

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 1. С. 62–71
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2024, vol. 12, no. 1, pp. 62–71
ISSN 2308-1031

© Коробейников, С.С., 2024

УДК 785.6

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-62-71

ОБ ОДНОМ УНИКАЛЬНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ РЕШЕНИИ БОРИСА ЧАЙКОВСКОГО

С.С. Коробейников^{1,2}

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

² Новосибирский государственный театральный институт, Новосибирск, 630049, Российская Федерация

Аннотация. Рассматривается своеобразие первой части Концерта для фортепиано с оркестром Бориса Чайковского. Оно заключается в чрезвычайно последовательной комбинации сквозной репетиционности и тотальной квадратности. Репетиционная структура тематизма первой части обуславливает его монообразность и жанровое тяготение к токкатности. Вместе с тем интонационная организация опирается на принцип вариантной остинатности, образующей две крупные вариационные волны на уровне формы в целом. В звуковысотной линии композитор целенаправленно преодолевает ощущение опорности в крупном плане, сохраняя опорность на микроуровне и, таким образом, избегает атональности. В драматургическом плане интонационный процесс осознается как длительный поиск точки опоры и движение к цели, которая достигается только в последних тактах. В рамках пятичастной структуры цикла токкатная репетиционность первой части играет первостепенную репрезентативную роль и оказывает влияние на музыку всего сочинения. Во второй–пятой частях репетиционность в той или иной степени становится важным фактурным и мелодико-ритмическим приемом. Вторая особенность первой части – доминирование равномасштабных восьмитактовых структур. Это стало ведущей структурной идеей. Поиск параллелей данной идее среди сочинений XX в. привел к выводу об ее уникальности. Сочетание же квадратности и репетиционности в контексте крупной части инструментального цикла представляется интересным художественным открытием композитора.

Ключевые слова: Борис Чайковский, концерт, репетиционность, квадратность, художественное открытие

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Коробейников С.С. Об одном уникальном художественном решении Бориса Чайковского // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 1. С. 62–71. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-62-71.

ABOUT ONE UNIQUE ARTISTIC SOLUTION BY BORIS TCHAIKOVSKY

S.S. Korobeinikov^{1,2}

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

² Novosibirsk State Theatre Institute, Novosibirsk, 630049, Russian Federation

Abstract. The article examines the originality of the first movement of Boris Tchaikovsky's Piano Concerto. It lies in an extremely consistent combination of end-to-end rehearsal and total squareness. The rehearsal structure of the thematic structure of the first part of the concert determines its monotony and genre tendency towards toccata. At the same time, the intonation organization is based on the principle of variant ostinatism, which forms two

large variation waves at the level of the form as a whole. In the pitch line, the composer purposefully overcomes the feeling of support in the close-up, maintaining support at the micro level and, thus, avoiding atonality. In dramatic terms, the intonation process is perceived as a long search for a fulcrum and movement towards a goal, which is achieved only in the last bars. Within the framework of the five-part structure of the cycle, the toccata rehearsal of the first movement has a primary representative role and influences the music of the entire composition. In parts 2-5, rehearsal to one degree or another becomes an important textural and melodic-rhythmic device. The second feature of the first part of the concert is the dominance of equal-scale eight-bar structures. This became the leading structural idea of the first part. The search for parallels to this idea among the works of the twentieth century led to the conclusion about its uniqueness. The combination of squareness and rehearsal in the context of a large part of the instrumental cycle seems to be an interesting artistic discovery of the composer.

Keywords: Boris Tchaikovsky, concert, rehearsal, squareness, artistic innovation

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Korobeinikov, S.S. (2024), "About one unique artistic solution by Boris Tchaikovsky", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 62–71. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-62-71.

