на смену ключей. В приводимом (Пример 4) эскизе 3 части Десятой симфонии записанные на одной строчке четыре такта слева – это будущая партия скрипки в скрипичном ключе (конец ц. 110), два справа – будущая партия фагота в басовом (начало ц. 111).

Пример 4. Десятая симфония, 3 часть

The image shows a musical sketch with four measures on a single staff. The first two measures are for the violin in treble clef, and the last two are for the bassoon in bass clef.

Проблемы определения реальной звуковысотности часто вызваны нерегулярной расстановкой знаков альтерации [9, с. 8]. 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 четвертой 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 «24-х прелюдий», в самой стилистике которых изначально заложена высокая степень свободы и возможность возникновения как бы «случайных» и «нечаянных» альтераций, придающих разнообразие звуковой картине. Типичный пример: Прелюдия № 5, где альтерации затрагивают только басовый голос, но присутствуют лишь в чистовике (Пример 5).

Пример 5. Двадцать четыре прелюдии. Прелюдия № 5, т. 19

The image shows the 19th measure of Prelude No. 5. It consists of two staves: the upper one for the treble clef and the lower one for the bass clef. The bass clef staff has a 'cresc.' marking.

Пример для симфонического творчества – в эскизе не отражена разная трактовка *ре* первой октавы в тт. 1-2 ц. 58 в первой части Десятой симфонии (Пример 6): в т. 1 партитуры у вторых скрипок звучит *ре*, в т. 2 у первых скрипок *ре-диез*.

Пример 6. Десятая симфония, 1 часть, начало ц. 58



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

1) ложный ход на увеличенную секунду в Прелюдии № 7, ор. 34, из-за отсутствия бекара перед *соль* (Пример 7);

Пример 7. Двадцать четыре прелюдии. Прелюдия № 7, т. 22 (по эскизу)



2) необоснованный повтор ноты. Прелюдия № 6 (ре мажор), т. 3 – отсутствие бекара перед *фа* в черновике формально приводит к этюдности «энгармоничных» шестнадцатых *соль-бемоля* и *фа-диеза* (Пример 8).

Пример 8. Двадцать четыре прелюдии. Прелюдия № 5



Проблемы, обусловленные правками. Подчеркнём, что полноценное изучение правки Шостаковича вне сравнительного анализа практически невозможно. Хотя корректировки композитора, как правило, и не затрагивают архитектуру сочинений, а связаны с теми или иными альтерациями, это не отменяет того факта, что судить о том, на каком этапе было принято решение об использовании той или иной ноты, практически невозможно.

В Примере 9 приводим одно из наиболее ярких различий черновика и беловика: в т. 29 диатонический ход баса заменён хроматическим, далее следуют полутоновые сдвиги басовой линии; в тт. 31-32 отмечаются неравномерные смещения нот верхнего голоса с формированием неоктавного звукоряда. Обращаем внимание, что черновик имеет фактически «предбеловой» вид.

Пример 9. Двадцать четыре прелюдии. Прелюдия № 20, тт. 29-32



Нельзя упускать из виду, что многие правки в черновиках столь взаимосвязаны, что какая-либо попытка их рассмотрения порознь нивелирует живой «ток» творческого процесса. Например, одна из устойчивых ассоциаций: изменения длительностей нот, приводящие к трансформациям на тактовом уровне (Пример 10).

Пример 10. Двадцать четыре прелюдии. Прелюдия № 7, начало



Иногда окончательные корректировки настолько значительны, что детальные сопоставления вообще исключаются. Например, в ц. 5 партитурного эскиза номера «Марш» из музыки к спектаклю «Клоп» (Пример 11) верхний голос изначально практически повторял мелодический материал, только что прозвучавший в ц. 3 и ц. 4. Здесь ещё отсутствовали заменившие его в окончательном варианте мелодические фигуры. Причина же появления фигураций в беловике ясна – ведущую мелодическую роль в ц. 5 начинают играть нижние голоса, поэтому наложение на них неизменной линии верхних чрезмерно усложнило бы звуковую картину необходимого для спектакля простого марша. Таким образом, первоначально изменилась сама функция верхних голосов, что привело к изменению их формы изложения. Поэтому понимание данного явления возможно только при сопоставлении черновика и беловика с учётом более крупного, композиционного, «масштабно-временного уровня музыкального творчества» (по Е. В. Назайкинскому) [11, с. 51].

