

А. А. ЧЕКАЛИН

Санкт-Петербургское музыкальное училище им. М. П. Мусоргского

СТРУННЫЕ КВАРТЕТЫ Б. ТИЩЕНКО КАК МАКРОЦИКЛ

В настоящей статье характеризуются проблемы, связанные с «многоуровневой» циклизацией композиторских опусов, реализуемой как самими авторами, так и позднейшими интерпретаторами. Развивая идею неявно выраженной макроцикличности как темы научного исследования, автор статьи указывает на ряд признаков, позволяющих рассматривать совокупность отдельных музыкальных произведений в качестве некой «сверхструктуры». Важнейшим фактором, позволяющим обосновать идею подобных макроциклов, по мнению исследователя, являются обнаруживаемые функциональные взаимосвязи между различными сочинениями одного жанра (симфониями, квартетами, сонатами и т. д.). Кроме того, заслуживают внимания разнообразные иерархические подходы к структурированию в области музыкального синтаксиса, формообразования, архитектоники и т. д.

В качестве объекта подобного исследования были избраны шесть струнных квартетов Бориса Тищенко (1939–2010). Опираясь на теорию Б. Асафьева, автор статьи указывает, что указанный квартетный макроцикл характеризуется единой логикой композиционного развития, которая соотносится с известной триадой *initio – motus – terminus*. Наряду с этим, струнные квартеты Тищенко могут быть интерпретированы в качестве своеобразной сонатной формы с двойной экспозицией. В этом контексте подробно освещаются ладотональные взаимосвязи между различными частями и разделами соответствующих циклов, а также затрагиваются функциональные соотношения данных структур между собой.

В завершении статьи исследователь кратко обозначает эстетические принципы, характерные для творчества Тищенко на протяжении полувека (1950–2000-е годы) и реализуемые в струнных квартетах. Благодаря указанной преемственности освещаемый квартетный макроцикл наиболее ярко отражает эволюцию авторского стиля.

Ключевые слова: Б. Тищенко, камерно-ансамблевое творчество, струнные квартеты, циклические музыкальные формы, макроцикл.

Для цитирования: Чекалин А. А. Струнные квартеты Б. Тищенко как макроцикл // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. С. 118–125.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_118

A. CHEKALIN

M. Mussorgsky St. Petersburg Music College

B. TISHCHENKO'S STRING QUARTETS AS MACROCYCLE

This article characterizes the problems associated with the “multi-level” cyclization of composers’ opuses, implemented both by the authors themselves and by later interpreters. Developing the idea of implicitly expressed macrocyclicality as a topic for researches the author of the article points to a number of features that allow us to consider the totality of individual musical works as a kind of “superstructure”. According to the researcher, the most important factor that allows us to substantiate the idea of such macrocycles is the detectable functional relationships between different works of the same genre (symphonies, quartets, sonatas, etc.). In addition, various hierarchical approaches to structuring in the field of musical syntax, formation, architectonics, etc. deserve attention. Six string quartets by Boris Tishchenko (1939–2010) were chosen as the object of such research. Based on the theory of B. Asafiev, the author of the article points out that the said quartet macro-cycle is characterized by a single logic of compositional development, which correlates with the well-known triad *initio – motus – terminus*. Along with this, Tishchenko’s string quartets can be interpreted as a kind of sonata form with a double exposition. In this context, the modal-tonal interrelations between the various parts and sections of the corresponding cycles are covered in detail, and the functional relationships of these structures with each other are also touched upon. In conclusion of

the article, the researcher briefly outlines the aesthetic principles characteristic of Tishchenko's work over half a century (1950–2000) and implemented in string quartets. Thanks to this continuity, the illuminated quartet macrocycle most vividly reflects the evolution of the author's style.

Keywords: B. Tishchenko, chamber ensemble creative work, string quartets, cyclic musical forms, macrocycle.