Борис Александрович Чайковский (1925–1996) относится к числу композиторов, умеющих, оперируя достаточно традиционным и многократно апробированным набором средств, предлагать нестандартные художественные решения. Одно из них, чрезвычайно оригинальное, находим в первой части Концерта для фортепиано с оркестром (1971). Характер изложения отличается здесь доминированием одного типа интонационного движения – репетиционности, явленной с самого начала и сохраняющейся на протяжении всей части. Кроме того, особенностью музыки является преобладание равномащштабных квадратных структур.

В изложении материала **квадратность маркируется** как главный принцип движения формы. Для композиторской музыки второй половины XX в. сочетание двух этих приемов изложения и развития, которые, пожалуй, можно отнести к категории простейших, весьма нестандартно и пробуждает исследовательский интерес. В статье будет показана уникальность данного сочетания и его обусловленность драматургической задачей.

Характер изложения, заданный с самого начала, апеллирует к жанру токкаты, принявшей современный облик в эпоху романтизма. На таких проявлениях токкатности, как непрерывность, целеустремленность, интенсивность и поступательность движения, основаны де-

сятки образцов этого жанра в музыке XIX и XX вв. Поэтому можно и первую часть концерта Б. Чайковского с полным основанием назвать токкатой для фортепиано с оркестром.

Прежде чем коснуться стиливых корней тех приемов, которые использует композитор, остановимся на своеобразии первой части в целом. Организация формы отличается предельной метроритмической слитностью, что в целом весьма присуще жанру токкаты. Здесь почти до самого конца нет ни одной синхронной паузы; все смысловые цезуры реализованы в рамках непрерывного движения.

Композиция первой части представляет собой слитную монотемную вариантно-вариационную форму с варьируемым рефреном. Структурирование формы осуществляется с помощью фактурного контраста и повторности крупных тематических блоков. Тематизм гомогенен; в продвижении репетиционности, на которой он основан, первостепенную роль играет звуковысотный фактор, включающий линейную и аккордово-гармоническую составляющие.

Форму в целом можно разделить на четыре раздела-этапа. 1-й (до ц. 8) основан на **одноголосных** репетициях (пример 1). Расположение опорных звуковых точек направлено на преодоление ощущения опорности. После длительного господства инициального тона *g*, звучащего как устой,

его осевая роль исчезает. Звуковысотная линия напоминает поиск «на ощупь» какой-либо другой опоры. Вот эта последовательность семи сегментов 1-го раздела (начальный с одним звуком *g*, здесь опущен), структурированная по восьмитак-

там с выделением повторяемых звуков: *g-a-des-es* (пример 2), *es-f-ces-b*, *des-e-des-g*, *a-es-f*, *f-h-e-b*, *e-g-es-g-d*, *g-fis-f-e*. До конца 1-го раздела звук *g* звучит «на равных» среди других, и поэтому его господство в итоге не просматривается.

Пример 1. Начало первой части



Пример 2. Первый сегмент первого раздела первой части



Для уравнивания звуков с избеганием доминирования какого-то из них композитор второй половины XX в. мог обратиться к атональной 12-тоновости, она способна эффективно «распылить» потенциальные устои. Но Б. Чайковский, мыслящий тонально, умело выстраивает длительную безопорную интонационную конструкцию, сохраняя действие тональности на микроуровнях. Например, 2-й сегмент из перечисленных семи явно опирается на устой *es*, 3-й подразумевает опору на *f*, в следующих также можно усмотреть опоры – явные или завуалированные. Благодаря метрической выровненности звучания потенциальная опорность не реализуется, нивелируется.

Драматургически подобный прием напоминает отказ от заданной константы и напряженный, длительный поиск новой. Этому поиску и посвящено все последующее развитие.

В следующих разделах периодически появляются локальные и быстро сменяемые, «отвергаемые» опоры. Вслед за первоначальным господством монодии во 2-м разделе (ц. 8–11) изложение становится аккордовым, и этот вариант начальной темы воспринимается как рефрен. Появления этого рефрена неравномерны и концентрируются в финальной фазе первой части концерта. Первая из новых опор, возникающая в рассматриваемом 2-м раз-

деле, – ля-минорное трезвучие (ц. 8) – быстро сменяется фа-минорным трезвучием (ц. 10), но и оно сразу отстраняется. Начальная монодическая опора (g) пытается вновь захватить доминирующее положение (ц. 11), но «безуспешно».

