

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 781.63+781.62 (470) Шостакович
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213739>

Павло БОЙКО,
orcid.org/0000-0002-4784-1363
аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна) basscl92@gmail.com

РОЛЬ КЛАРНЕТА В ОРКЕСТРОВОМУ МИСЛЕННІ ДМИТРА ШОСТАКОВИЧА (НА ПРИКЛАДІ ПАРТИТУРИ ОПЕРИ «НІС»)

У статті розглянуто художньо-акустичні особливості кларнетів у партитурі ранньої опери Д. Шостаковича «Ніс». Виявлено, що оркестровому мисленню композитора властива особлива увага до інструментального тембру – базової категорії в розкритті ідеї твору. Досліджено художні аспекти й функціональне навантаження тембру кларнета в партитурі опери «Ніс» відповідно до особливостей оркестрового мислення Д. Шостаковича. Здійснено розгляд сольних, ансамблевих і тутійних побудов за участю кларнета в усіх сценах опери «Ніс». Розкрито значення тембру кларнета у відображенні художнього змісту опери, окреслено явище лінійності фактури як основної риси оркестрового мислення композитора раннього періоду творчості. Специфіка кларнета в оперних партитурах Д. Шостаковича вивчається згідно з науковими надбаннями музикознавців С. Волошко та С. Бородавкіна щодо принципів композиційного й оркестрового мислення, а також теоретичних трактатів тих композиторів, у яких тембр кларнета розглянуто в єдиному комплексі його фонічних, колористичних, фактурних, тематичних, композиційних, драматургічних, змістових компонентів. Розкрито визначальну роль тембру кларнета у створенні картини абсурдного світу в оперній партитурі. Розглянуто трактування дерев'яних духових інструментів в аспекті особливостей оркестрового мислення раннього періоду творчості Д. Шостаковича. Відзначено гротескну функцію сольних кантіленних мотивів у партії кларнета, вивчено виражальні особливості моторних тематичних побудов. Виявлено домінування тембрів кларнетів in A, in B, in Es у лінійних конструкціях тутійних розділів оркестрової партитури. Охарактеризовано пуантилістичні та сонорні оркестрові комплекси за участю кларнета, які маркують особливі психологічні стани реальних і фантазмагоричних героїв опери «Ніс».

Ключові слова: кларнет, тембр, оркестрове мислення, оперна партитура, соло, ансамбль, оркестр.

Pavlo BOYKO,
orcid.org/0000-0002-4784-1363
Graduate Student at the Department of Theory and History of Musical Performance
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) basscl92@gmail.com

THE ROLE OF THE CLARINET IN THE ORCHESTRA THINKING OF DMITRY SHOSTAKOVYCH (ON THE EXAMPLE OF THE SCORE OF THE OPERA “NOSE”)

The artistic and acoustic features of clarinets in the score of D. Shostakovich's early opera “Nose” are considered. It is revealed that the composer's orchestral thinking is characterized by special attention to the instrumental timbre – the basic category in revealing the idea of the work. According to the purpose, the article investigates the artistic aspects and functional load of the clarinet timbre in the score of the opera “Nose” in accordance with the peculiarities of D. Shostakovich's orchestral thinking. Consideration of solo, ensemble and tutti with the participation of the clarinet in all scenes of the opera “Nose”. The significance of the clarinet timbre in the reflection of the artistic content of the opera is revealed, the phenomenon of linearity of texture as the main feature of the orchestral thinking of the composer of the early period of creativity is outlined. The specificity of the clarinet timbre in D. Shostakovich's opera scores is studied according to the scientific achievements of musicologists S. Voloshko and S. Borodavkin on the principles of compositional and orchestral thinking, as well as theoretical treatises of those composers in which the clarinet timbre is considered in a synthetic complex textural, thematic, compositional, dramatic, semantic components. The decisive role of the clarinet in creating a picture of the absurd world in the opera score is revealed. D. Shostakovich's interpretation of wooden wind instruments in the aspect of peculiarities of orchestral thinking of the early period of creativity is considered. The grotesque function of solo cantilena motifs in the clarinet part is noted, the expressive features of motor thematic constructions are studied. The dominance of clarinet timbres in A, in B, in Es in the linear constructions of tutti sections of the orchestral score is revealed. Pointillist and sonorous orchestral complexes with the participation of the clarinet are characterized, which mark the special psychological states of the real and phantasmagoric heroes of the opera “Nose”.

