

А. А. ЧЕКАЛИН*Санкт-Петербургское музыкальное училище им. М. П. Мусоргского***О ТЕМБРОВОМ СВОЕОБРАЗИИ СТРУННЫХ КВАРТЕТОВ БОРИСА ТИЩЕНКО**

В отечественном камерно-ансамблевом искусстве второй половины XX столетия явственно прослеживается тенденция к целенаправленному обновлению арсенала используемых музыкально-языковых средств. Композиторы (прежде всего, поколение «шестидесятников») и музыканты-исполнители стремились активно осваивать и претворять самые разнообразные техники и приемы «Новой музыки». В указанном контексте нередко фигурировали и различные тембровые приемы, способствовавшие обогащению традиционной музыкальной драматургии, а в перспективе – формированию самостоятельного уровня драматургического развития, связанного с активным использованием тембровых средств.

Одним из показательных примеров соответствующего толкования камерно-ансамблевой музыки является творческое наследие Бориса Тищенко (1939–2010), прежде всего – шесть его струнных квартетов. В каждом из них обнаруживаются весьма оригинальные и самобытные тембровые решения – от более-менее протяженных эпизодов и отдельных частей циклических произведений до концептуальных замыслов многочастного целого. Использование широкого диапазона смычковых штрихов и приемов игры, а также их комбинаций, различных вариантов фактурного изложения (особенно техники двойных нот и аккордов, способствующей возрастанию фониического потенциала камерно-ансамблевого письма), многочисленных средств полифонического насыщения музыкальной ткани (от классического имитационного контрапункта до микрополифонии), – все это является значимыми стимулами для последовательного формирования темброво-драматургических сопряжений («диалогов» или «конфликтных столкновений»), благоприятствующих реализации того или иного художественного замысла. В числе подобных замыслов, согласно толкованию автора настоящей статьи, могут рассматриваться «дискуссии» или «конфликтные противостояния» традиционного и новаторского, запечатлеваемые на протяжении Пятого и Шестого струнных квартетов Б. Тищенко.

Ключевые слова: Борис Тищенко, камерно-ансамблевое творчество, струнные квартеты, тембровый потенциал выразительности, музыкально-драматургическое развитие.

Для цитирования: Чекалин А. А. О тембровом своеобразии струнных квартетов Бориса Тищенко // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 2. С. 112–118.

DOI: 10.52469/20764766_2024_02_112

A. CHEKALIN*M. Mussorgsky St. Petersburg Music College***ON THE TIMBRE IDENTITY OF BORIS TISHCHENKO'S STRING QUARTETS**

In the Russian chamber ensemble art of the second half of the 20th century, there is a clear tendency towards a purposeful renewal of the arsenal of musical language means used. Composers (primarily the generation of the “Sixties”) and musicians-performers sought to actively assimilate and implement a wide variety of techniques and devices of the “New Music”. In this context, various timbre techniques often appeared which contributed to the enrichment of traditional musical dramaturgy, and in the future, to the formation of an independent level of dramatic development associated with the active use of timbre means.

One of the illustrative examples of the appropriate interpretation of chamber ensemble music is the creative legacy of Boris Tishchenko (1939–2010), primarily his six String Quartets. Each of them reveals very original and distinctive timbre solutions – from more or less extended episodes and individual parts of cyclical works to conceptual ideas of a multi-part whole. The use of a wide range of bow traits and playing techniques, as well as their combinations, various variants of textural presentation (especially the technique of double notes and chords, which contributes to increasing the phonic potential of chamber ensemble writing), numerous means of polyphonic saturation of the musical facture (from classical imitative

counterpoint to micro-polyphony), – all of this is a significant stimulus for the consistent formation of timbre-dramatic connections (“dialogues” or “conflict clashes”), conducive to the implementation of one or another artistic concept. Among such plans, according to the interpretation of the author of this article, can be considered “discussions” or “conflict oppositions” between the traditional and the innovative captured throughout B. Tishchenko’s Fifth and Sixth String Quartets.

Keywords: Boris Tishchenko, chamber ensemble creative work, string quartets, timbre potential of expression, musical-dramaturgy development.

For citation: Chekalin A. On the timbre identity of Boris Tishchenko’s string quartets. In: South-Russian Musical Anthology. 2024. No. 2. Pp. 112–118.

