

RU

Оркестровые партии как объект источниковедения и текстологии

Тетерина Н. И., Лукьянов А. В.

Аннотация. Цель исследования – выявить особые свойства оркестровых партий музыкальных произведений с точки зрения источниковедения и текстологии. В статье на основании обобщения корпуса данных из исторической и теоретической сфер музыкознания, а также привлечения результатов собственных исследований определена совокупность черт, которые обуславливают отличия оркестровых партий от любых других источников нотных текстов. Научная новизна состоит в утверждении специфического положения оркестровых партий в музыкальной текстологии как документов, обладающих уникальным набором свойств. Результаты исследования свидетельствуют, что оркестровые партии вместе с партитурой и клавирным переложением составляют полный комплект нотных материалов сочинений с участием оркестра, что существенно расширяет диапазон источниковедческих поисков и спектр текстологического анализа.

EN

Orchestral parts as an object of source studies and textual criticism

N. I. Teterina, A. V. Lukyanov

Abstract. The aim of the study is to identify the specific properties of orchestral parts of musical works from the perspectives of source studies and musical textual criticism. The study of the historical, theoretical, and textual aspects of these documents reveals a number of distinctive features that set them apart from other sources of notated music. The novelty of this study lies in demonstrating that orchestral parts occupy a distinct position within musical textual criticism due to their unique documentary and textual characteristics. The results of the study indicate that the orchestral parts, together with the score and vocal score, make up a complete set of musical materials for compositions with the participation of the orchestra, which significantly expands the range of source research and the range of textual analysis.

Введение

Актуальность исследования определяется необходимостью устранить противоречие, сформировавшееся в современном музыкознании в отношении к оркестровым, хоровым и вокальным партиям как к чему-то второстепенному, не заслуживающему серьезного внимания, описания и изучения, в то время как весь исторический опыт, накопленный в практическом исполнительском искусстве, свидетельствует об обратном. Оркестровые, хоровые и вокальные партии имеют не только большое историческое значение, но обладают несомненной ценностью для филармонических и музыкально-театральных коллективов. Нотные партии бережно хранятся, многие годы по ним репетируют и исполняют музыку до тех пор, пока они не приходят в полную негодность, бумага пачкается, рвется, затирается «до дыр», после чего следует распоряжение об изготовлении нового комплекта партий, а старые сдаются на хранение в архив либо утилизируются.

Для достижения цели исследования требуется решить взаимосвязанные задачи:

- сформировать научный и понятийный аппарат в контексте исторических традиций источниковедения и текстологии, при этом уделив особое внимание характеристикам оркестровых партий, а также затронув попутно вопрос о других видах партий (хоровых и вокальных);
- выявить на основе собственных исследований и существующей на сегодняшний день научной литературы особые свойства оркестровых партий (как объектов для изучения вербальных и невербальных текстов) в ракурсах музыкознания, источниковедения и текстологии.

Сформулируем методы исследования, исходя из поставленных задач:

- 1) источниковедческий метод, связанный с поиском, выявлением, описанием полных комплектов либо разрозненных материалов партий из доступных источников;
- 2) текстологический метод, выражающийся в системном изучении вербального и невербального текстов;

3) компаративный метод, координирующий совокупность партий с их партитурным «прародителем», то есть, прибегнув к определению из области филологии, – своеобразным протографом;

4) аналитический метод, связанный с уточнением историко-контекстного понятийного аппарата и позволяющий рассматривать работу с партиями в историческом контексте.

Теоретическую базу составили труды по нотному источниковедению (Климовицкий, 1979; Фишман, 1982; Вайдман, 1988), материалам творческих архивов композиторов (Ллойд-Джонс, 1979; Антипов, 1989; Левашев, 1994; Климовицкий, 2003; Фатыхова, 2004; Комаров, 2006), а также исследования по партитурной нотации (Нюрнберг, 1953; Карцев, Оленев, Павчинский, 1973; Барсова, 1997), инструментовке (Дунаев, Емельянов, Корнилов и др., 2020), анализу партитур (Тихомиров, 2020).

