

Т. В. НОВИКОВА

Воронежская государственная академия искусств

УДК 78.071.1

**«ТРИ ЭКСЦЕНТРИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ» op. 21 с М. КОЛЛОНТАЯ  
В АСПЕКТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТРАДИЦИЙ И НОВАТОРСТВА**

Любое упоминание имени Михаила Коллонтая вызывает в профессиональной среде неизменный интерес. Его идеи, высказывания и интервью всегда оригинальны и новы. Они заставляют задуматься и, быть может, даже пересмотреть и скорректировать сложившиеся взгляды по тем или иным вопросам. Не случайно, что и композиторские концепции М. Коллонтая, реализованные практически во всех жанрах академической музыки<sup>1</sup>, поражают изобретательностью и, вместе с тем, производят впечатление абсолютно естественного, «натурального продукта». В подтверждение назовём хотя бы ансамблевые произведения – «Чувства злодея в Рождественский сочельник» для виолончели и фортепиано, «Пророчество» для контрабаса в сопровождении шести контрабасов, «Иван» для баса и шести труб... Замыслы подобных опусов интригуют. А их воплощение убеждает в справедливости суждения о М. Коллонтае как композиторе, которому удастся вырваться из плена «интеллектуальных головоломок», присущих современному творчеству, «ибо, как бы ни была изощрена художественная мысль, положенная в основу его сочинений, ведёт её *живой голос*, а озаряет светоч духовности» [6, с. 24].

Исполнительские интерпретации М. Коллонтая отличаются нетривиальностью – вскрывая глубинные авторские смыслы, они всегда несут отпечаток индивидуальности артиста. А если вспомнить о его насыщенной общественной деятельности, о проведении фестиваля «Наследие», ярких публицистических выступлениях, статьях и радиопрограммах, выполненной им текстологической редакции фортепианных сочинений Глинки, педагогической работе, организации фольклорных экспедиций и активном участии в церковной жизни, то портрет музыканта выйдет поистине впечатляющим своей разносторонностью. Деятельность М. Коллонтая стала даже объектом исследования в кандидатской диссертации [см.: 8]. Сам же М. Коллонтай ещё двадцать лет тому назад говорил об этой своей многопрофильности в присутствии ему полушутливым тоном: «...у меня нет никакого секрета, нет одного “ключика”, которым бы я открывал эти “замки”. Один и тот же человек одной и той же рукой размешивает чай, играет гамму ми-бемоль минор, что-то пишет... В этом всё дело» [3, с. 17].

При всей своей самобытности и неординарности М. Коллонтай естественным образом вписывается в

панораму современного искусства, отличающегося небывалой сложностью, стилевой дифференцированностью, разнонаправленностью поисков. Интенсивное развитие музыкального языка ещё в прошлом столетии поставило перед композиторами немало проблем, до сих пор не потерявших своей остроты. Одна из них – проблема новаторства.

Шквал художественных открытий привёл к так называемому «кризису перепроизводства», к ситуации, когда, как говорил М. Тараканов, «недозволенных, недопустимых средств в музыке нет» и «никакими новыми звуковыми реальностями нас более не удивишь» [7, с. 31]. Приёмы и техники, бывшие ещё недавно новыми, сегодня стали привычными и даже традиционными. Если раньше они интриговали сами по себе, то теперь ими никого «не удивишь». И наиболее дальновидные композиторы, понимая это, наделяют их новой семантикой в контексте своих оригинальных замыслов. С одной стороны, такой расклад усложняет задачу, но с другой – открывает заманчивую перспективу найти в каждом случае тот идеальный баланс традиционного и новаторского, который свойствен всем выдающимся творениям, ибо традиция – это «гарант долговечности созданий искусства» [9, с. 159].

Приведём для наглядности и большей убедительности пример из несколько иной области, иллюстрирующий претворение данного принципа. Речь идёт о нотной реформе Гвидо Аретинского, явившейся, несомненно, революционным прорывом, но по сути синтезирующей все известные до того системы нотации – буквенную, линейную и невменную. На это обратил внимание ещё Г. Риман: «нужна была только гениальная голова, которая, вместо того, чтобы измышлять опять какое-либо новое нотное письмо, давшее бы какое-то новое достоинство, не имея недостатков прежних нотаций ... взяла бы и сплестила отдельные элементы различных уже имеющихся нотаций и таким образом, хотя и создала нечто новое, однако новое только в новом сочетании уже известных элементов» [цит. по: 5, с. 77].

Подобную тактику избирают по-настоящему мудрые, избегающие неоправданных крайностей современные художники. Не объявляя новаторство самоцелью, они переплавляют всё музыкальное разнообразие современности в свою собственную неповторимую систему стиля (языка, произведения). В качестве образца такого синтеза, порождающего

оригинальную концепцию, и был избран фортепианный цикл М. Коллонтая «Три эксцентрические пьесы» ор. 21 с (1987). Несмотря на то, что данному произведению уже четверть века, а его автор, достигший своего шестидесятилетия, из года в год совершенствует свою стилистическую палитру, сам принцип соотношения традиционного и новаторского, заложенный в нём, сохраняется и сегодня.

Данный цикл в паре с «Двумя классическими пьесами» ор. 21 b был написан по просьбе Московского методкабинета для одного из детских конкурсов пианистов<sup>2</sup>. В аннотации к «Трём эксцентрическим пьесам» композитор признаётся, что (в цитатах здесь и далее сохраняется авторская лексика и орфография) «на самом деле пьесы для “нормальных” детей малопригодны» – «они должны играть, а особенно соображать хорошо. Там и взрослый-то может голову обломать кое-где» [12].