For citation: Chekalin A. B. Tishchenko's string quartets as macrocycle. In: South-Russian Musical Anthology. 2024. No. 3. Pp. 118–125.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_118



Идея макроцикла в европейском музыкальном искусстве далеко не нова. В композиторском творчестве нескольких столетий обнаруживаются многочастные «сверхциклические» произведения, объединенные какой-либо единой идеей. В частности, ярчайшими примерами, воплощающими идею «многоуровневой» цикличности, являются два тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Каждый том состоит из 24 прелюдий и фуг – так называемых «малых циклов», расположенных в структуре каждого тома по «восходящим» полутонам. В мировом классическом наследии известно довольно много примеров и других «макроциклических» сочинений. Это серия концертов «Времена года» А. Вивальди, оперная тетралогия «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера, аналогичная диалогия Н. Римского-Корсакова («Псковитянка» и «Боярыня Вера Шелого»), вокальные «сверхопусы» Г. Вольфа («Испанские песни») и т. д.

В осмыслении указанной идеи «многоуровневой» цикличности прослеживаются три основных подхода. Первый связан с авторскими «декларациями», запечатленными в соответствующих названиях многочастных произведений («Времена года», «Кольцо нибелунга» и т. д.). Второй – с коллективными изысканиями позднейших интерпретаторов и исследователей, выявляющими черты цикличности в творчестве того или иного автора (32 фортепианные сонаты Л. Бетховена). Третий – с идеями цикличности, неявно обозначенными композитором. Например, так называемые «Русские квартеты» Бетховена объединены в опус 59. К данному типу можно отнести также довольно распространенную тенденцию разделения подобных циклов на субциклы. Так, в современном исследовании, посвященном квартетам Д. Шостаковича, отмечается: «Внутри единого цикла струнных квартетов можно выявить отдельные субциклы, например, “военных” и “послевоенных” квартетов. <...> Внутреннее подразделение на субциклы (причем во многом сходное) заметно не только в пятнадцати квартетах, но и в пятнадцати симфониях Шостаковича, что обусловлено единством стилевых процессов как в симфониче-

ской, так и в камерной музыке композитора» [1, с. 11]. Наличие субциклов, как правило, соотносится и с большим количеством произведений композитора в каком-либо жанре (15 квартетов Шостаковича, 13 – Мясковского и т. д.).

Наследие Бориса Тищенко характеризуется огромным количеством циклических сочинений разных жанров – фортепианных сонат, симфоний, камерно-вокальных произведений и т. д. Кроме того, в творчестве композитора есть так называемые «Данте-симфонии», или, согласно определению самого автора, – хорео-симфоническая *циклиада* «Беатриче», состоящая из пяти отдельных симфоний, которая наглядно репрезентирует идею макроцикла. В музыковедческих комментариях данный макроцикл порой именуется «суперсимфонией»¹, «пентаптихом» [2, с. 118] или «мегациклом» [3, с. 8]. Настоящая работа призвана охарактеризовать в указанном аспекте струнные квартеты Б. Тищенко.

Рассуждения о концептуальном замысле ряда сочинений как макроцикла представляются наиболее убедительными, когда соответствующую идею сформулировал сам автор. Однако струнные квартеты Тищенко, судя по всему, не рассматривались им как воображаемый «суперквартет». Исходя из этого, надлежит обозначить ряд признаков, сопутствующих идее макроцикла. Первый – многократное обращение композитора к определенному жанру. Второй – подчеркнутое разнообразие сочинений данного жанра. (Упомянутые признаки соотносятся с философской категорией единства во множестве – см.: [4]). Третий – сопоставляемые произведения позволяют выявить некую единую линию развития. В данном случае прослеживаются взаимосвязи на различных уровнях между разными сочинениями (образно-концептуальные, структурно-композиционные и т. д.).

При сопоставлении шести струнных квартетов Б. Тищенко не обнаруживается цикла, так или иначе повторяющего другой. Каждый квартет содержит вполне оригинальное художественное решение – будь то стиль, форма, жанровые ориентиры и т. д. Тем не менее, при всем несхождении этих сочинений, возникает их определенная

сопряженность, основанная, прежде всего, на принципах единства многообразия. Таким образом, опираясь на категорию из области философии, допустимо предложить «совокупное» толкование жанра струнного квартета в творчестве данного композитора. В соответствии с теорией Б. Асафьева, все квартеты Тищенко *представляют собой так называемую функциональную триаду ИМТ*. Наиболее ярко в данной ситуации выявляются пропорциональный аспект, характеризующийся количеством квартетов и частей в них, и процессуальный, опирающийся на понятия темпоритма и динамики развития. Исходя из этого, Первый и Второй квартеты будут претворять функцию initio, Третий и Четвертый – motus, а два последующих – terminus [5, с. 129].