Практическая значимость заключается в возможности включения результатов исследования, фиксирующих особые свойства оркестровых партий в сфере источниковедения и текстологии, в учебные курсы по истории музыки, анализу музыкальных произведений, чтению партитур, оперно-симфоническому дирижированию.

Обсуждение и результаты

Подлинному историческому, теоретическому и практическому значению оркестровых, хоровых и вокальных партий свойственны специфические особенности, которые, вероятно, некогда существенно ограничили возможность их изучения в качестве важных источников, составляющих (в своей совокупности) исчерпывающий свод нотных текстов какого-либо оркестрового или театрально-музыкального произведения. Речь идет об объединении партий вместе с партитурой и клавиром в комплексный нотографический объект, без которого ни одно сочинение с участием оркестра, хора и солистов (в их различных практических сочетаниях) не может быть исполнено, а публикация не может считаться завершенной.

При этом нужно иметь в виду, что если при наличии партитуры либо клавира можно говорить о музыкальном опусе именно как о целостном художественном явлении, то при наличии только оркестровых партий (без сведения их в партитуру) весьма трудно, практически невозможно составить представление о произведении. Партии в данной конструкции имеют явно второстепенное значение, являясь лишь «копиями соответствующих строк партитуры» (Дунаев, Емельянов, Корнилов и др., 2020, с. 25).

Однако в редчайших случаях при полной утрате оригинальных партитур именно партии в своей полноте остаются единственными и незаменимыми хранителями нотных текстов. При этом, если партии сохранились в неполном объеме или разрозненны, они не могут составить целостного произведения и теряют свое уникальное значение некоего «альтернативного заменителя» оригинала в силу ряда причин:

- партии, за некоторыми исключениями (см., например, ниже материал о правках П. И. Чайковского), не попадают под определение документов, связанных с творческим процессом, так как являются лишь копиями (рукописными или электронными) соответствующих частей, как бы «разътой» на множество элементов целостной партитуры. Говорить о том, что партии авторизованы композиторами, в большинстве случаев невозможно;
- партии обычно подготавливаются не самими авторами музыки, а вручную переписываются переписчиками, гравированы издательскими нотными граверами или (в последнее время) создаются с помощью нотонаборных компьютерных программ, предусматривающих вывод партий из многострочных партитур (Климовицкий, 2003; Бобрик, 2013, с. 383-385; Ахметшина, 2014).

Ситуации, когда к изготовлению партий оказываются причастны сами композиторы, изредка встречаются в истории музыки разных эпох. Они описаны в научной литературе (Фатыхова, 2004, с. 147-150), фигурируют в эпистолярном и творческом наследии композиторов (Чайковский, 1970, с. 517; Антипов, 1989, с. 82-83; Комаров, 2006, с. 114; Летопись жизни..., 2016, с. 121, 177), выявлены при источниковедческом поиске и анализе материалов для настоящего исследования. Имеем в виду комплекты оркестровых партий комических и трагических антрактов русского композитора австрийского происхождения И. Ф. Керцелли (1752-1820), сочиненные для спектаклей Императорского Московского театра (Керцелли И. Ф. Антракты комические и трагические для Императорского Московского театра. Оркестровые партии. Рукопись // Российский национальный музей музыки, ф. 165, ед. хр. 1134, № по КП (ГИК): ГЦММК КП-4336/143).

Одной из причин недооценки значения оркестровых партий могло стать следующее обстоятельство: музыкальная текстология формировалась на фундаменте уже существующей филологической (основной) ветви данной дисциплины, в которой явления, аналогичного оркестровым партиям, не существует (ближайшим эквивалентом можно считать театрально-драматические произведения, в ходе постановки которых реплики из пьесы расписываются для актеров, принимающих участие в спектакле). Причина такого расхождения видится в том, что музыкальный текст устроен сложнее литературного: он организован как система взаимоотношения нотных знаков в вертикальной (звуковысотной) и горизонтальной (ритм и метр) фиксации, то есть в прямоугольной декартовой системе координат на плоскости нотного листа. Более того, для своей финальной (интерпретационной) реализации нотный текст предполагает перевод произведения из знаковой формы в звучащий образ. В случае оркестрового сочинения это подразумевает разделение целостного партитурного текста на отдельные его фрагменты, подобно элементам многоцветной мозаики, коими и выступают партии.