Key words: clarinet, timbre, orchestral thinking, opera's score, solo, ensemble, orchestra.

Постановка проблеми. Видатний майстер оркестровки, симфоніст та оперний композитор радянської доби Дмитро Шостакович – усесвітньо відомий музикант трагічної творчої долі. На наш погляд, оркестровому мисленню Д. Шостаковича властива особлива композиторська філософія, яка базується на уявленні про тембр інструмента в партитурі як базової категорії в розкритті ідеї твору. Е. Денисов влучно відмічав: «Одна з найсильніших рис оркестровки Д. Шостаковича – скоординована взаємодія з формою» (Денисов, 1986: 46). У цьому сенсі, на наш погляд, категорія тембру стає окремою одиницею композиційного мислення Д. Шостаковича, а, власне, тембр кларнета відіграє значну роль у його партитурах. Важливим для нас є твердження французького вченого Марка-Андре Дальбав'є [Marc-Andr  Dalbavie]: «Тембр є потенційно синтетичним явищем, тому що організований такими складниками, як ритм, висота звуку, його артикуляція тощо, що робить його своєрідним феноменом» (Dalbavie, 1991: 303). Саме цей принцип ми й застосовуємо до аналізу партитур Д. Шостаковича, звертаючи увагу на жанрово-інтонаційний аналіз тематизму кларнетових *solo* та ансамблів, мелодійної лінії, ритму, фактури, акордового або мелодичного наповнення партій у тутійних оркестрових розділах. Ці параметри в оркестровому шарі його першого твору музично-театрального жанру сьогодні є найбільш малодослідженими. Ексцентричну партитуру опери «Ніс» відрізняють сміливі темброві експерименти, яскраво виявлені в групах ударних і дерев'яних духових інструментів, а також бездоганна логіка побудови, яка парадоксально демонструє відповідність абсурдистської *idei* твору його *формі*. Важливим видається й аналіз партитури цієї опери для розкриття особливостей оркестрового мислення Д. Шостаковича крізь призму використання тембру кларнета, оскільки твір є єдиним прикладом аутентичного театрального *opus'a*, притаманного композиторському стилю та природному обдаруванню Д. Шостаковича, іще не трансформованому під тиском офіційної критики. Свого часу оркестрові принципи опери «Ніс» сучасниками розглядалися переважно з критичних позицій (Богданов-Березовський, 1928: 54). Ці погляди потребують суттєвого корегування. У другій половині ХХ сторіччя партитура знову потрапляє в оптику науковців-композиторів (Шнітке, 1967; Денисов, 1986), але важлива роль кларнета, оригінальність його застосування в цьому творі видатного композитора лише констатована ними, але не досліджена. Отже, роль кларнета в оркестровому мисленні Дмитра Шос-

таковича в контексті раннього періоду творчості на прикладі опери «Ніс» ще й досі не окреслена.

Аналіз досліджень. Відмітимо дві праці, що порушують розв'язання широкого кола спорідненої проблематики. Перша пов'язана з розглядом двох структурних констант мислення Д. Шостаковича, які центруються навколо монологічного або діалогічного типів оркестрового висловлювання (Волошко, 1996). Друга праця виявляє конкретні принципи оркестрового мислення композитора іншої епохи (Бородавкін, 1998). Незважаючи на часостильову віддаленість об'єктів дослідження (С. Бородавкін розглядає принципи оркестрового мислення Й. С. Баха), уважаємо таке визначення дослідника найбільш оптимальним для розкриття вектору нашої роботи: «Оркестровим мисленням ми вважаємо сукупність психічних актів, спрямованих на інтонаційно-художнє втілення художнього задуму композитора інструментально-тембровими засобами, що призначені для об'єднань виконавців. Оркестрове мислення спирається на типи оркестрових фактур, які склалися історично. Вони творчо формуються мисленням композитора, організуючись як наслідок у його оркестровий стиль» (Бородавкін, 1998: 2–3).