Наряду с преломлением важнейших свойств асафьевской «триады», квартеты Тищенко могут быть рассмотрены в качестве единого макроцикла, образующего *сонатную форму*. Для удобства соответствующие крупные разделы указанной формы в дальнейшем будут именоваться с приставкой «макро-». В данном контексте **Первый квартет** наделяется функцией преамбулы («макровступления»). Квартет состоит из трех частей, при этом I и III части написаны в умеренных темпах. Кроме того, здесь присутствуют структуры, характеризующиеся одностольным и хоральным изложением, благодаря чему между крайними частями квартета возникают арочные связи, которые, в свою очередь, способствуют целостному восприятию формы всего цикла. I часть открывается монологом альты в повествовательном характере (Andante mesto), доминирующем на протяжении всего последующего развития. Одной из ключевых особенностей этого монолога является ладотональная неустойчивость, что наиболее типично для функциональной роли вступительных разделов. II часть квартета характеризуется активным темпом (Allegro giocoso) и напоминает инструментальную токкату. Ее концентрическая структура близка двойной трехчастной форме, при этом масштабы указанной части невелики (68 тактов). Вследствие этого, Allegro giocoso можно рассматривать скорее в качестве интерлюдии, нежели самостоятельного раздела в рамках макроцикла. III часть (Lento) продолжает линию спокойного повествовательного изложения, заявленную в Andante; показательно, что мелодический материал здесь обнаруживает близость к русской лирической протяжной песне. В развивающем срединном построении присутствуют речитативные элементы, что указывает на импровизационный характер развития, также свойственный вступительным разделам циклических форм. Кроме того, Lento завершается «нисходящей» кодой

– «истаиванием» (morendo), что в функциональном отношении как бы подготавливает слушателя к началу будущей основной темы. Таким образом, Первый квартет уподобляется вступительному разделу в структуре предполагаемого макроцикла.

Второй квартет Бориса Тищенко, в свою очередь, может быть рассмотрен в качестве двойной «макроэкспозиции» соответствующего макроцикла. В этом контексте I часть квартета (Allegro energico) наделяется функцией своеобразной «главной партии». Данный условный раздел отличается репрезентативностью тематического материала, ладотональной определенностью (C-dur), а также особой «энергетической импульсивностью». Примечательно, что I часть квартета изложена в сонатной форме, на протяжении которой определенные построения традиционно наделяются функцией экспонирования. Разработка в границах данной части основывается на развитии темы главной партии. Таким образом, музыкальный материал последней репрезентирован более масштабно и многообразно по сравнению с другими разделами, что позволяет мотивировать функциональную характеристику Allegro energico в качестве «главной партии» на уровне макроцикла.

II часть (Largo – Allegretto) выполняет функцию экспонирования побочной партии в указанной «макроструктуре». Характерной особенностью данного раздела является отсутствие тонального контраста по отношению к предшествующему Allegro, что в полной мере соответствует логике классической сонатной формы с двойной экспозицией, поскольку обе части написаны в одной тональности C-dur². Оттеняющий тематический контраст между условными «главной партией» и «побочной партией» обеспечивается преобладанием распевной, по сути – вокальной интонационности во II части. Благодаря наличию протяженных мелодических линий (Allegretto) создается ощущение размеренного и плавного музыкального повествования, фактически противопоставляемого более энергичному и решительному характеру I части. Следует заметить, что во II части цикла присутствует раздел, основанный на гармонической вертикали; соответствующая идея получит дальнейшее развитие на протяжении IV части (тт. 174–196).

III часть (Presto) может быть интерпретирована в качестве «главной партии» второй экспозиции. Важнейшими характеристиками данного раздела являются динамичное, яркое вступление, наличие темы-тезиса, изложенной одностольно (в соответствии с принципами полифонического письма), а также целеустремленный, стремительный характер музыкального разви-

тия. За исключением среднего эпизода (тт. 237–284), который перекликается с жанром менуэта, вся указанная часть пронизана единой ритмической пульсацией на основе движения шестнадцатых длительностей. Подобная ритмическая остигатность позволяет достичь целостности и упорядоченности насыщенной музыкальной ткани, создавая тем самым ощущение непрерывно излучаемого потока энергии.