Приведенные обоснования недостаточного внимания к оркестровым партиям косвенно подтверждаются тем обстоятельством, что в исследовательскую и терминологическую базу, утвердившуюся в отечественной музыкальной текстологии во второй половине XX века, материалы партий не включались вовсе (Климовицкий, 1979; Фишман, 1982; Вайдман, 1988).

Однако в последнее время можно констатировать возросший интерес к этим источникам (Морозов, 1997; Климовицкий, 2003; Комаров, 2003; 2006; Данилевский, 2018, с. 8). Музыковед А. И. Климовицкий (2003, с. 165-171, 215-220) исследовал две оркестровки И. Ф. Стравинского («Песни о блохе» М. П. Мусоргского и «Песни о блохе» Л. Бетховена), подробно описывая и изучая все сохранившиеся оркестровые и хоровые партии.

Как указывает А. И. Климовицкий, материал оркестровых партий «многосторонне информативен. Например, он позволяет судить о характере работы исполнителей – дирижера и оркестрантов, ибо хранит и дирижерские пометы, и тип фиксации их в партиях самими музыкантами, <...> содержит свидетельства отношения оркестрантов к концерту, проявляющиеся в их незатейливых “репликах”» (2003, с. 168).

Таким образом, становится ясно из отдельных наблюдений и опыта авторов статьи по подготовке оркестровых партий в работе над Полным академическим собранием сочинений М. П. Мусоргского – в ряде случаев оркестровые партии перерастают свое узкоспециальное значение «инструкции» для исполнителя и предоставляют аналитику гораздо более значимую информацию.

Научный и понятийный аппарат в контексте исторических традиций источниковедения и текстологии

«Крайнее старание» об «исправности» печатания с учётом «многих и лучших списков» упоминается еще в XVIII веке педагогом С. Ф. Наковальниным (1760) в Предисловии к «Словам и речам» Феофана Прокоповича; см. также (Еремин, 1961, с. 5). Само же понятие «текстология» было введено в 1928 году литературоведом Б. В. Томашевским (1928, с. 10) в книге «Писатель и книга: очерк текстологии».

Становление отечественной музыкальной текстологии пришлось на первую треть XX века. Основоположник этой отрасли гуманитарной науки и выдающийся источниковед П. А. Ламм (1930, с. 13-38) в 1930 году опубликовал статью «Восстановление подлинного текста “Бориса Годунова”», которая явилась итогом его труда по скрупулезному сравнению и анализу разночтений оригинального нотного текста М. П. Мусоргского с редакцией Н. А. Римского-Корсакова. В истории русской музыки ламмовское исследование стало *первой* работой такого рода и положило начало развитию сравнительно-критического анализа нотных источников. Добавим только, что музыковед не анализировал комплекс оркестровых партий, хранящийся в нотной библиотеке Мариинского театра (ранее – Нотная библиотека дирекции Императорских театров), по которому шли все представления «Бориса Годунова», начиная с премьеры 27 января 1874 года и до последнего спектакля, состоявшегося в октябре 1882 года (26 спектаклей) (Ллойд-Джонс, 1979, с. 5). Приведем сведения о полном комплекте, который включает:

- 6 пультов первых скрипок (12 первых скрипок);
- 5 пультов вторых скрипок (10 вторых скрипок);
- 3 пюльта альтов (6 альтистов);
- 6 пультов Bassi (вопрос о том, сколько виолончелистов и сколько контрабасистов находилось в оркестре, требует дальнейшего уточнения);
- 3 флейты;
- 2 гобоя;
- 2 кларнета;
- 2 фагота;
- 4 валторны;
- 2 трубы;
- 3 тромбона;
- 1 тубу;
- литавры;
- 1 большой барабан и тарелки;
- 1 там-там, бубен, малый барабан;
- 1 арфу;
- фортепиано в 4 руки (два пианиста).