Тісний зв'язок типу оркестрової фактури з композиційними принципами, усвідомлення інструментального тембру як синтетичного явища, утіленого суто музичними складниками, такими як ритм, висота звуку та його артикуляція, здатні вивести розуміння засобів виразності партії кларнета в партитурі опери Д. Шостаковича на рівень осмислення принципів оркестрового мислення композитора. Також перспективним, на наш погляд, видається застосування комплексного теоретичного поняття «*тембріка*» (темброва структура музичної матерії), яке запроваджено в музикознавчу практику в роботах Ю. Холопова ще в 1988 році та системно розкрито в сучасній аналітичній розробці К. Караєва (Караєв, 2005: 235).

Корисними для роботи виявилися дослідження принципів оркестрової динаміки та прийомів колоруювання окремих груп інструментів у працях музикознавців і теоретиків оркестру 60-х років ХХ сторіччя (М. Бера, Л. Раппопорта, А. Шнітке), які переважно розглядали симфонічну музику Д. Шостаковича. Відмітимо, що тембр кларнета в партитурі опери Д. Шостаковича «Ніс» у комплексі його фонічних, колористичних, фактурних, тематичних, композиційних, драматургічних, змістових компонентів у науковій літературі ще й досі не розглядався.

Мета статті – визначити функціональне та художнє навантаження тембру кларнета

в партитурі опери «Ніс» в аспекті особливостей оркестрового мислення Д. Шостаковича.

Виклад основного матеріалу. Едісон Денисов стверджував: «Д. Шостакович – композитор із високо розвинутою оркестровою манерою мислення, інструментування є однією з найбільш вагомих характеристик його творчого почерку. Шостакович мислив оркестрово вже на самому початковому етапі створення твору, і можна стверджувати, що всі музичні ідеї в нього народжувалися вже в тембровому вигляді. У багатьох випадках виразність тембру має для нього набагато більше значення, ніж інші компоненти (інтонація, ритміка, динаміка тощо)» (Денисов, 1986: 46).

Саме кларнет стає маркером творчої індивідуальності Д. Шостаковича в ранніх творах (операх «Ніс», «Катерина Ізмайлова» й у перших трьох симфоніях). Мисленню композитора в цих партитурах притаманна особлива цільність формотворення за рахунок не тільки тематичної єдності основних тем (розкрито в науковій літературі), а і їх навмисної тембрової спорідненості (на що нами вказано вперше). Критика докоряла Д. Шостаковичу за те, що він не змінював тембри в репризних розділах симфоній (порівняно з експозиційними) після напруженої розробки тематизму. Але тембр кларнета був для молодого композитора носієм ідеї, фактором не тільки ментальної єдності внутрішнього простору образу, а й функціонально-структурної рівноваги твору.

Опера «Ніс» *opus 15* написана молодим композитором у 1928 році, раніше за оперу «Катерина Ізмайлова/Леді Макбет Мценського повіту». Масштабна партитура цього музичного твору відображає зухвалі пошуки нової оркестрової виразності в галузі експериментального театру, які кристалізуються у творчій діяльності Дмитра Шостаковича того часу під впливом ідей Всеволода Мейєрхольда. Ідея опери зароджується в композитора в ході спілкування з Б. Асаф'євим, а видатна когорта лібретистів, серед яких – Є. Замятін, Г. Іонін, О. Прейс і сам композитор, не обмежується лише текстом однойменної гоголівської повісті. Автори лібрето зробили справжній колаж із текстів інших творів М. Гоголя, серед яких – «Майська ніч», «Тарас Бульба», «Повість про те, як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем», «Старосвітські поміщики», «Одруження», «Сорочинський ярмарок», «Записки божевільного», «Мертві душі». У підсумку світ гоголівської фантастики, містичності й абсурду наймовірніше підсилюється та, відповідно, відображається в музиці Д. Шостаковича (Туманов, 1993).