IV часть (*Lento*) уподобляется «побочной партии» второй экспозиции в рамках макроцикла. Особенности данного условного раздела являются преобладание гармонической вертикали (изложение основывается на технике *basso ostinato*) и мелодических фраз широкого дыхания, а также арочная сопряженность с тематическим материалом «побочной партии» первой экспозиции (см. т. 102 и далее). Кроме того, принцип *basso ostinato* в указанном случае может быть соотнесен с функцией кадансирования, характерной для заключительных разделов побочных партий в сонатной форме. Необходимо отметить, что между так называемыми «главной партией» и «побочной партией» из второй экспозиции присутствует тональный контраст. Однако он не соответствует классической логике тональных сопоставлений, поскольку «побочная партия» изложена в *C-dur* – в главной тональности всего «макрораздела». Тем не менее, в данной ситуации показательно сохранение контраста вообще. Следует подчеркнуть, что «именно в динамическом сопряжении (а не в контрастном сопоставлении) возникает то противоречие тематизма и разделов формы <...> которое нашло наиболее яркое и полное выражение в драматургии сонатной формы» [6, с. 31].

После завершения Второго квартета начинается раздел, который может быть обозначен как «макроразработка». Он объединяет два следующих квартета цикла. Принимая во внимание, что каждый из них представляет собой многочастное произведение, здесь уместно говорить о разработке фазного типа.

В Третьем квартете следует обратить внимание на подчеркнутое стремление к единству композиции: три из четырех частей исполняются без перерыва, кроме того, I часть построена согласно принципу темпового ускорения. При этом указанный цикл характеризуется достаточно сложной ритмической организацией, приближающейся к импровизационной манере изложения. Далее, в частях I–III неоднократно встречаются построения, «...возникающие как единое замкнутое линейное целое <...> не распадающееся более на части <...> в котором формообразование из мелодической энергии ничем не прерывается. Каждая такая замкнутая связь

является единством отдельной фазы движения» [7, с. 48]. Доминирование линейности и преимущественно атонального развития не способствует достижению какой-либо устойчивости, что вполне согласуется с развивающей функцией данного раздела макроформы. I часть олицетворяет собой фазу развития, в которой главенствует принцип условного крещендирования – темпового ускорения и возрастания диссонантности музыкальной ткани. II часть представляется некоей «иллюстративно-сонористической» фазой, где контрастирующие друг другу реплики инструментов, с использованием различных технических приемов, воссоздают условный «образ толпы». III часть опирается на полифонический тип развития, при этом ритмически изменчивая тема ассоциируется со скерцозностью. IV-я, наделенная жанровыми признаками сицилианы, предстает в качестве спокойной интермедии.

Четвертый квартет продолжает единую линию развития в «макроразработке», соответствующую фазному типу, при этом в многочастной композиции также присутствуют черты несомненного единства.

В Четвертом квартете все части исполняются без перерыва. По нумерации автора, в квартете четыре части, однако между III-й и IV-й присутствует дополнительная часть *Intermezzo*, которая характеризуется монодийным изложением, – соло виолончели. Примечательно, что темповые обозначения всех частей, включая *Intermezzo*, образуют концентрическую последовательность, что благоприятствует временной упорядоченности рассматриваемого моноцикла:

I часть	II часть	III часть	Intermezzo	IV часть
Moderato	L'istesso tempo	Allegro risoluto	L'istesso tempo	Moderato

Необходимо отметить, что *Intermezzo* располагается в условной точке «золотого сечения» пятичастной структуры. Это позволяет трактовать данный раздел в качестве образно-смысловой кульминации (см. Таблицу 1). Кроме того, *Intermezzo* предстает совершенно обособленным в ансамблевом звуковом пространстве, так как исполняется виолончелью *solo*.