В научной литературе до настоящего времени об этих источниках не было известно. Английский исследователь и дирижер Д. Ллойд-Джонс, работавший с партиями, но, по всей видимости, не державший в руках полный их набор, ошибочно написал в комментариях к собственной редакции партитуры оперы о том, что ему удалось обнаружить «некоторые второстепенные рукописи (неизвестные Ламму) <...> – четыре рукописные партии струнных, использовавшиеся при первом исполнении “Бориса Годунова”» (1979, с. 5).

Отечественное музыкознание применительно к теоретическим и практическим задачам музыкального источниковедения и текстологии во многом опирается на обширный научно-понятийный аппарат, детально разработанный в филологии. «Филологические методы применимы и к музыкальным текстам, – констатирует музыковед Д. Р. Петров, – одни и те же приемы эдичионной техники можно использовать при издании как литературных, так и музыкальных сочинений. Поэтому музыкальная текстология ориентируется в своих общих положениях и некоторых частных моментах на текстологию литературную, идет вслед за ней» (2003, с. 10).

Однако теоретические определения, формирующие научный каркас музыкальной текстологии, до сих пор не унифицированы. Причем различия в дефинициях касаются уже самых базовых терминов – текста, черновика, беловика, варианта, версии, редакции и т. д. (подробнее о многочисленных вариантах трактовки

данных понятий см. работу (Фатыхова, 2004, с. 11-63)). Для своего исследования мы избираем определения, апробированные нами ранее (Лукиянов, 2021, с. 80-81):

- *беловая рукопись (беловик)* – «рукопись, являющаяся результатом окончательного оформления предварительного текста произведения» (Фатыхова, 2004, с. 62);
- *набросок* – «структурно и графически незавершенная запись отдельной музыкальной темы и (или) элементов музыкальной ткани будущего произведения» (Фатыхова, 2004, с. 62);
- под *эскизом* мы вслед за музыковедом Ю. В. Васильевым (1986, с. 13) понимаем «более полный» вариант наброска; «более полный», с нашей точки зрения, подразумевает тот случай, когда в тексте уже довольно отчетливо определяются контуры музыкальной ткани и формы будущего произведения, – набросок же, как правило, лишен этих черт;
- под *черновиками* мы подразумеваем совокупность набросков и эскизов, противопоставляя их в целом беловым рукописям.

Особое значение в контексте исследования получает понятие *оркестровая партия*. «Оркестровая партия – копия соответствующей строки партитуры. Кроме того, в нее вносятся все указания, выставляемые над верхним нотоносцем партитуры (обозначения темпа и характера музыки, ориентиры), а также группируются паузы» (Дунаев, Емельянов, Корнилов и др., 2020, с. 25). Обратим внимание, что в некоторых случаях синонимом *оркестровой партии* выступает понятие *оркестрового голоса*. Это можно видеть не только в научных работах (Комаров, 2003; Фатыхова, 2004) и в классических отечественных руководствах по графическому оформлению нотного текста (Нюрнберг, 1953, с. 204; Карцев, Оленев, Павчинский, 1973, с. 96), но и в высказываниях композиторов, например, Чайковского (1970, с. 517); см. также (Комаров, 2006, с. 114); или Д. Д. Шостаковича в письме Л. В. Шульгину 6 июля 1927 года: «...переписываться голоса будут в Москве, а по окончании переписки голоса будут отправлены мне» (2000, с. 173).

Тем не менее, на наш взгляд, более объективна точка зрения, настаивающая на неточности отождествления *оркестрового голоса* и *оркестровой партии*, «поскольку голос (элемент музыкальной ткани, фактурная функция) может быть поручен унисону двух и более разных инструментов (нескольким партиям)» (Дунаев, Емельянов, Корнилов и др., 2020, с. 25). В данной связи имеет смысл отметить и дополнительный аспект этой проблемы, зафиксированный музыковедом А. В. Комаровым (2006, с. 113): в XIX веке в среде музыкантов-профессионалов под «партиями» понимались тетради с нотными текстами для солистов и хора, а под «голосами» – тетради с текстами для оркестровых инструментов.