3-й раздел (ц. 11–20) является вариацией 1-го со строго выдерживаемой последовательностью и длительностью звуковысотных сегментов («строгая вариация»). Соответствие тематического материала этих двух разделов можно продемонстрировать следующим образом:

репетиции g: начало первой части – и ц. 11

репетиции g / a / des / es – ц. 1 и ц. 12

репетиции es / f / ces / b – ц. 2 и ц. 13

репетиции des / e / des / g – ц. 3 и ц. 14

репетиции a / es / f – ц. 4 и ц. 15

репетиции f / h / e / b – ц. 5 и ц. 16

репетиции e / g / g / es / g / d – ц. 6 и ц. 17

репетиции g / fis / f / e – ц. 7 и 4 такта после ц. 18¹.

Последний, 4-й этап развития первой части включает троекратное проведение аккордового рефрена (ц. 20, 24 и 26). Кроме того, этот раздел отличает усиление целенаправленности высотного движения: верхний голос солиста, начиная с ц. 24, в своих репетиционных повторах непреклонно продвигается вверх, сначала по полутонам, а затем скачкообразно. Вот линия восхождения верхнего голоса солиста (ц. 24–27): $dis^2-e^2-f^2-fis^2-g^2-gis^2-a^2-b^2-h^2-c^3-des^3-d^3-dis^3-gis^3-ais^3-cis^4-dis^4$. «Застревая» на самом высоком звуке dis^4 (ц. 27), движение впервые – за несколько секунд до окончания – внезапно останавливается, словно обретая ощущение определенности. Эта длящаяся шесть тактов остановка с паузами – важнейшее финальное событие первой части. Остановка происходит на звуке e^2 у оркестра, который не сразу разрешается классическим кварт-квинтовым прыжком в обретаемую, наконец, тонику. Между звуком e^2 и то-

никой помещены два осложненных большими секундами созвучия – $dis-f-gis-b$ и $e-a-h-d$. И только когда все это движение разрешается в ля-мажорное трезвучие, логика цели осознается весьма явно: перед нами типичная «кадансовая пара» – вводный к доминанте и она сама (пример 3).

Таким образом, тональное развитие первой части представляется весьма продуманным. Начало части утверждает ости-натный устой g в его весьма длительном самовыявлении и утверждении, конечный устой a возникает впервые в начале 2-го раздела (ц. 8), но очень быстро отстраняется и как значимая тональная опора первой части не воспринимается. Это, так сказать, «видение» отдаленной цели. В качестве промежуточных звеньев в этом движении воспринимаются f-moll (ц. 10 и 20–23) и gis-moll (ц. 24 и 26–27). Последняя тональность уже непосредственно приближается к цели всего движения. И его общая направленность схематично представляется следующей: $g-f-gis-a$. Здесь налицо и тенденция восхождения от g к a и своеобразный «откат» (f), который, как правило, сопровождает любое целенаправленное продвижение, не обходящееся без зигзагов и отклонений.

Во всем том видится оригинальная реализация **драматургии цели**, ярким примером которой и является первая часть Концерта Б. Чайковского.

В рамках пятичастной структуры цикла токкатная репетиционность первой части концерта играет первостепенную репрезентативную роль и оказывает влияние на музыку всего сочинения. В каждой части, следующей за первой, репетиционность разного типа и темпоритма в той или иной степени становится важным фактурным и мелодико-ритмическим приемом. Так образуется целостность формы фортепианного концерта, обусловленная и указанным мелодико-ритмическим приемом

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in both hands. The second system features a dynamic marking of *fff* (fortissimo) and includes a measure with a boxed number '28' above it. The third system continues the rhythmic complexity with various articulations and slurs. The fourth system concludes the piece with a final cadence in both hands.