Концертне виконання опери відбулося в Ленінграді 16 липня 1929 року, а театральнотрагедійно-сценічне – у 1930 році, 18 січня, у Малому театрі опери та балету. Першими інтерпретаторами оркестрової партитури були диригенти М. Малько (25 листопада 1928 року – оперна сюїта «Ніс» *opus 15-a*) та С. Самосуд (концертне й театральне виконання: 1929, 1930 роки). У сталінській період оперний шедевр Д. Шостаковича засуджено критиками й заборонено. Пізніше тонкий знавець оркестрового стилю – Д. Р. Рогаль-Левицький – висловлює незгоду з інструментальним радикалізмом партитури Дмитра Шостаковича. У 1961 році науковець писав: «Прикрому, хоча й цілком законітному «ударному гріхопадінню» піддав себе одного разу й Шостакович у ті дні юності, коли його творче світовідчуття не було ще стійким і виявлялося досить бурхливо. Цей випадок зустрічається в нього в «Антракті» до першої частини його «Носа» – твору невдалого, дивного і справедливо забутого» (Рогаль-Левицький, 1961: 189). Це висловлення відображає типове ставлення до цієї оперної партитури прихильників традиційних норм оперних оркестрів. Незважаючи на супротив радянської ідеології, що підтримувала офіційну критику, опера «Ніс» набуває світового резонансу: у 1962 році партитура надрукована віденською фірмою «Universal Edition» і твір поставлено у відомих зарубіжних театрах.

Оркестр опери «Ніс» складається з таких груп: дерев'яні та мідні духові; розширена група ударних; народні інструменти; струнний квінтет; додаткові інструменти (дві арфи, фортепіано). Подібний відбір інструментів відображає прагнення композитора до незвичних радикальних та екстравагантних звукових новацій. У партитурних знахідках опери яскраво змальовано звукову модель абсурдного та какофонічного світу гоголівського Петербургу. Не остання роль у реалізації оригінального творчого задуму відводиться Д. Шостаковичем саме тембрам сімейства кларнетів. У партитурі активно задіяні *solo* та *solii* кларнетів *in A* та *in B*, кларнета-пікколо *in Es*, бас-кларнета *in B*. Особливо яскравими видаються сцени опери «Ніс» за їх участю.

Розлоге соло бас-кларнета з другої картини – цифри 47–49 партитури (Шостакович, 1981: 36), звучить у надшвидкому темпі *presto*. Метушіння Івана Яковича, який має намір таємно викинути знайдений у хлібині ніс, зображується комічним поліфонічним двоголосним інструментальним епізодом бас-кларнета й англійського ріжка *in F*. Примхлива нервова мелодія басового кларнета, що навмисно різко зіставляє контрастні

штрихи, дводольні і тридольні метри, звучить на фоні засурдинених остинатних акордів низьких струнних. Напруження загострюється за рахунок використання звучання бас-кларнету у високому регістрі на *forte*; у партитурі: цифра 59 (Шостакович, 1981: 45).