DOI: 10.52469/20764766_2024_02_112



В процессе развития отечественного камерно-ансамблевого искусства, начиная с 1950-х годов, прослеживается тяготение к обновлению используемого арсенала музыкально-языковых средств. Исходя из этого, композиторы и музыканты-исполнители стремились осваивать и претворять самые разнообразные техники и приемы: полипластовость, сонористику, фони́зм гармонии [1, с. 72, 81, 87], полистилистику [2, с. 97–101], «эмансипацию диссонанса» [3, с. 139–142], пуантилизм, микрополифонию, алеаторику и другие. Отмеченный интерес к новациям был особенно характерен для периода «культурной оттепели», включая творчество композиторов-«шестидесятников» (см.: [4]). В частности, камерно-ансамблевая сфера обнаруживала стремление к демонстрации новых свойств музыкального тембра. Довольно скоро тембровая драматургия утвердилась среди ключевых факторов композиционного развития, наряду с традиционными выразительными средствами, характерными для отечественного камерно-ансамблевого искусства.

Чрезвычайно ярко в рассматриваемой сфере тембра проявил себя Борис Тищенко. В его струнных квартетах использовались самые разнообразные художественные приемы, фокусируемые на тембровой стороне ансамблевого звучания. Благодаря этому композитор весьма успешно избегал специфического однообразия, присущего струнному квартету как «монотембровому ансамблю» [5, с. 322]. Помимо впечатляющих новаторских открытий, композитор стремился к претворению и переосмыслению классических традиций. Роль последних в его сочинениях представляется своеобразной: традиционные средства, многогранно апробированные композиторами предшествующих поколений или эпох, вступали в «диалог» или «конфликт» с новациями, основанными, прежде всего, на темброво-драматургических приемах. Сопрежения традиционного и новаторского также отличались многоплановостью. Порой акцентировался ярко выраженный контраст меж-

ду «старым» и «новым», в некоторых случаях конфликтный потенциал реализовывался путем постепенного нарастания, приводящего к стилистической модуляции и сонористическому кре-щендированию, и т. д.

Так, уже во II части (*Allegro giocoso*) **Первого струнного квартета**, невзирая на ее краткость (68 тактов), используется значительное количество смычковых штрихов и приемов. Среди них – *spiccato*, *staccato*, *détaché*, *legato*, *al taco* и другие, включая удар древком смычка по деке (благодаря этому виолончель предстает в качестве некоего «ударного инструмента»). Помимо этого, используются *glissando* и *pizzicato*. Следует заметить, что *glissando* принадлежит особое место в рассматриваемой части: данный прием фигурирует в построениях, связанных с обновлением музыкального материала, и фактически наделяется функцией кадансирования. Далее, композитор активно применяет игру двойными нотами и аккордами, вследствие чего преимущественно монодийные, одноголосные инструменты трактуются как гармонические. Это, безусловно, способствует усилению значимости важнейших тембровых характеристик. Такие штрихи, как *spiccato*, *staccato*, *détaché* и *al taco*, способствуют нивелированию кантиленной природы смычковых инструментов, усиливая роль виртуозного начала.

Одной из наиболее ярких особенностей композиции I части (*Allegro energico*) **Второго струнного квартета** Тищенко является использование *принципа нарастания звучности* в качестве основного средства развития. Данный принцип, реализуемый в разработке, основывается на последовательном вступлении инструментальных партий, каждая из которых содержит интонационно и ритмически сходный мотив. Этот метод постепенного включения голосов в целом соответствует построению известной полифонической формы – канона. Однако, в отличие от традиционного канона, где первоначальное проведение развиваемого материала, как правило, превышает объем мотива [6, с. 98],

здесь пропоста представляет собой лаконичную остигнутую фигуру, явно родственную общим формам движения. Благодаря последовательным включениям новых голосов снижается роль отдельной партии как таковой, но возрастает совокупная значимость всех партий в качестве единого пласта. Исходя из этого, возникают особые звуковые области, в которых тембровая динамика предопределяется увеличением нестабильности, напряженности и диссонантности. Завершается освещаемая фаза началом кульминации (тт. 295–298), где каждая ансамблевая партия изложена так называемым «дубль-штрихом»¹ на *ff*. Их совместное звучание при этом напоминает сигналы, подаваемые «машинами экстренных служб». Соответствующая тембровая находка, весьма примечательная сама по себе, расширяет образно-смысловые границы музыкального искусства. Отметим, что подобный принцип развития материала используется и в других струнных квартетах Тищенко, что позволяет говорить об указанном принципе как одной из характерных черт камерно-ансамблевого творчества данного автора.