и, главное, драматургической задачей, побудившей композитора к его целенаправленному использованию. Как жизненная позиция проявляются в этом сочинении

образы упорства, энергии непрерывного и неуклонного движения, суровой и требовательной, местами исступленной настойчивости. Это содержательный стержень

произведения, вариантно разворачивающийся во всех пяти частях.

В связи с первой частью Концерта Б. Чайковского, который мы относим к жанру токкаты, уместно поставить вопрос о том, насколько репетиционная техника присуща токкате как жанру и в целом токкатности как приему изложения.

Анализ известных токкат (прежде всего фортепианных) показывает, что репетиционность в том или ином виде используется достаточно часто (см. токкаты К. Дебюсси, М. Равеля, И. Стравинского, С. Прокофьева, А. Хачатуряна). Но среди них нет **ни одной**, в которой подобный прием был бы проведен столь же последовательно, как у Б. Чайковского.

Наиболее яркими аналогами репетиционной технике являются сочинения американских минималистов, которые в большей или меньшей степени приближаются к токкатности. Сущностное тяготение минималистов к репетитивности в разных видах проявилось и в использовании рассматриваемого нами приема – **равномерной репетиционности** звука или аккорда. Такие примеры можно найти у Стива Райха («Electric Counterpoint»), Филипа Гласса («Why Does Someone Have To Die», 10-я симфония, квартет № 3), Джона Адамса («Harmonium», «Shaker Loops»). Количество примеров, думается, можно увеличить. Однако все названные сочинения созданы после Концерта Б. Чайковского, начиная с конца 1970-х гг. И только одно из классических сочинений репетитивизма можно назвать непосредственным предшественником рассматриваемой нами пьесы. Имеем в виду композицию Терри Райли «In C» (1964). Длющаяся около часа, она пронизана сквозной равномерной репетиционностью от начала до конца, и ее инициум – равномерная пульсация звука – прямо отсылает к началу концерта Б. Чайковского.

Гипотеза о влиянии звуковой концепции Т. Райли на Б. Чайковского нуждается, видимо, в дополнительной проверке. Но сравнение двух сочинений демонстрирует – при явном внешнем сходстве репетиционной остигатности – их принципиальные мировоззренческие различия. У классика минимализма в этом его эмблематичном сочинении нет явной линейной логики. Есть ее «наметки», отмеченные А. Соколовым, как «явный намек на традиционный тональный план» и «тень классической формы» с тоникодоминантово-субдоминантовой логикой (2004, с. 199). Господствует же погружение в поток с отключением от целеполагания. Тем не менее, отметим и важный момент сходства. Демонстративная стабильная и неизменная метрономичность превращается и у Райли и у Чайковского в символ Времени, структурированного на атомы-звукоточки, которое, по сути, и является главным символическим героем обеих композиций.

Однако репетиционность рассматриваемой музыки Б. Чайковского можно развернуть и в ином драматургическом ракурсе. В ее непреклонной ударности можно ощутить отголосок образности, связанной с воплощением некоего тревожащего и вибрирующего вневличного начала. В классической музыке XIX в. ударность нередко была семантически связана с образами рока (см. известные темы судьбы у симфонистов XIX в.). Но Б. Чайковскому удается направить образное развитие в иное русло. Благодаря тому, что тотально господствующая ударность как первоплановая тематическая субстанция не имеет интонационной антитезы внутри первой части, репетиционность – в таком контексте – существенно ослабляет свой «фатальный» семантический ген. И в этом можно усмотреть еще одно сходство с «In C» Райли. Музыка, лишенная образа человека, воплощает

не только Время, но и бьющую ключом и жестко структурированную чистую энергию. И в этой связи возникает вопрос: что же созидает ее жесткую структурированность?