Кроме того, целесообразно упомянуть о достаточно разработанном и часто применяемом в курсе чтения партитур понятии *комплекса основных голосов*, которые являют собой «совокупность голосов, образующих мелодико-гармоническую основу произведения, его фактурный остов» (Тихомиров, 2020, с. 77). Представляется, что понятие голоса естественнее относить к тексту отдельного инструмента, когда он находится в рамках партитуры. Когда же соответствующий материал вычленяется из партитуры и обретает самостоятельность, то есть определенное физическое (предметное) воплощение и функциональное назначение, возникает оркестровая партия.

Особые свойства оркестровых партий в ракурсах источниковедения и текстологии

Первым и важнейшим свойством оркестровых партий с точки зрения источниковедения является способность заключать в себе в рассредоточенном виде нотный текст целостного музыкального опуса. Обратим внимание, что указанное свойство демонстрирует именно весь комплекс оркестровых партий, но не ограниченная их группа и тем более не партии по отдельности, хотя, безусловно, некоторую вспомогательную информацию могут представлять и они.

Естественным образом данное качество допускает возможность проведения с партиями синтезирующей операции, прямо противоположной той фрагментации партитуры, которая традиционно имеет место в композиторской, дирижерской и оркестровой практике. Это было освоено в России в конце XIX века. Реконструкция партитуры «Фатума» П. И. Чайковского из оркестровых голосов сделана в 1895-1896 году служащим канцелярии Московской консерватории Р. Р. Шорннингом. Именно в его редакции партитуру в 1896 году опубликовало издательство М. П. Беляева (Чайковский, 1896; Комаров, 2003, с. 125-126).

Разумеется, для большинства произведений, партитуры которых циркулируют в общественном музыкальном пространстве, обсуждаемое свойство не имеет никакого значения. Но если партитура утрачена, то роль оркестровых партий неизмеримо возрастает. Более того, тогда она многократно превосходит роль черновиков какого бы то ни было объема, являя собой произведение в его достаточно финализированном виде, в варианте, ориентированном уже на конкретное исполнение.

Обозначенное реставрационное, по терминологии источниковеда и текстолога Е. М. Левашева (1994, с. 19), значение партий в историческом музыкознании – явление не единичное – технология их использования в деле восстановления текстов музыкальных произведений сходна для сочинений авторов совершенно различных эпох. Приведем несколько примеров наиболее масштабных работ, осуществленных в XX столетии:

- дважды музыковедами при участии композиторов восстанавливалась опера «Воевода» П. И. Чайковского: С. С. Поповым при участии П. А. Ламма и Б. В. Асафьева (1920-1933); П. А. Ламмом при участии Б. В. Асафьева и В. Я. Шебалина (1945-1949) (Чайковский, 1953; Комаров, 2006, с. 90-136, 160-188);
- Первая симфония С. В. Рахманинова восстанавливалась сотрудником Ленинградской филармонии Б. Г. Шальманом, под руководством дирижера А. В. Гаука (Оссовский, 1961, с. 383-384);

– Четвертая симфония Д. Д. Шостаковича, ждавшая премьеры 25 лет, восстановлена композитором Л. Т. Атовмьяном (Хентова, 1985, с. 440).

Данный формат поисковой работы не утратил своего значения и в настоящее время. Музыковедами Н. И. Тетериной и И. Е. Левашевым в 2025 году в Российском национальном музее музыки обнаружены оркестровые партии нескольких комических и трагических театральных антрактов, сочиненных И. Ф. Керцелли. Пять полных комплектов, с пометкой об исполнении в 1817 году, включают партии струнных инструментов, деревянных и медных духовых (в различных строях). В этом случае речь идет не только о восстановлении текстов оркестровых партитур, но и о получении представления о творчестве малоизвестного композитора рубежа XVIII-XIX веков и его оркестровом мышлении, относящемся к доглинкинскому периоду русской музыки (Тетерина, 2025; Левашев, 2025). Более того, индивидуальные особенности почерка партий позволяют отнести их к автографам И. Ф. Керцелли.