У сцені з квартальним наглядцем розгубленість цирюльника змальовується майже пуантилістичним епізодом, де в крайніх регістрах звучать окремі, але дуже виразні ноти кларнета-пікколо *in Es* і бас-кларнета *in B*; партитура цифри 59–65 (Шостакович, 1981: 45–46). У п'ятому номері опери, у третій картині (Спальня Ковальова), сцена, коли Платон Кузьмич прокидається й виявляє пропачу носа, супроводжується розлогою музичною реплікою кларнета-пікколо, яка в ламаних інтонаціях широкого діапазону теми музично ілюструє потворно викривлений портрет безносого майора Ковальова в дзеркалі. У партитурі цей момент починається за два такти до цифри 100 (Шостакович, 1981: 75). Подібне саркастичне трактування тембру, але в партії звичайного кларнета властиво сцені в газетній експедиції з П'ятої картини, де чиновник нюхає тютюн: партитура – цифра 220 (Шостакович, 1981: 136).

Шостий номер опери – Галоп із третьою картини в цифрі 106 – використовує виразність акустично гармонійної, збалансованої «суміші тембрів» двох *solis* кларнета-пікколо і труби із сурдиною (Шостакович, 1981: 80). Подібний тембровий мікст у поєднанні з орнаментальним декором мелодії форшлагами кларнета-пікколо яскраво підкреслює гротеск блазнівської ситуації пошуків захисту в обер-поліцмейстера.

Відкрите *solo* кларнета в Четвертій картині звучить на *pianissimo* в сцені молитви в Казанському соборі: цифра 135 (Шостакович, 1981: 101). Цей епізод – вдалий приклад використання кантіленної виразності цього інструменту в опері. Але й тут відбувається раптова образно-драматургічна підміна, оскільки це – тембр-перевертень. Благородне, дещо позачасове звучання цього кларнетового *solo* готує появу в Казанському соборі інфернального фантазмагоричного персонажа опери Носа в костюмі статського радника. Відкрите *solo* бас-кларнета сприймається як реакція на цю сцену, як внутрішній монолог ображеного безносого майора Ковальова, який, тим не менше, із шанобливістю наближається до свого візаві – Носа в образі високого державного чину: цифра 139 партитури (Шостакович, 1981: 102). Цей прийом інструментального театру (перегукування кларнета й теми бас-кларнета) не менш виразний за вокальні сцени, в опері він повторюється

в дев'ятому номері (Сцена ображення чиновником майора в газетній експедиції).

Розлога кантіленна партія кларнета подається композитором і в пародійному значенні в іншій сцені опери, коли в інструментальній площині оркестрових барв вдало ілюструється інтрига жіночих персонажів опери – Подточиної та її доньки. Ліричні арпеджіо кларнета відтворюють стилістику псевдоліричної сцени кохання: супроводжують сцену гадання на картах і написання листа у Восьмій картині.

Solo кларнета-пікколо в Дев'ятій картині опери, партитура: цифри 507–509 (Шостакович, 1981: 336), засновано на пародіюванні танцювальної мелодії в темпі *Andante*, який не відповідає жанру плавного наспіву. Ця сцена пов'язана з поверненням майорові носа й поступовим ствердженням у музиці грайливого настрою головного героя. Партія кларнета в Десятій картині: партитура, цифра 537 (Шостакович, 1981: 469), будується на інтонаціях «Камаринської». Вона перегукується з танком Ковальова з Дев'ятої картини, коли герої танцює та співає сороміцький текст: «Такій та едакий камаринський мужик!» під мелодію-*solo* кларнета-пікколо (цифра 510 у партитурі опери).

Висновки. У підсумку аналізу партії кларнетів у партитурі ранньої, але високомайстерної опери Д. Шостаковича видається цілком правильним твердження Едісона Денисова: «[у подальшому] зазнає значних змін і загальна манера оркестрового мислення: якщо для ранніх творів більш характерна темброва фрагментарність, яка найяскравіше проявилася в «Носі», але притаманна й Першій симфонії, й іншим творам, то в більш пізній період манера мислення довгими й однорідними за тембром розділами стає основною» (Денисов, 1986: 66). Наголошений С. Бородавкіним тісний зв'язок особливостей оркестрового мислення з типом фактури також підтверджується прикладом аналізованої нами опери. У її партитурі переважає лінійність голосоведення не поліфонічного типу, у такому типі фактури фрагментарні тематичні побудови кларнетових мотивів досить численні. Вони реалізуються в яскравих і контрастних тембрових репліках, причому однорідний за тембром мотив, як правило, різко контрастує за регістром, штрихами та динамікою з наступним мотивом. Саме так вибудовується контрастний колаж реплік кларнета-пікколо з басовим кларнетом, а в партії кларнетів *in A* та *in B* мотиви радикально контрастують за діапазоном, штрихами й динамікою. Тому й образ сюрреалістичного розшарованого світу опери вибудовується досить ясно. Відсутність яскравого мелодизму