В Третьем струнном квартете наиболее ощутимым тембровым своеобразием отличается I часть (*Sostenuto*). Ее открывает протяженное соло первой скрипки, излагаемое целыми длительностями в умеренном темпе. Вплоть до т. 10 в звучании двойных нот преобладают совершенные консонирующие интервалы. Тем самым подчеркивается смысловая значимость указанных «длиннот». В т. 1 представлена чистая прима d^1-d^1 , которая исполняется на закрытой струне G и открытой D, что придает видимое своеобразие тембровым характеристикам данного интервала. Кроме того, в условиях монотембра чистая прима вызывает естественные ассоциации с оркестровой звучностью. Этот интервал звучит в каждом нечетном такте – до 9-го включительно. В техническом аспекте он исполняется движением смычка вниз (от колодки), подчеркивающим атаку. Таким образом, Тищенко демонстрирует индивидуальное преломление специфических элементов пуантилизма. Последующее развитие в указанной части обуславливается возрастанием роли диссонансов. Автор использует тембр в качестве приоритетного фактора тематического обновления, благодаря которому первоначальное сопряжение консонансов оттеняется «эмансипированными диссонансами». В данном случае тембровый аспект звучания служит определяющим фактором развития и организации формы.

Освещая названную сферу камерно-ансамблевого творчества Тищенко, следует уделить внимание тембровым особенностям Четверто-

го струнного квартета. На протяжении данного цикла особенно ярко и многогранно проявляется мастерство автора в сфере тембровой драматургии [7, с. 27–28].

Так, в I части (*Moderato*), начиная с т. 376, первая скрипка интонирует большую септиму в высоком регистре (d^2-cis^3) на протяжении 9 тактов. Остальные инструменты воспроизводят кластер, звучащий во время паузирования «солиста». Возникает вопрос: почему септима не распределена между первой и второй скрипками? Это было бы технически естественно и позволило бы упростить «солирующую» партию. Можно предположить, что композитор избрал такое решение намеренно, стремясь к наибольшей экспрессии звучания, фактически нивелируя вокальную природу скрипки и т. д. Аналогичный пример – т. 391 и далее: в процессе диалога скрипичных партий возникают своеобразные переченья, фокусирующие внимание слушателя на диссонансах. Возникает стереофонический эффект, при котором переченье воспринимается как «усиление» активности мелодических линий, а развитие иного рода – как соответствующий «спад».

Во II части (*L'istesso tempo*) Тищенко предписывает использовать сурдины, способствующие камерному, приглушенному колориту звучания.

На протяжении III части (*Allegro risoluto*) встречаются приемы, связанные с тембровой драматургией: унисонное звучание партий, их насыщение двойными нотами и аккордами, использование «дубль-штриха». В т. 113 и далее применяются необычные ритмические сочетания, благодаря которым возникает уникальный темброво-пространственный эффект, отсылающий слушателя к технике микрополифонии.

III и IV части разделены лаконичным *Intermezzo* – 42-тактовым речитативом виолончели соло. Тищенко практически полностью отказывается от *legato*, используя приемы *al taceto*, *pizzicato*, квартовые флажолеты, а также сочетания штрихов *détaché* и *spiccato*. Это позволяет максимально приблизить инструментальное звучание в *Intermezzo* к декламационным формам вокальной речи.

В IV части (*Moderato*), начиная с т. 115, тема излагается квартовыми флажолетами у первой скрипки, что придает соответствующему тембру (в условиях более высокой тесситуры) специфический оттенок, сходный с деревянным духовым инструментом. Фактурное изложение в указанной части цикла характеризуется ясностью и прозрачностью, общий характер звучания порождает ассоциации с «несуемым движением легкого шага» [7, с. 47] благодаря использованию *pizzicato* виолончели. Учитывая сказанное, Квартет пред-

ставляется ярким образцом композиторского мастерства в области тембровой драматургии, насыщенной сложными и интересными решениями.