Еще одним важным свойством оркестровых партий становится их способность фиксировать исполнительский или композиторский либо объединенный вариант сочинения. Он чаще всего является исключительно дирижерским, но если репетиции проходят в присутствии композитора, то такой вариант, пусть и косвенно, становится авторизованным. Известно, что Шостакович, выдающийся композитор-симфонист, на репетициях Седьмой симфонии в городе Куйбышеве во время Великой Отечественной войны составлял для себя заметки, отмечающие нюансы оркестрового исполнения (Овсянкина, 1984, с. 15).

Однако творческое участие композитора могло быть и более значительным. Например, у Чайковского причинами собственноручных поправок в партиях были как его собственные художественные идеи, так и отклики на просьбы исполнителей, не исключая и исправление ошибок переписчиков (Комаров, 2003, с. 129-130; 2006, с. 22).

Кроме того, правки в партитуру могут вноситься и дирижерами. Однако сущность и виды подобных помет требуют дополнительных обстоятельных исследований. В целом, общеизвестна практика перестановки лиг струнным инструментам (примеры целесообразности таких подмен приводит скрипач и оркестровый концертмейстер Л. Н. Шиндер (2000, с. 31-32)). Это неудивительно: смычковедение – столь сложная область, что даже Чайковский уже в позднем периоде творчества, несмотря на многолетнюю практику оркестрового письма и будучи автором многих симфоний и опер, обращался к скрипачам Е. К. Альбрехту и Ю. Э. Конюсу с консультациями по расстановке штрихов (Комаров, 2006, с. 23); см. также (Чайковский, 1977, с. 227).

Заключение

Специфические особенности оркестровых партий позволяют, на наш взгляд, рассматривать их в качестве важных документов сферы источниковедения и зафиксировать за ними уникальный диапазон характеристик, оригинальную «панель» свойств.

Обобщая вышесказанное, кратко перечислим эти качества:

1) совокупность оркестровых партий дает возможность воссоздать текст музыкального произведения или, во всяком случае, большей его части, то есть оркестровые партии можно представить как элементы мозаики, из которых складывается эмерджентная картина, в нашем случае – целостный нотный текст;

2) в случае утраты оркестровых партитур именно партии дают возможность восстановления/реконструкции оркестрового стиля композитора, чье творческое наследие было потеряно (см. выше случай И. Ф. Керцелли);

3) на страницах оркестровых партий могут фиксироваться варианты творческой интерпретации дирижеров и композиторов. Но при этом партиям совсем не обязательно обладать свойствами, традиционно приписываемыми оригинальным (авторским) нотным источникам, то есть содержать элементы собственно автографа и показывать нюансы творческого процесса;

4) оркестровые партии имеют большое историческое значение, несут множество следов (отметок) композиторской работы, дирижерских замыслов, конкретных дирижерских решений (особенно в сфере динамики, штрихов и артикуляции), индивидуального (практического) исполнительства, оркестрового быта, истории исполнения одного сочинения на протяжении многих лет.

Для исполнителей – музыкантов оркестра (струнников, духовиков, ударников и т. д.) оркестровые партии являются гораздо более важным нотным объектом, чем клавиш и партитура. Это тот музыкальный материал, с которым оркестранты «живут» все то время, может быть, и многие годы, пока репетируют и исполняют сочинение.

В качестве перспективных направлений исследования оркестровых партий на ближайшее время назовем «проблемный» аспект, то есть определение совокупности проблем совершенно разных уровней, с которыми связано изучение этих интереснейших документов комплексного назначения, и возможных путей преодоления препятствий при их научном осмыслении.

Материалы исследования | Research materials

1. Керцелли И. Ф. Антракты комические и трагические для Императорского Московского театра. Оркестровые партии. Рукопись // Российский национальный музей музыки. Ф. 165. Ед. хр. 1134. № по КП (ГИК): ГЦММК КП-4336/143.
2. Мусоргский М. П. «Борис Годунов». Комплект оркестровых партий // Нотная библиотека Мариинского театра. Хранение: I. 1. М 917 / 23732.

3. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений: в 63 т. М.: Государственное музыкальное издательство, 1953. Т. I. Воевода. Опера в трех действиях (четырёх картинах). Ор. 3. Партитура / том подготовлен П. Ламмом.
4. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка: в 17 т. М.: Музыка, 1970. Т. XII. Письма 1883-1884 годов / том подготовлен Л. В. Музылевой и С. С. Муравич.
5. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка: в 17 т. М.: Музыка, 1977. Т. XV-Б. Письма 1890 года / том подготовлен К. Ю. Давыдовой и Г. И. Лабутиной.
6. Чайковский П. И. Фатум: симфоническая поэма: для оркестра: соч. 77 (посмертное). Leipzig: M. P. Belaieff, 1896.
7. Шостакович Д. Д. Письма к Л. В. Шульгину // Дмитрий Шостакович в письмах и документах: сборник / Гос. центр. музей музык. культуры им. М. И. Глинки; ред.-сост.: И. А. Бобыкина. М.: Гос. центр. музей музык. культуры им. М. И. Глинки; Антиква, 2000.

Источники | References

1. Антипов В. И. Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам: аннотированный указатель // Наследие М. П. Мусоргского: сборник материалов. М.: Музыка, 1989.
2. Ахметшина З. М. «Селевк» Ф. Арайи: опера и ее рукописи в библиотеке Петербургской консерватории // Opera Musicologica. 2014. № 3 (21).
3. Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации. М.: Московская государственная консерватория, 1997.
4. Бобрик О. А. Заметки на полях: оркестровые партии как источник сведений о жизни Большого театра конца XIX – XX века // Наследие: XVIII-XIX века: сборник статей, материалов и документов / ред.-сост. П. Е. Вайдман, Е. С. Власова; науч. ред. А. Е. Максимова. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2013. Вып. II.
5. Вайдман П. Е. Творческий архив Чайковского. М.: Музыка, 1988.
6. Васильев Ю. В. Становление художественного текста в творчестве П. И. Чайковского. На материале рукописей произведений 90-х годов: дисс. ... к. иск. Л., 1986.
7. Данилевский И. Н. Историческая текстология: учеб. пособие. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018.
8. Дунаев Л. Ф., Емельянов В. Н., Корнилов Г. Я., Буйми́стр С. В. Инструментовка для военного духового оркестра: в 2 т. М.: ООО «Мастер Принт», 2020. Т. 1.
9. Еремин И. П. Предисловие // Феофан Прокопович. Сочинения / под ред. И. П. Еремина. М. – Л.: Издательство академии наук СССР, 1961.
10. Карцев А. А., Оленев Ю. М., Павчинский С. Э. Руководство по графическому оформлению нотного текста. М.: Музыка, 1973.
11. Климовицкий А. И. Игорь Стравинский: инструментовки: «Песнь о блохе» М. Мусоргского, «Песнь о блохе» Л. Бетховена / публ. и исслед. Аркадия Климовицкого. СПб.: Музык. шк.; Рос. ин-т истории искусств, 2003.
12. Климовицкий А. И. О творческом процессе Бетховена. Л.: Музыка, 1979.
13. Комаров А. В. Восстановление произведений П. И. Чайковского в истории русской музыкальной текстологии: дисс. ... к. иск. М., 2006.
14. Комаров А. В. Рукописные партии сочинений Чайковского как источники текста и материалы к истории произведений // Чайковский: новые документы и материалы / ред.-сост. Т. З. Сквирская. СПб.: Композитор, 2003.
15. Ламм П. А. Восстановление подлинного текста «Бориса Годунова» // Мусоргский. Статьи и исследования. М.: Государственное издательство, Музыкальный сектор, 1930. Вып. 1. Борис Годунов.
16. Левашев Е. М. Проблемы редактирования, реставрации и реконструкции музыкальных произведений на материале творчества русских композиторов XVII-XX веков: автореф. дисс. ... д. иск. М., 1994.
17. Левашев И. Е. «Оркестровые антракты» И. Ф. Керцелли: к проблеме нотной и музыкальной реконструкции // Научные чтения памяти О. Е. Левашевой (1912-2000). Научно-творческое наследие О. Е. Левашевой в контексте развития европейского музыкознания XX века: материалы Всероссийской научной конференции (г. Москва, 15 мая 2025 г.). М.: Государственный институт искусствознания, 2025.
18. Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича: в 5 т. / отв. ред. Л. А. Миллер. М.: DSCH, 2016. Т. 1.
19. Ллойд-Джонс Д. Предисловие // Мусоргский М. Борис Годунов. Опера в четырех действиях с прологом. Партитура. М.: Музыка, 1979. Т. 1.
20. Лукьянов А. В. Творческий процесс Шостаковича: от черновика к opus'у: дисс. ... к. иск. М., 2021.
21. Морозов Д. А. Следы ранней редакции Первой симфонии А. К. Глазунова в рукописном наследии композитора // Петербургский музыкальный архив. СПб., 1997. Вып. 1.
22. Наковальнин С. Ф. Предисловие // Феофана Прокоповича архиепископа Великого Новаграда и Великих Лук, Святейшего Правительствующего Синода вице-президента, а потом первенствующего члена Слова и речи поучительные, похвальные и поздравительные собранные и некоторые вторым тиснением, а другие вновь напечатанные: в 2 ч. СПб.: При Сухопутном Шляхетном Кадетском Корпусе, 1760. Ч. 1-2.
23. Нюрнберг М. В. Нотная графика. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1953.
24. Овсянкина Г. П. Творчество Шостаковича в первые годы Великой Отечественной войны: дисс. ... к. иск. Л., 1984.
25. Оссовский А. В. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / ред.-сост. З. А. Апетян. М.: Музгиз, 1961. Т. 1.
26. Петров Д. Р. Предисловие // Проблемы музыкальной текстологии / ред.-сост. Д. Р. Петров. М.: Московская государственная консерватория, 2003.