надзвичайно актуалізує тембровий параметр, який призводить до особливих оркестрових ефектів, наприклад, сонорності, що утворюється нашаруванням лінейних мотивів, вільних тембрових побудов багатоголової оркестрової фактури. «У музиці опери «Ніс» темброва розчленованість оркестру настільки велика, що партитура часом стає пуантилістичною», – указує Е. Денисов і вбачає тут вплив оркестрових, фактурних і тембрових принципів композиторів ново віденської школи (Денисов, 1986: 78). У подальшій еволюції принципів оркестрового мислення Д. Шостаковича відбувається різкий злам саме після Четвертої симфонії: лінійність має поліфонічну генезу, кількість голосів не перевищує чотирьох. Велике місце починають займати розгорнуті *solì*. Так підтверджуються висновки С. Волошко щодо типів композиторського мислення, які ми можемо доповнити. У ранній період творчості Дмитра Шостаковича переважає монологічний тип висловлювання особливого стильового гатунку: імперативного, декларативного. Саме так стверджується молодий композитор, декларативно розриваючи зв'язки з традицією петербурзької композиторської школи, зокрема, в інструментовці.

Подальшими перспективами розроблення зазначеної теми є розгляд принципів тембрової виразності партій кларнетів у виконавській процесуальності (диригентів, кларнетистів тощо). Дослідницька увага до інструментального тембру й такого його параметру, як темброва експресія, є надзавданням, вирішення якого привело б до іще більш глибокого розуміння ролі кларнета в оркестровому мисленні Дмитра Шостаковича. Борис Асаф'єв вводить цей параметр у дослідженні «Музична форма як процес». Він зазначає, що темброва експресія – це «модифікація тембру в процесі гри: шляхом визначення аплікатури, міри динамічних, штрихових, теситурних, фактурних засобів і регістрівки...» (Асаф'єв, 1971: 139). Це – процесуальний параметр звучання, який виходить за межі нотного тексту партитур композитора.

Вищевказані темброво-інструментальні особливості опери «Ніс» є наслідками радикальних екстравагантних інструментальних знахідок молодого композитора, у подальшій долі якого – жорна нищівної критики, які назавжди змінять творчу волю та вільність внутрішньої композиційної свободи геніального автора радянської доби.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асаф'єв Б. В. Музыкальная форма как процесс. Москва : Музыка, Ленинградское отделение, 1971. 373 с.
2. Денисов Э. Заметки об оркестровке Д. Шостаковича. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. Москва : Советский композитор, 1986. С. 46–90.
3. Богданов-Березовский В. «Нос» – опера Шостаковича. *Музыка и революция*. 1928. № 7–8. С. 54.
4. Бородавкин С. Принципы оркестрового мислення Й. С. Баха : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 1998. 24 с.
5. Волошко С. Монологическая и диалогическая речь в структуре музыкального мышления Д. Д. Шостаковича : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону : Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 1996. 19 с.
6. Караев Ф. Тембрика. *Теория современной композиции* : учебное пособие для вузов. Москва : Музыка, 2005. С. 235–265.
7. Рогаль-Левицкий Д. Р. Беседы об оркестре. Москва : Музгиз, 1961. 288 с.
8. Шнитке А. Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Д. Шостаковича. *Дмитрий Шостакович* : сборник статей. Москва : Советский композитор, 1967. С. 499–532.
9. Шнитке А. Г. Тембровое родство и его функциональное использование. Тембровая шкала. *Композиторы о современной композиции* : хрестоматия. Москва : Московская консерватория, 2009. С. 245–255.
10. Шостакович Д. Нос : Опера. Партитура. *Полное собрание сочинений* : в 42 т. Москва : Музыка, 1981. Том 18. Оп. 15. 497 с.
11. Dalbavie Marc-Andrè. Pour sortir de l'avant-garde. *Le timbre, métaphore pour la composition*. Éd. J. Harley & J. Barrière, Paris, 1991. P. 303–334.
12. Tumanov A. N. Correspondence of Literary Text and Musical Phraseology in Shostakovich's Opera the Nose and Gogol's Fantastic Tale. *Russian Review*. 1993. № 52 (3). P. 397.