В аспекте фазового деления I часть воплощает принцип фактурного контраста, характеризующего сопоставлениями *solo* и *tutti*, что в условиях макроцикла придает ей видимую рельефность звучания. Особенностью II части является подчеркнутое ритмическое единство, обусловленное использованием размера 5/8. III часть ассоциируется с калейдоскопически-изменчивой и, вместе с тем, замкнутой тональной структурой в духе прокофьевских скерцо. *Intermezzo* можно

рассматривать как общую кульминацию, поскольку эта часть наиболее цельна и лаконична (42 такта). Кроме того, на протяжении *Intermezzo*, как нигде в макроцикле, доминируют агогическая свобода, традиционно присущая сольному исполнению, и максимальная экспрессия, достигаемая путем использования предельно высокой тесситуры (3-я октава у виолончели) при динамике *fff*. В IV части применяется техника *basso ostinato*, что вызывает параллели с функцией кадансирования. В басовой линии преимущественно фокусируется внимание на звуке G, который уподобляется своеобразному органному пункту, а в контексте макроцикла – «доминантовому предыкту».

Следует заметить, что построение условной «макроразработки», несмотря на заведомую дискретность, обусловленную делением квартетов на части, характеризуется использованием арочных связей. Так, например, I часть Третьего квартета, с ее ритмической свободой и внешней импровизационностью, отчасти уподобляется *Intermezzo* Четвертого квартета, а III часть Третьего – II части Четвертого, поскольку их общими признаками являются наличие сложного нечетного размера и полифоническая направленность развития. Таким образом, в сопряжениях отдельных фаз присутствуют элементы сквозного развития, что благоприятствует структурному единству «макроразработки» в контексте предполагаемого макроцикла.

Пятый и Шестой квартеты Тищенко уподобляются специфической «макрореппризе», поскольку, в сравнении с предыдущими, характеризуются ярко выраженной тональной ориентацией, что в контексте предложенной трактовки олицетворяет своеобразное «тяготение к устою». С точки зрения логики развития, упомянутые квартеты можно соотнести с «главной» и «побочной партиями» в границах «макрореппризы». В образно-стилевой концепции Пятого квартета «...воссоздается условная “полемика” художественной традиции прошлого, опирающейся на ладотональную функциональность, с новыми композиционными принципами, утвердившимися во второй половине XX века» [8, с. 115]. При этом в I части Пятого квартета появляется весьма примечательная тема, в интонационном отношении близкая музыке венских классиков, благодаря чему в пространстве макроцикла репрезентируется обобщенный тематизм. Таким образом, в «макрореппризе» преобладает функция «логического обобщения» [9, с. 185], что свойственно традиционному толкованию репризы в целом. К тому же две «главные партии» (I ч. Второго и I ч. Пятого квартетов) обнаруживают целый ряд сходных черт, благодаря

которым обе темы в границах макроцикла могут быть истолкованы с позиций некоего единства (темп, размер, целенаправленное поступенное разворачивание, напоминающее каденционный оборот, преобладание автентичности и т. д.). Все это указывает на «утверждение главной темы» как таковой [9, с. 185] (см. Примеры 1 и 2). К тому же обе «главные партии» изложены в C-dur, что соотносится с «функцией архитектурного скрепления и завершения» [Там же]. Следует заметить: все три части Пятого квартета имеют темповое обозначение на основе *Allegro* – последнее характерно для статуса «главной партии» как *initio*. I часть изложена в сонатной форме, в ее структуре содержатся нормативные тактометрические периоды, родственные квартетам венских классиков. I и III части квартета опираются на тональность C-dur. II часть, основанную на тональном развитии, можно рассматривать в качестве некой срединно-развивающей структуры. Таким образом, обе «главные партии» двойной «макрорекспозиции» приходят к тональному единству в «макрореппризе».

Особым функциональным статусом в структуре макроцикла наделена I часть Шестого квартета (*Allegro*). Благодаря специфической интонационной напряженности, она уподобляется специфическому связующему разделу. Характерной особенностью последнего в данном случае является интенсивное ладотональное развитие, которое обуславливается переходом от «главной партии» к последующей «побочной партии». Уместно провести параллели со связующими разделами и построениями в репризах сонатных *allegri* у венских классиков. Что касается II части (*Andante*), то ее вполне можно соотнести с экспозицией тематизма побочной партии. Характер движения спокойный. В начальном изложении преобладает диатоника. В художественно-образном плане возникают параллели с эстетикой романтизма. Отметим, в частности, появление песенных эпизодов, перекликающихся с творчеством Шуберта (тт. 18–26 и т. д.) [8, с. 117]. Воплощая собой «побочную партию», II часть завершается не в C-dur, однако длительное экспонирование в указанной «основной тональности», общий диатонический характер музыкального материала позволяют утверждать о тональном единстве так называемой «макрореппризы» на уровне предполагаемого макроцикла.