Пожалуй, одним из наиболее впечатляющих примеров указанной драматургии как основы концептуального замысла является **Пятый струнный квартет**. На протяжении этого цикла воссоздается условная «полемика» художественной традиции прошлого, опирающейся на ладотональную функциональность, с новыми композиционными принципами, утвердившимися во второй половине XX века. I часть (*Allegro*), излагаемая в сонатной форме, характеризуется ощутимой значимостью фонической стороны интервалов; об этом свидетельствуют преобладание двойных нот в партиях альты и виолончели (тт. 1–25)², господство низкого регистра ансамблевой тесситуры, активное использование открытых струн, благоприятствующее созданию особой эмоциональной атмосферы. Важнейшей тенденцией развития здесь становится постепенное усиление роли диссонирующих сопряжений в консонантном «пространстве» экспонируемого материала: это придает звучанию видимую напряженность, создавая впечатление динамичного противостояния «старого и нового» в музыкальном искусстве.

Еще одним значимым аспектом выразительности, связанным с тембром, является фонизм гармонии. Весьма наглядно этот аспект запечатлен в так называемой связующей партии. Ладотональное развитие в тт. 28–30 основывается на терцовых сопоставлениях тональностей *As-dur* (=Gis-dur) и *E-dur*. Позднее, в тт. 38–40, преобладают малосекундовые сопоставления (*A-dur* – *B-dur*). Партия виолончели насыщается «обертоновыми» квинтами, тональное развитие напоминает слушателю «Пасторальную» симфонию Бетховена и т. д.

В начале разработки (с конца т. 127) композитор демонстрирует эффект уплотнения звучности, при этом основная тема распознается благодаря стабильности выдерживаемой ритмической составляющей. Напротив, звуковысотная сторона тематизма претерпевает существенные трансформации: партия первой скрипки выполняет функцию своеобразной педали, остальные голоса в процессе поступенного нисхождения превращаются в кластеры. Преобладание двойных нот в ансамблевых партиях свидетельствует о значимой роли фонической стороны в организации вертикали.

Показательным примером так называемой *стереофонии* служат тт. 160–163: в одnogолосном изложении представлены фигуры (две повторяющиеся шестнадцатые *spiccato*), рассредоточенные во всех инструментальных партиях.

С т. 168 в композиции I части наблюдается перемещение тематического материала в «зону постепенной индифференциации» [8, с. 346]. Данный процесс, демонстрирующий сложные преобразования музыкального текста, может быть охарактеризован как трехэтапный. На первом этапе (тт. 168–172) реализуется контрапунктирование тематического материала [6, с. 53–54], что подразумевает сочетание различных мелодических линий, создающих полифонический эффект. На втором этапе (тт. 173–177) осуществляется переход в состояние полипластовости, с одновременным звучанием нескольких независимых форм изложения. На третьем этапе (тт. 178–185) достигается уровень микрополифонии – сложного сочетания мельчайших музыкальных элементов, создающего впечатление непрерывного звукового потока. Таким образом, в данной зоне композитор демонстрирует мастерское владение различными техниками полифонического письма, что придает музыкальному тексту особую глубину и многоплановость.

В репризе I части главная и побочная партии излагаются на фоне басового органного пункта (партия виолончели – квинта *c–g*, использование французских лиг указывает на фонизм открытых струн). Последующая II часть в тембровом отношении по преимуществу традиционна, однако все инструменты засурдинены, вследствие чего достигается некоторая отстраненность звучания.

Интересные процессы, связанные с тембром, прослеживаются в заключительном разделе экспозиции III части (тт. 108–114). Аналогичный фрагмент – как производное – с небольшим ладотональным изменением повторяется в репризе. Стремясь добиться максимального изменения тембра смычковых инструментов, Тищенко использует огромный арсенал приемов. Так, аккомпанемент виолончели, альты и первой скрипки можно представить в виде звукового поля, охватывающего звуки обертонового ряда. В данной вертикали *B* у виолончели является октавным обертоном (при основном тоне *B1*), *f* у альты – квинтовым, *des* (в партии второй скрипки, которая примыкает к вертикали) – терцовым и *b2* (у первой скрипки) – 15-м обертоном. Отмеченная вертикальная поддержка усиливает контрастность звучания солирующей партии второй скрипки.