REFERENCES

1. Asaf'yev B.V. (1974). *Muzikal'naya forma kak protsess* [Musical form as a process]. Moscow: Muzyka, Leningradskoye otdeleniye. 373 p. [in Russian].
2. Denisov E. (1986). *Zametki ob orkestrovke D. Shostakovicha* [Notes on the orchestration of D. Shostakovich]. *Modern music and the problems of the evolution of composer technique*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, p. 46–90 [in Russian].
3. Bogdanov-Berezovskiy V. (1928). «Nos» – opera Shostakovicha [«Nose» – Shostakovich's opera]. *Music and revolution*. No 7–8, p. 54 [in Russian].

4. Borodavkyn S. (1998). Pryntsypy orkestrivoho myslennya Y. S. Bakha [Principles of orchestral thinking of J. S. Bach]. Extended abstract of PhD dissertation (Musical art). Odessa: Odessa State Conservatory by Nezhdanova. 24 p. [In Ukrainian].
5. Voloshko S. (1996). Monologicheskaya i dialogicheskaya rech' v strukture muzykal'nogo myshleniya D. D. Shostakovicha [Monological and dialogical utterance in the structure of musical thinking of D. D. Shostakovich]. Extended abstract of PhD dissertation (Musical art). Rostov-on-Don: Rostov State Conservatory named after S.V. Rachmaninov. 19 p. [in Russian].
6. Karayev F. (2005). Tembrika. [Tembrika]. *Theory of modern composition: a textbook for universities*. M.: Music, pp. 235–265 [in Russian].
7. Rogal'-Levitskiy D. R. (1961). Besedy ob orkestre. [Conversations about the orchestra]. M.: Muzgiz. 288 p. [in Russian].
8. Shnitke A. (1967). Nekotoryye osobennosti orkestrivogo golosovedeniya v simfonicheskikh proizvedeniyakh D. D. Shostakovicha. [Some features of orchestral voice guidance in D. D. Shostakovich's symphonic works.]. *Dmitry Shostakovich: Collection of articles*. Moscow: Soviet composer. pp. 499–532 [in Russian].
9. Shnitke A. G. (2009). Tembroye rodstvo i yego funktsional'noye ispol'zovaniye. Tembroyaya shkala. [Timbre affinity and its functional use. Timbre scale.]. *Composers about contemporary composition: anthology*. M.: Moscow Conservatory, pp. 245–255 [in Russian].
10. Shostakovich D. (1981). Nos : [Opera. Partitura]. Complete works in 42 volumes. Volume 18. Op. 15. Moscow: Music. 497 p. [in Russian].
11. Dalbavie Marc-Andrè. (1991). Pour sortir de l'avant-garde. *Le timbre, mètaphore pour la composition*. Éd. J. Harley & J. Barrière, Paris. pp. 303–334 [In French].
12. Tumanov A. N. (1993). Correspondence of Literary Text and Musical Phraseology in Shostakovich's Opera the Nose and Gogol's Fantastic Tale. *Russian Review*, 52(3), 397. doi:10.2307/130738 [in English].