27. Тетерина Н. И. Новые музыкальные материалы и обзор творческого наследия И. Ф. Керцелли // Научные чтения памяти О. Е. Левашевой (1912-2000). Научно-творческое наследие О. Е. Левашевой в контексте развития европейского музыкознания XX века: материалы Всероссийской научной конференции (г. Москва, 15 мая 2025 г.). М.: Государственный институт искусствознания, 2025.
28. Тихомиров С. С. Чтение партитур для военного духового оркестра. М.: Военный университет, 2020.
29. Томашевский Б. В. Писатель и книга. Очерк текстологии. Л.: Прибой, 1928.
30. Фатыхова Э. А. Нотные рукописи А. К. Глазунова: опыт текстологического исследования: дисс. ... к. иск. СПб., 2004.
31. Фишман Н. Л. Этюды и очерки по бетховениане. М.: Музыка, 1982.
32. Хентова С. М. Шостакович: жизнь и творчество: в 2 т. Л.: Советский композитор, 1985. Т. 1.
33. Шиндер Л. Н. Штрихи струнной группы симфонического оркестра. СПб.: Композитор, 2000.

Информация об авторах | Author information

RU**Тетерина Надежда Ивановна**¹, к. иск.**Лукьянов Антон Валерьевич**², к. иск.¹ Государственный институт искусствознания, г. Москва² Военный университет им. князя Александра Невского
Министерства обороны Российской Федерации, г. Москва**EN****Nadezhda Ivanovna Teterina**¹, PhD**Anton Valerievich Lukyanov**², PhD¹ State Institute for Art Studies, Moscow² Prince Alexander Nevsky Military University of the Ministry of Defense of the Russian Federation, Moscow¹ nad_teterina@mail.ru, ² valluant@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 15.06.2026; опубликовано online (published online): 28.07.2026.

Ключевые слова (keywords): оркестровые партии как объект источниковедения; особые свойства оркестровых партий; реконструкция партитур; партии «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского; антракты И. Ф. Керцелли; orchestral parts as an object of source studies; special properties of orchestral parts; reconstruction of scores; orchestral parts of M. P. Mussorgsky's "Boris Godunov"; entr'actes by I. F. Kerzelli.