Общее композиционное строение последнего можно представить в виде Таблицы 1.

В контексте целостной структуры, представленной в квартетах Тищенко как макроцикле, наблюдается и общая логика развития. Первый и Второй квартеты, созданные в начале творческого пути композитора (1957–1959), де-

монстрируют влияние традиций Шостаковича (медленные первые части циклов, преобладание монодийности, своеобразное речитативно-мелодическое изложение) и Прокофьева (токатность, неоклассицистская эстетика). Отметим, что подобное «обращение к учителям» характерно для раннего периода творчества многих композиторов: Бетховен опирался на творчество Гайдна и Моцарта, Скрябин – на музыку Шопена и т. д. Третий квартет (1970) является наиболее неустойчивым в интонационно-ритмическом аспекте. В данном произведении прослеживается взаимосвязь с творчеством Г. Уствольской, а также некоторых коллег – представителей «советского авангарда», в частности, Э. Денисова и С. Губайдулиной. Характерной особенностью этого квартета является обращение к сонористике, пуантилизму, отход от регулярной акцентности, преобладание атональности и повышенный эмоциональный тонус. (Следует оговорить, что Тищенко воспринимал и преломлял в своих сочинениях многие современные тенденции.) В Четвертом (1980) и Пятом (1984) квартетах доминируют стиливые

особенности, присущие самому автору: полистилистика, ведущая роль тембровой драматургии и др. Шестой квартет (2008) отражает эстетику романтизма, особенно во II части, перекликающейся с вокальным творчеством Шуберта. Таким образом, для квартетов Тищенко свойственно преобладание различного рода художественных реминисценций.

При этом, как отмечает Г. Овсянкина, «главной чертой позднего стиля Б. Тищенко выступает интенсивная композиторская рефлексия собственного творчества <...>. Композитор словно анализирует произведения прежних лет, подытоживая достигнутое» [10, с. 13]. К тому же в Шестом квартете прослеживается специфическая кристаллизация стиливых черт, связанных с противопоставлением идеи максимального развития и «новой простоты». Наконец, в Пятом и Шестом квартетах преломляются идеи традиционализма, который интерпретируется в качестве «охранительной» функции искусства, характерной для творчества таких отечественных мастеров, как Г. Свиридов, В. Гаврилин, Ю. Фалик.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Данное определение встречается в аннотации к некоторым партитурам Б. Тищенко, которые были опубликованы издательством «Композитор • Санкт-Петербург».

² Вступление и кода II части утверждают тональность C-dur.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1. Б. Тищенко. Струнный квартет № 2, ч. I. Начало

Allegro energico
sul G

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

Пример 2. Б. Тищенко. Струнный квартет № 5, ч. I. Начало

Allegro ♩ = 112

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

Таблица 1. Структура макроцикла

СОНАТНАЯ ФОРМА С ДВОЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИЕЙ																					
«МАКРОВСТУПЛЕНИЕ»			«МАКРОЭКСПОЗИЦИЯ» (двойная)				«МАКРОРАЗРАБОТКА»									«МАКРОРЕПРИЗА»					
Квартет № 1			Квартет № 2				Квартет № 3				Квартет № 4					Квартет №5			Квартет № 6		
I	II	III	I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II	III	Intermezzo	IV	I	II	III	I	II	
Функция прерамбулы			Как единая «ГП» первой экспозиции (C-dur)	Как единая «ПП» первой экспозиции (начало в C-dur)	Как единая «ГП» второй экспозиции (слож. лад. разв.)	Как единая «ПП» второй экспозиции (утвер. C-dur)	Ф	Ф	Ф	Ф	Ф	Ф	Ф	Кульминация (совпадение с положением точки «золотого сечения» в контексте единого макроцикла)	«D-n p e d ъ и к т»	Как единая «ГП» (преобладание C-dur)			«С в я з а ю щ и я с т ь»	Как «П П» (начало в C-dur)	
			а	а	а	а	а	а	а	а	а	а	а	а	а				а	а	
			з	з	з	з	з	з	з	з	з	з	з	з	з				з	з	
			а	а	а	а	а	а	а	а	а	а	а	а	а				а	а	
			р	р	р	р	р	р	р	р	р	р	р	р	р				р	р	
			а	а	а	а	а	а	а	а	а	а	а	а	а				а	а	
			з	з	з	з	з	з	з	з	з	з	з	з	з				з	з	
			в	в	в	в	в	в	в	в	в	в	в	в	в				в	в	
			и	и	и	и	и	и	и	и	и	и	и	и	и				и	и	
			т	т	т	т	т	т	т	т	т	т	т	т	т				т	т	т
			и	и	и	и	и	и	и	и	и	и	и	и	и				и	и	и
			я	я	я	я	я	я	я	я	я	я	я	я	я				я	я	я