Ответ на него связан со второй, не менее интересной, чем рассмотренная, особенностью первой части концерта – доминированием равномасштабно-квадратных структур. Их чередование в рамках формы всей части можно показать следующим образом (цифры обозначают количество тактов):

1-й раздел: 8-8-8-8-1-8-8-8-8.

2-й раздел: 8-8-8.

3-й раздел: 8-8-8-8-8-8-8-8-4.

4-й раздел: 8-8-8-8-8-8-8-4-6-5.

Здесь наглядно видна структурная идея, опирающаяся на 8-тактовость. Такая организация крупной формы «по клеточкам» представляется совершенно уникальной – и с точки зрения первой части сонатно-симфонического цикла, в которой непереносимое наличие неустойчивых моментов формы всегда размывало квадратность (даже у классицистов), и с позиции XX в., в котором именно **отказ от квадратности** и тактометрической повторности был важным проявлением новой ритмики. Более того, стабильная квадратность в крупной форме в принципе нежелательна, в доказательство чего В. Холопова приводит мысль С. Прокофьева – композитора, выделявшегося, кстати, в XX в. наибольшим тяготением к квадратности².

Именно поэтому естественное желание Б. Чайковского время от времени «разбавлять» восьмеричную группировку тактов в первой части концерта приводит к введению пяти отклонений от 8-тактовости. Два первых являются простыми структурными расширениями: это одноктакт в середине 1-го раздела, вклинивающийся перед ц. 4, и преддыктовый четы-

рехтакт на доминанте в конце 3-го раздела перед утверждением f-moll как временного устоя (перед ц. 20). Три последние структуры, помещенные в самый конец части (4-6-5 тактов), следуют подряд, и их концентрация именно в итоговой фазе, конечно, не случайна. Предшествуют этому разрушению 8-тактовой квадратности целенаправленное восходящее движение верхнего голоса (описанное выше), имеющее «нагнетательный» характер. Все здесь движется к мощной энергетической кульминации. Комплекс используемых средств вызывает представление о работе некоего механизма, приближающегося к пределу своих возможностей и ломающего заданную «симметрию моторного движения» (Холопова В., 2002, с. 153).

Поиск параллелей структурно-драматургической идее Б. Чайковского среди сочинений XX в. привел к примерам, воплощающим механистическое начало. Это «Фабрика» из балета С. Прокофьева «Стальной скак», «Завод» А. Мосолова, «Болеро» М. Равеля и эпизод вместо разработки первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича. Ни в одном из этих сочинений не наблюдается чередования равномасштабных и одновременно квадратных построений. В эпизоде «Фабрика» начальная тактовая структура может быть изложена следующим образом: 5 + 12 + 13 (4+3+6) + 13 + 8 + 8 (в этом восьмитакте последний такт усечен наполовину). «Завод» Мосолова открывается длительным и не группирующимся в более крупные блоки остинато объемом 26 тактов, за которым следует тема валторн со структурой 6 + 1 + 6 + 6 с 10-тактной серединой и второй темой у низких духовых, в которой метрические смещения лишают ее – при неизменном тактовом размере – метрической стабильности. В «Болеро» структура повторяемой вариации равна 19 тактам (период 8+9+2 связка), у Шостаковича 21 такту (период 12+6+3).

В опусах минималистов (сочинения С. Райха, Т. Райли, Д. Адамса, Ф. Гласса) равномасштабная квадратность также представлена, вопреки ожиданиям, весьма эпизодично и главным образом в жанре миниатюры (см., например, у Ф. Гласса саундтреки к кинофильмам, пьесы «Mad Rush», «Opening» из цикла «Glassworks» и др.).

Предпринятый анализ первой части Концерта для фортепиано с оркестром Б. Чайковского выявил, что имеющееся в ней сочетание репетиционности и равномасштабной квадратности является **художественным открытием** композитора и примером нестандартной трактовки токкатности. По степени концентрации равномасштабных квадратных структур в крупной форме рассматриваемое произведение можно без преувеличения назвать художественным уникамом.