При анализе партитуры особое внимание привлекает значительное количество итальянских музыкальных терминов, размещенных композитором над солирующей партией второй скрипки в т. 108. К этим терминам добавлена и сурдина (*con sord.*), дополнительно приглушающая заведомо тихую динамику. Прием *sul ponticello* связан с расположением смычка около

подставки, что придает тембру «металлический» оттенок за счет скользящего движения смычка по струне. Прием *flautando* (с пометкой *quasi ocarina*³) основан на легком касании струны волосом смычка [9, с. 221]. Он буквально имитирует тембр «флейтового шипения». В данном контексте автор ориентирует исполнителя на подражание духовому инструменту – окарине.

Смычковый прием *tremolo* уходит своими корнями к началу XVII века; с тех пор композиторы активно используют этот прием в оркестровых сочинениях. В сольной игре *tremolo* нивелирует выразительную природу звучания инструмента, однако у Тищенко *tremolo* сочетается с *glissando*, вследствие чего тембр второй скрипки ощутимо изменяется. В партитуре присутствуют указания, определяющие, на какой именно струне исполняется та или иная фигура (например, *sul D*, *sul G*). Без этих указаний более естественным представлялось бы использование струн А и Д. Применение более низких струн придает звучанию сумрачный, густой колорит, преобразая тембр смычкового инструмента практически до неузнаваемости, при этом главенствующей становится тембровая имитация. Особый интерес представляет ладовая сторона тематизма, в основу которой полагается пентатоника – лад с ярко выраженным этническим колоритом, привносящий в изложение музыкального материала некую «архаику». Напомним, что окарина – главный тембровый ориентир в данном эпизоде – также опирается на пентатонический звукоряд.

Начиная с т. 128, утверждается поступенное нисходящее движение фигур, образуемых шестнадцатыми длительностями. В процессе развития эти фигуры хроматизируются. Штрих *legato* сменяется *détaché*, и шестнадцатые последовательно заполняют все инструментальные партии. Таким образом, развитие характеризуется «...переходом звучания от границ оптимальной отчетливости <...> до зоны постепенной индифференциации» [8, с. 346]. Подобный тип развития неоднократно встречается в квартетах Тищенко, что может рассматриваться как специфическая черта авторского стиля.

В I части (*Allegro*) **Шестого струнного квартета** особое внимание уделено тембровым контрастам как значимому фактору музыкальной драматургии [5, с. 591]. Уже в начальных тактах композитор использует оригинальные приемы, способствующие динамичному образному развитию. Так, в т. 3, в зоне каданса, партии скрипок образуют октавные и квартовые сочетания. Указанные интервалы противопоставляются началу темы, излагаемой однострунно в нисходящем малосекундовом движении. Кроме того,

исходный штрих – острое *spiccato*, лишенное вокальной природы, – противопоставлен «распевности» совершенных консонансов. Данный тип контраста является основным драматургическим импульсом, который впоследствии будет направлять процесс развития на протяжении *Allegro*. Со второй половины т. 67 все партии звучат в унисон. Вплоть до т. 80 у скрипок и альты сохраняется данный тип изложения, отчасти родственной единой оркестровой партии в тембровом плане, тогда как виолончель исполняет контрапунктирующий материал. Особая экспрессия, характерная для указанного контрапункта, достигается благодаря преимущественному использованию первой октавы и динамического нюанса *fff*. Такое необычное тембровое сочетание может ассоциироваться с «конфликтом между толпой и личностью».

С т. 84 фактурное изложение постепенно насыщается хроматическими нисходящими фигурами из шестнадцатых нот. С т. 99 это движение шестнадцатых главенствует во всех партиях, образуя единый сонорный пласт. Характер звучания напоминает «жужжание пчелиного роя». С т. 111 такта все инструменты, начиная с первой скрипки, поочередно умолкают, остается только виолончель.