ЛИТЕРАТУРА

- Дехтяренко Е. В. Квартеты Д. Д. Шостаковича: Стиль и исполнительские принципы: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Магнитогорск, 2009. 219 с.
- Сумин С. Ю. Борис Тищенко. «Беатриче»: Хорео-симфоническая циклиада // Opera musicologica. 2010. № 2. С. 118–121.
- Бялик М. Г. О Борисе Тищенко // Тищенко Б. И. Собрание сочинений: в 33 т. СПб.: Композитор, 2020. Т. 12. С. 5–8.
- Роцинский С. Б. Формирование основ онтологии всеединства // Соловьевские исследования. 2010. № 3. С. 4–11.
- Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е, доп. Л.: Музыка, 1971. 380 с.
- Тюлин Ю. Н. и др. Музыкальная форма: учеб. пособие. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Музыка, 1974. 360 с.
- Курт Э. Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха. М.: Музгиз, 1931. 304 с.
- Чекалин А. А. О тембровом своеобразии струнных квартетов Бориса Тищенко // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 2. С. 112–118.
- Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма: учеб. пособие. СПб.: Композитор, 1998. 266 с.
- Овсянкина Г. П. Феномен позднего стиля Б. Тищенко // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 1. С. 12–17.

REFERENCES

- Dekhtyarenko E. Kvartety D. D. Shostakovicha: Stil' i ispolnitelskie printsipy [Quartets by D. D. Shostakovich: Style and performing principles]: Ph. D. Thesis. Magnitogorsk, 2009. 218 p.
- Sumin S. Boris Tishchenko. «Beatrice»: Khoreo-simfonicheskaya tsikliada [Boris Tishchenko. «Beatrice»: Choreo-symphonic cycliad]. In: Opera musicologica. 2010. No. 2. Pp. 118–121.
- Byalik M. O Borise Tishchenko [On Boris Tishchenko]. In: Tishchenko B. Sbranie sochineniy [Collected works]: in 33 vol. St. Petersburg: Kompozitor, 2020. Vol. 12. Pp. 5–8.
- Rotsinskiy S. Formirovanie osnov ontologii vseedinstva [Formation of the foundations of the ontology of all-unity]. In: Solov'evskie issledovaniya [V. Soloviev Studies]. 2010. No. 3. Pp. 4–11.

5. *Asaf'ev B.* Muzykal'naya forma kak protsess [Musical Form as a Process]. The 2nd suppl. ed. Leningrad: Muzyka, 1971. 380 p.
6. *Tyulin Yu. and oth.* Muzykal'naya forma [Musical form]: textbook. The 2nd rev. and suppl. ed. Moscow: Muzyka, 1974. 360 p.
7. *Kurt E.* Osnovy linearnogo kontrapunkta: Melodicheskaya polifoniya Bakha [Basics of Linear Counterpoint: J. S. Bach's Melodic Polyphony]. Moscow: Muzgiz, 1931. 304 p.
8. *Chekalin A.* O tembrovom svoeobrazii strunnykh kvartetov Borisa Tishchenko [On the timbre identity of Boris Tishchenko's String Quartets]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2024. No. 2. Pp. 112–118.
9. *Ruch'evskaya E.* Klassicheskaya muzykal'naya forma [Classical musical form]: textbook. St. Petersburg: Kompozitor, 1998. 266 p.
10. *Ovsyankina G.* Fenomen pozdnego stilya B. Tishchenko [Phenomenon of the late style by B. Tishchenko]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2016. No. 1. Pp. 12–17.

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