Пример 11. Музыка к спектаклю «Клоп». Марш, от начала ц. 5 до 2-го такта после ц. 7 включительно

Проблемы, обусловленные множественностью вариантов произведения, наглядно демонстрируются на примере музыки Шостаковича к спектаклю «Клоп» ор. 19. Несмотря на то, что партитура и клавишное издание давно опубликованы, есть проблемы, связанные с названиями номеров и с определением их музыкального содержания, и именно обилие вариантов способствует такой разногласии (сама же музыка достаточно проста, поэтому проблем интерпретации скорописи и учёта правки в ней мало).

Так, авторы Нотографического справочника выделяют списки номеров по автографам и рукописям, по партии фортепиано, оркестровым голосам, Собранию сочинений Шостаковича (т. 27 и т. 28) [5, с. 97-98].

Шостакович в списке своих сочинений от 1932 года [18, с. 487] 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 а-moll для джаз-банда.
- № 7. Фокстрот С-dur для джаз-банда.
- № 8. Марш пожарных для духового оркестра. С-dur.
- № 9. Антракт для оркестра. а-moll.
- № 10. Песенка пионеров для хора и духового оркестра. G-dur.
- № 11. Марш отцов города для хора и духового оркестра. С-dur.
- № 12. Вальс для духового оркестра. С-dur.
- № 13. Заключительный марш для духового оркестра. В-dur».

В выдержке из записки «Музыка для «КЛОПА» – ШОСТАКОВИЧУ» из архива Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина (далее – ГЦТМ), заявлены следующие номера (разрядка при воспроизведении документа опущена. – А. Л.):

- «Стр. 11. Гармошка /танцуют СЛЕСАРЬ и ПРИСЫПКИН/
- Стр. 13. Гитара /поет ПРИСЫПКИН/
- Стр. 14. Гитара /ШАФЕР I-й/
Балалайка /ШАФЕР II-й/
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 АККОМПАНИЕМ ОРКЕСТРА.
Стр. 37. Пионер-отряд – Под аккомпанемент оркестра.
Стр. 39. Духовой оркестр.
Стр. 41. Кусочек для гитары /ПРИСЫПКИН/
Духовой оркестр – туш.
Стр. 42. ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ МАРШ».

Сопоставляя данные списки, можно отметить как сходство названий отдельных номеров, так и разночтения. К примеру, в списке архива ГЦТМ отсутствует какое-либо упоминание о фокстротах, которых у Шостаковича значится целых три. У Шостаковича же вовсе отсутствуют номера «Пожарные сигналы», «Духовой оркестр – туш», что, впрочем, возможно, связано с их краткостью.

Обращение к рукописям, которое должно было бы картину прояснить, в действительности же запутывает её ещё больше.

Например, «№ 1. Марш...» существует в нескольких неидентичных по способу изложения и деталям текста автографах (партитурный эскиз, клавиш, два варианта партитуры). Номер «Пожар», играющий, несомненно, значимую драматургическую роль в постановке, не значится ни в одном из двух рассмотренных выше списков. Неоднократно упоминаемые же номера с пением Присыпкина под гитару до сих пор не обнаружены [5, с. 101].