Довольно необычно в тембровом отношении представлен музыкальный материал с т. 199. Партии скрипок вновь изложены в унисон, однако тесситура звучания теперь охватывает четвертую и пятую октавы, создавая «свистящий эффект» вследствие значительного сокращения используемых участков струн. Следует заметить, что при игре в высоких позициях палец не всегда прижимает струну к грифу, порой лишь касаясь ее, что придает звучанию характерный шипящий оттенок. Альт и виолончель исполняют короткие трехзвучные аккорды, одинаковые по составу, но отличающиеся по регистру (виолончель играет октавой ниже). Штрих, отмеченный клинышками в нотах, можно обозначить как *martelé*. Все эти тембровые решения не просто создают яркие и выразительные музыкальные образы, но и подчеркивают ключевую роль тембровой драматургии в I части.

Во II части (*Andante*) обнаруживаются определенные параллели с эстетическими принципами неоромантизма. Данная часть объединяет два контрастных раздела. Первый из них открывается возвышенно-созерцательным развернутым соло виолончели. Поступенное движение параллельными квинтами (двойные ноты) представлено в спокойном темпе, размеренной пульсации (четвертные длительности), низкой тесситуре. Основное внимание уделено фонической стороне интервалов. Особый интерес вызывает

эпизод, напоминающий лирическую шубертовскую Lied⁴. Фактурное изложение в данном случае уподобляется аккомпанементу, «имитирующему тембр» [8, с. 356] щипковых инструментов, например, гитары и арфы. Композитор использует *pizzicato* – прием, который отличается максимальной выразительностью при использовании открытых струн, наделенных особым фонизмом. Вероятно, выбор тональности и специфика тематизма также обуславливаются активным применением открытых струн смычковых инструментов. В целом II часть Шестого квартета характеризуется гармоничной сопряженностью оригинальных тембровых решений и простоты мелодических линий.

Борис Тищенко – выдающийся композитор-симфонист, содействовавший обновлению квартетного жанра в русле традиций Л. Бетховена и Ф. Шуберта, И. Брамса и Д. Шостаковича. Квартеты Тищенко близки жанру камерной симфонии, в которой объявленная «камерность» соотносится исключительно с количеством музыкантов, а не с авторским замыслом произве-

дения. Развивая классические традиции, композитор использует ряд художественных приемов, основанных в первую очередь на выразительном потенциале тембра. Среди них выделяются тембровая имитация, целенаправленные переходы в звуковые зоны, не поддающиеся дифференциации, использование фонической гармонии и другие. Следует заметить, что Тищенко использует тембр как важнейшее средство обогащения музыкального «искусства интонируемого смысла» [10, с. 344]. При этом композитор не отказывается от мелодических и жанровых основ музыки, не рассматривает тембровые приемы как самоцель. Тем не менее, Тищенко принадлежат новые, ярко оригинальные решения, относящиеся к сфере тембровой драматургии: смещение ансамблевой партии в tessitura «другого» инструмента, одновременное сочетание нескольких приемов игры, использование преимущественно монодических инструментов в качестве гармонических и т. д. Таким образом, струнные квартеты Тищенко представляют собой новый этап в развитии отечественного квартетного искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Дубль-штрих» – особый вид тремоло, характеризуемый двукратным повторением каждого звука.

² В I и III частях Пятого струнного квартета используется нетрадиционный способ тактового деления; исходя из этого, нумерация тактов данного цикла осуществляется нами согласно партии первой скрипки.

³ Окарина (ит. *ocarina* – гусенок) – сосудообразная флейта, по звучанию напоминающая глиняную птичку, петушка и т. п.