Идея репетиционности, однако, обнаруживается и в ряде других сочинений Б. Чайковского, о чем указывает К. Корганов (2001, с. 48–49). Это Партита для виолончели и камерного ансамбля (1966), Третий квартет (1967), Концерт для скрипки с оркестром (1969), предшествующие Фортепианному концерту, который можно рассмотреть как обобщение этой интонационной идеи композитора. После такой концентрации репетиционности только еще одно сочинение композитора столь явно отразило эту же идею – Соната для двух фортепиано (1972). Но ни в одном из указанных произведений нет такой **тотальной и беспрерывной** репетиционности, как в Концерте для фортепиано.

На уровне цикла все остальные части Концерта Б. Чайковского – при тяготении к квадратным структурам в начальных или итоговых фазах – свободны от такой педантичной периодичности – благодаря дополнениям и связкам (вторая часть), текучести срединных построений, вве-

дению переменных размеров (третья и четвертая части). Марш четвертой части, который более других в силу своей жанровой природы мог бы опираться на квадратность, отличается демонстративной нерегулярной акцентностью. То же в финале – квадратность здесь не просматривается в принципе.

Возникает вопрос: в чем же заключается художественный смысл обнажения регулярной периодичности именно в первой части концерта? Думается, что ответ следует искать в драматургической плоскости. Концерт посвящен утверждению образов активности и жизненной энергии. В первой части она воплощена в виде развернутого во времени динамического поля разной степени интенсивности. Перед нами обобщенная эпическая сила – одно из проявлений самой жизни, и образ человека находится здесь за скобками. Энергия движения, поначалу не проявляющая своей аксиологической направленности (позитивная / негативная), с введением аккордовой фактуры в ц. 8 приобретает неоклассицистские стиливые проявления, за которыми в XX в. закреплен гармонизирующий эстетический статус. И когда в заключительном кадансе первой части возникает внезапный прорыв мажора, ярко вспыхивающего и мощно звучащего, художественный образ первой части осознается как носитель жизнеутверждающего начала. Драматургию первой части можно обозначить как процесс целенаправленного встраивания в **отлаженный и осмысленный механизм бытия**, приводящий к позитивному результату.

Однако композитор отвергает гипертрофированный структурный педантизм, ибо осознает его как прокрустово ложе, как **сковывающий регламент**. Да и сама цель дальнейшего движения, понимаемая вначале как обретение *устоя, стержня* (о чем говорилось выше), постепенно ста-

новится все более туманной и, возможно, даже иллюзорной. Как это осуществляется?

В монолитной третьей части, близкой по характеру рассмотренному начальному этапу цикла, реализована идея сочетания жизненной напористости с **внутренней свободой**, которой не было в первой части. Вторая и четвертая части, в противоположность первой и третьей, полиобразны. В медленной второй активная действенность среднего раздела сопоставлена с состоянием ретроспективно окрашенного покоя, заставляющего на время воспарить в «выси небесные», уйти в созерцательную статику. В четвертой маршу как символу динамики и движения противостоят то энтропия свободно текущих проявлений жизни, то нечто для этого цикла новое – вопросительность и даже неуверенность (см. ц. 87 и от ц. 126 до конца части). В финале цикла сомнения в избранном векторе движения постепенно усиливаются, и в итоге настойчиво-упорный инициальный модус теряет энергетику, никнет. Резюмирующая Концерт минорная тоника в ремарке *ppp* является полюсом к начальному *forte*, Концерт открывающему. Возникает довольно неожиданное завершение интонационной фабулы, обещавшей, казалось бы, утверждение динамизма и напористости как оптимальной жизненной позиции.