Другая проблема: сходные названия отсылают к разным номерам: фокстрот (одно из названий «Интермеццо» – см. ниже), фокстротик для 2-х гармоник (АДДШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 111), фокстрот для 2-х гармошек (ГЦТМ, ф. 688, № 180171/301, МР 306) – номера совершенно разные. Верно и противоположное, когда разные названия подразумевают одно и то же: номер «Интермеццо» – это в том числе и набросок с названием «Фокс трот» (Российский государственный архив литературы и искусства (далее – РГАЛИ), ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 42, л. 8), и эскиз без названия (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 42, л. 12 – 12 об.), и «Фокстрот. (Свадьба)» (ГЦТМ, ф. 688, № 180171/303, МР 308), и основной фрагмент «Симфонического антракта» (АДДШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 110), и, скорее всего, по списку самого Шостаковича, «№ 6. Фокстрот а-moll для джаз-банды». Иногда одно и то же название относится и к разделу, и к номеру: «Трясучкой» в одной из рукописей («Галоп для пьесы “Клоп”», ГЦТМ, ф. 688, № 180171/302, МР 307) обозначен финальный раздел длиной несколько тактов, тогда как в собственном списке Шостаковича «№ 5. Трясучка для гармонии» представлена как отдельный номер.

Следует учитывать и те или иные сторонние вмешательства в заголовки: фокстрот «Бульвар» (так его называют Е. В. Кривцова [6, с. 193] и С. М. Хентова [15, с. 231]) в Собрании сочинений назван «Сценой у сквера», а в партии фортепиано (АДДШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 112) – «Танцами».

Нужно сказать, что в данном случае только целостный перекрёстный анализ всех известных на настоящее время автографов (хранящихся в АДДШ, ГЦТМ, РГАЛИ) позволяет хоть в какой-то мере систематизировать представления о музыке к спектаклю.

Заключение

Таким образом, мы приходим к следующим выводам.

Для творческого процесса Шостаковича характерно использование черновики в работе над произведениями. Черновик при этом нередко представляет собой наскоро записанный окончательный текст сочинения, отличающийся от беловика лишь полнотой оформления.

Запись в черновике обычно ведётся с использованием скорописной нотации, что затрудняет прочтение текста и его интерпретацию и становится самым главным препятствием при непосредственном анализе. Кроме того, при подготовке беловиков Шостакович часто вносит в нотный текст те или иные мелкие поправки, в эскизах не зафиксированные, а выявляемые только при сравнительном анализе черновых и беловых автографов. Отдельные произведения композитора существуют в нескольких вариантах, находящихся между собой зачастую в сложных и запутанных отношениях, что ставит исследователя перед вопросом выбора версии, наиболее соответствующей авторской воле.

В отношении решения обозначенных проблем важно учесть следующее: при анализе конкретного опуса различные сложности, которые теоретически могут сочетаться, на деле обычно касаются только какой-то одной из сторон. Например, для «24-х прелюдий» ор. 34 это вопросы скорописи и мелкой правки композитора, для музыки к спектаклю «Клоп» – проблемы обилия вариантов номеров. Основными способами разрешения конкретных противоречий становятся всесторонний сравнительный анализ всех возможных источников, содержащих текст произведения, а также учёт контекста.

Перспективы дальнейшего исследования мы видим, во-первых, в изучении других сочинений композитора с точки зрения уже описанных нами сложностей; во-вторых, в обращении к другим актуальным проблемам анализа рукописного наследия Шостаковича – к таковым мы относим в первую очередь систему условных обозначений в его черновиках. Несмотря на то, что большинство данных символов расшифровано или, во всяком случае, имеет достаточно очевидный смысл, детальное назначение отдельных помет ещё не определено

безоговорочно [8, с. 432]. Определённый интерес представляет участие третьих, порой неустановленных, лиц в фиксации целостных текстов сочинений Шостаковича или их элементов. Здесь речь идёт о копиях произведений, автографы которых утрачены (Три пьесы [4, с. 264; 5, с. 23]), авторизованных копиях [8, с. 429], тех или иных пометках в рукописях Шостаковича [1, с. 183]. Наконец, возможно, со временем нотные автографы композитора будут подвергнуты компьютерному анализу, что, не исключено, дополнит существующие на настоящий момент представления, а также выявит какие-либо новые закономерности.