⁴ Lied (нем. песня) – основной жанр австро-немецкой камерно-вокальной академической музыки. В творческом наследии Шуберта сохранилось несколько Lieder, написанных для голоса в сопровождении гитары.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бершадская Т. С., Титова Е. В. Звуковысотная система музыки: Словарь ключевых терминов. Изд. 2-е, перераб. СПб.: Композитор, 2013. 98 с.
2. Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции современной музыки // Шнитке А. Г. Статьи о музыке. М.: Композитор, 2004. С. 97–101.
3. Шенберг А. Убеждение или познание? // Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы. М.: Музыка, 1975. С. 139–142.
4. Шлыкова С. П. Контексты культурной оттепели: к 60-летию «шестидесятников» // Вестник Саратовской консерватории: Вопросы искусствознания. 2022. № 1. С. 16–21.
5. Серов Ю. Э. Симфоническое творчество Б. Тищенко в контексте обновления отечественного симфонизма второй половины XX века: дис. ... д-ра иск. (17.00.02): в 2 т. СПб., 2022. Т. 1. 702 с.
6. Милка А. П. Полифония: учебное пособие: в 2 ч. СПб.: Композитор, 2016. Ч. I. 336 с.
7. Кац Б. А. О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования. Л.: Сов. композитор, 1986. 168 с.
8. Ручьевская Е. А. Работы разных лет: в 2 т. СПб.: Композитор, 2011. Т. 1: Статьи. Заметки. Воспоминания. 488 с.
9. Попов С. С. Инструментоведение: учебное пособие. Изд. 7-е, испр. СПб.: Планета музыки, 2024. 448 с.
10. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е, доп. Л.: Музыка, 1971. 380 с.

REFERENCES

1. *Bershadskaya T., Titova E.* Zvukovysotnaya sistema muzyki: slovar' klyuchevykh terminov [The sound-pitch system of music: A dictionary of key terms]. The 2nd rev. ed. St. Petersburg: Kompozitor, 2013. 98 p.
2. *Shnitke A. G.* Polistilisticheskie tendentsii v sovremennoy muzyke [Poly-Stylistic tendencies in the Modern music]. In: Shnitke A. G. Stat'i o muzyke [Articles on Music]. Moscow: Kompozitor, 2004. Pp. 97–101.
3. *Shenberg A.* Ubezhdenie ili poznanie [Opinion or cognition]? In: Zarubezhnaya muzyka XX veka: Materialy i dokumenty [Foreign Music of the 20th century: Materials and Documents]. Moscow: Muzyka, 1975. Pp. 139–142.
4. *Shlykova S.* Konteksty kul'turnoy ottepeli: k 60-letiyu «shestidesyatnikov» [Contexts of the cultural thaw: On the 60th anniversary of the “Sixties”]. In: Vestnik Saratovskoy konservatorii: Voprosy iskusstvovznaniya [Bulletin of Saratov Conservatory: Problems of Art Studies]. 2022. No. 1. Pp. 16–21.
5. *Serov Yu.* Simfonicheskoe tvorchestvo B. Tishchenko v kontekste obnoveniya otechestvennogo simfonizma vtoroy poloviny XX veka [The symphonic works by B. Tishchenko in context of the renewal of Russian symphonism in the second half of the 20th century]: Dr. Sci. Thesis: in 2 vol. St. Petersburg, 2022. Vol. 1. 702 p.
6. *Milka A.* Polifoniya: uchebnoe posobie [Polyphony: a textbook]: in 2 parts. St. Petersburg: Kompozitor, 2016. Part I. 336 p.
7. *Kats B.* O muzyke Borisa Tishchenko: opyt kriticheskogo issledovaniya [On the music by Boris Tishchenko: A trial of critical research]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1986. 168 p.
8. *Ruch'evskaya E.* Raboty raznykh let [Works of different years]: in 2 vol. St. Petersburg: Kompozitor, 2011. T. 1: Stat'i. Zametki. Vospominaniya [Vol. 1: Articles. Notes. Memoires]. 488 p.
9. *Popov S.* Instrumentovedenie: uchebnoe posobie [Instrumentology: a textbook]. The 7th rev. ed. St. Petersburg: Planeta Muzyki, 2024. 448 p.
10. *Asaf'ev B.* Muzykal'naya forma kak protsess [Musical Form as a Process]. The 2nd suppl. ed. Leningrad: Muzyka, 1971. 380 p.

Чекалин Андрей Андреевич

преподаватель отделения духовых и ударных инструментов
Санкт-Петербургское музыкальное училище им. М. П. Мусоргского
Россия, 191028, Санкт-Петербург
tshekaline@gmail.com
ORCID: 0009-0006-3474-0092

Andrey A. Chekalin

Teacher at the Wind and Percussion Instruments Branch
M. Mussorgsky St. Petersburg Music College
Russia, 191028, St. Petersburg
tshekaline@gmail.com
ORCID: 0009-0006-3474-0092