Вместо весьма уместного в данном жанре динамичного апофеоза композитор останавливается на выводе, пробуждающем рефлексию, да еще и с драматическим подтекстом. Его можно обозначить

как **концептуальное сомнение в состоятельности цели**, которое в значительной степени обесценивает весь тот энергетический напор, которым пронизан концерт от первой части до финала. Начальная часть концепции, воплощающая некую педантичную структурную организацию, в одном из слоев своего содержания может рассматриваться как символ определяющего эту цель **социального механизма**. Все это позволяет осторожно трактовать данную идею как подспудно выраженное обобщенным языком инструментальной формы неприятие композитором жесткого идеологического регламента в жизни советского общества и связанного с ним целеполагания. В контексте времени создания сочинения (1971 г.) подобный подтекст кажется достаточно крамольным и даже вполне «диссидентским». Но это лишь гипотеза.

Б. Чайковского можно с полным основанием назвать мастером индивидуальных и неповторимых художественных решений. Если для него в высшей степени характерна свойственная неоромантизму «лирика, предстающая в качестве ведущего эмоционально-содержательного модуса» (Денисова З., 2020, с. 15), то в его творчестве можно обнаружить и совершенно иные художественные концепции. И одним из показательных примеров не романтического, а ударного пианизма, не лирического, а внеличного высказывания, рисующего образ Времени и Мира, является яркое произведение русской музыки – Концерт для фортепиано с оркестром Бориса Чайковского.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сходство 1-го и 3-го разделов концерта и изложение мелодической линии у разных инструментов дало основание Т. Лейе высказать интересную идею об использовании композитором закономерностей «колоссального канона, в котором роль

пропосты играет весь первый раздел части до ц. 10» (1986, с. 119).

² «Если вся длинная пьеса будет построена из 4+4+4, то этот порядок станет невыносим, и 4 плюс 5 повеет как свежий воздух» (цит. по: (Холопова В., 2002, с. 154)).

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

ЛИТЕРАТУРА

Денисова З.М. Романтические тенденции в отечественной музыке последней трети XX века // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 1. С. 12–21.

Корганов К. Борис Чайковский: личность и творчество. М.: Композитор, 2001. 200 с.

Лейе Т. Музыкальная драматургия инструментальных концертов Б. Чайковского // Проблемы истории русской и советской музыки: Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 88. М., 1986, С. 104–126.

Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студентов высш. учеб. заведений. М.: Владос, 2004. 231 с.

Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб.: Лань, 2002. 368 с.

REFERENCES

Denisova, Z.M. (2020), «Romantic trends in Russian music of the last third of the twentieth century», *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 1. pp 12–21. (in Russ)

Kholopova, V.N. (2002), *Teoriya muzyki: melodika, ritmica, facture, temaitzm* [Music theory: melody, rhythm, texture, thematic], Lan', Saint Petersburg, 368 p. (in Russ.)

Korganov, K. (2001), *Boris Chaikovskii: lichnost' i tvorchestvo* [Boris Tchaikovsky: personality and creativity], Kompozitor, Moscow, 200 p. (in Russ.)

Leje, T. (1986), «Musical dramaturgy of instrumental concerts by B. Tchaikovsky», *Problemy istorii russkoi i sovetskoi muzyki* [Problems of the history of Russian and Soviet music], Issue 88, Moscow, pp. 104–126. (in Russ.)

Sokolov, A.S. (2004), *Vvedenie v muzykal'nuyu kompozitsiyu XX veka* [Introduction to 20th century musical composition], Vlados, Moscow, 231 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Коробейников Сергей Савельевич, кандидат искусствоведения, доцент, декан актерско-режиссерского факультета Новосибирского государственного театрального института, доцент кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: korobe1nikov61@ya.ru

Author Information

Sergej S. Korobeinikov, Cand. Sc. (Art Criticism), dean of the chair history of theater, literature and music at the Novosibirsk State Theatre Institute; associate Professor at the Department of Music's History at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: korobe1nikov61@ya.ru

Поступила в редакцию 19.12.2023

После доработки 20.02.2024

Принята к публикации 21.02.2024

Received 19.12.2023

Revised 20.02.2024

Accepted for publication 21.02.2024