Источники | References

1. 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-ти 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.
2. Васильев Ю. В. Становление художественного текста в творчестве П. И. Чайковского. На материале рукописей произведений 90-х годов: дисс. ... к. иск. Л., 1986. 257 с.
3. Виноградов В. С. Встречи и размышления // Шостакович - Urtext / ред.-сост. М. П. Рахманова. М.: Дека-ВС, 2006. С. 40-99.
4. Гервер Л. Л., Лукьянов А. В. Фортепианные миниатюры Шостаковича разных лет. Описание рукописных источников. Пояснительные замечания. Факсимиле // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений: в 150-ти т. М.: DСH, 2018. Серия XII. Сочинения для фортепиано. Т. 109. Фортепианные миниатюры Д. Шостаковича разных лет. С. 177-201; 251-264.
5. Дигонская О. Г., Копытова Г. В. Дмитрий Шостакович. Нотографический справочник: в 3-х вып. СПб.: Композитор, 2016. Вып. 1. От ранних сочинений до Симфонии № 4 ор. 43 (1914-1936). 360 с.
6. Кривцова Е. В. Поразительный паразит // Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919-1930: в 3-х т. СПб.: Композитор, 2013. Т. 3. С. 179-197.
7. Лихачев Д. С. Текстология: краткий очерк. М. - Л.: Наука, 1964. 102 с.
8. Лукьянов А. В. Москва, Черёмушки. Описание рукописных источников. Пояснительные замечания. Факсимиле // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений: в 150-ти т. М.: DСH, 2020. Серия IV. Сочинения для музыкального театра. Т. 67. Москва, Черёмушки. Соч. 105. Музыкальная комедия. Переложение автора для пения с фортепиано. С. 429-438.
9. Лукьянов А. В. Наблюдения над творческим процессом Шостаковича: по материалам рукописей «Двадцати четырех прелюдий для фортепиано» // Музыкаведение. 2020. № 8. С. 3-14.
10. Лукьянов А. В. О скорописи Шостаковича // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных: материалы Междунар. науч. онлайн-конф. (24-27 ноября 2020 г.) / ред.-сост. Т. И. Науменко. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2020. С. 458-466.
11. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
12. Овсянкина Г. П. Творчество Шостаковича в первые годы Великой Отечественной войны: дисс. ... к. иск. Л., 1984. 268 с.
13. Томашевский Б. В. Писатель и книга: очерк текстологии. Л.: Прибой, 1928. 227 с.
14. Фатыхова Э. А. Нотные рукописи А. К. Глазунова: опыт текстологического исследования: дисс. ... к. иск. СПб., 2004. 329 с.
15. Хентова С. М. Шостакович: жизнь и творчество: в 2-х т. Л.: Сов. композитор, 1985. Т. 1. 544 с.
16. Шабалина Т. В. Рукописи И. С. Баха: ключи к тайнам творчества. СПб.: Logos, 1999. 440 с.
17. Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919-1930: в 3-х т. / сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2013.
18. Шостакович Д. Д. Шостакович о себе и своих сочинениях (список сочинений Ор. 1-33) // Дмитрий Шостакович в письмах и документах / ред.-сост. И. А. Бобыкина. М.: ГЦММК им. М. И. Глинки; РИФ «Антиква», 2000. С. 486-488.

Информация об авторах | Author information



Лукьянов Антон Валерьевич¹

¹ Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва



Luk'yanov Anton Valer'evich¹

¹ Gnesin Russian Academy of Music, Moscow

¹ valluant@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 15.04.2021; опубликовано (published): 31.05.2021.

Ключевые слова (keywords): Шостакович; рукописи; черновики; творческий процесс; текстологический анализ; Shostakovich; manuscripts; drafts; creative process; textual analysis.