Каждая пьеса цикла имеет броское характерное название: № 1 – «Как матрёшки (или мартышки?) звонили в колокола», № 2 – «Менуэт Призрака Пиковой Дамы»<sup>3</sup>, № 3 – «Русского!» (как пишет М. Коллонтай, «парадоксальным образом слово “русского” – это, считайте, именительный падеж. Настоящий объявляла не скажет “Русский танец”, фии, – а скажет “Русского!”») [там же].

Уже исходя из названий пьес можно сделать вывод, что крайние номера по-своему отражают национальную русскую тематику: третий наиболее явно, первый – опосредованно (матрёшки, колокола). Центральная пьеса резко контрастирует им – её образный строй связан с областью инфернального (Призрак Пиковой Дамы). Таким образом, в цикле обнаруживаются две полярные образные сферы, естественно, вступающие в конфликт.

Столкновение этих противоположных начал говорит о воплощении в рассматриваемом цикле одной из вечных тем искусства – темы жизни и смерти. Такой «недетский» подтекст в сочинении для детей – проявление традиции, идущей ещё от «Детского альбома» П. Чайковского, изучение которого позволило выявить два смысловых ряда: «День ребёнка» и «Жизнь человека» [1, с. 22]. Сам М. Коллонтай в письме к автору данной статьи также отметил влияние цикла П. Чайковского, сказавшееся в «кукольности» и «игрушечности», проистекающих от необходимости писать кратко – «Три эксцентрические пьесы» умещаются на четырёх неполных страницах нотного текста.

Впрочем, и в самом этом тексте содержится «указание» на связь с произведением отечественного классика. В последнем номере, «Русского!», цитируется мелодия пьесы «Мужик на гармонике играет»<sup>4</sup> – одной из наименее популярных в учебной практике, по содержанию же особенно глубокой и «взрослой», с очевидным социальным подтекстом [там же, с. 55] (примеры № 1 а, 1 б).

Пример № 1 а

П. Чайковский.

«Мужик на гармонике играет»



Пример № 1 б

М. Коллонтай. «Русского!»



В том же номере «Русского!» слышны и другие знакомые интонации – «Камаринской», «Коробейников». А в «Менуэте Призрака Пиковой Дамы» его середина отмечена ремаркой «Песенка Пиковой Дамы». Здесь, однако, цитируется не хрестоматийная мелодия А. Гретри, а материал из пятой картины третьего действия оперы (Герман в казарме, мучимый страшными предчувствиями, примеры № 2 а, 2 б). Эта цитата, к слову сказать, возникла «несознательно», о чём повествует сам композитор [с.м.: 13].

Пример № 2 а

П. Чайковский.

«Пиковая дама», III д., 5 к.



Пример № 2 б

М. Коллонтай.

«Менуэт Призрака Пиковой Дамы»



«Три эксцентрические пьесы» являются единым циклом, скреплённым общей драматургией и глубокими внутренними связями.

Важную конструктивную роль в нём играет принцип симметрии, реализующийся на всех иерархических уровнях композиции – от отдельных мотивов до трёхчастной формы самого цикла и его первого номера: «Матрёшки» написаны в традиционной и достаточно редкой для современной музыки форме da saro (композитор допускает, что на него могли оказать влияние «ретроформы» В. Рябова).

В «Менуэте Призрака Пиковой Дамы» симметрия проявляется многообразно и имеет символический оттенок. Форма этой пьесы подобна игральной карте – пунктирная вертикальная черта в центре тринадцатидесяти.

того (!) такта отмечена авторской ремаркой «середина карты». Если нотный текст «Менуэта» перевернуть на сто восемьдесят градусов, графика останется той же самой. Для большей наглядности композитор выписал «наоборот» даже название, темп, ключи и размер в конце пьесы, а также слово «Конец» в её начале и ремарку «Песенка Пиковой Дамы» в середине.

«Эффект карты» достигается и тем, что осью симметрии является звук  $c^1$ , как известно, располагающийся на добавочной линейке как в скрипичном, так и в басовом ключах. При перевороте нот, с учётом смены ключей, этот звук остаётся тождественным самому себе; остальные же звуки меняются:  $d^1$  превращается в  $h$ ;  $h$  – в  $d^1$ ;  $e^1$  – в  $a$ ;  $a$  – в  $e^1$  и т. п. Таким образом, звуковой материал в обеих половинах пьесы получается разный: то, что было в верхнем регистре – переносится в нижний и проходит в обратном порядке. Любопытно в этом плане провести параллель между данной пьесой и рисунком А. Бенуа «Пиковая Дама» (см. *ил.*), который тоже выполнен в виде карты, хотя соотношение её частей, не эквивалентных друг другу, несёт свой особый содержательный подтекст.



Ил. А. Бенуа. Пиковая дама

Хрестоматийный образец претворения ракоходно-инверсионной формы – «Ludus tonalis» П. Хиндемита, где Постлюдия основана на материале Прелюдии, представленном в возвратном и обращённом виде. У самого же М. Коллонтая примечательно использование ракоходно-обращённых принципов в Сонате для скрипки ор. 14 а. Композиционное решение «Менуэта» и всего цикла обусловлено, кроме всего прочего, симметричным строением «Песенки», в основе которой – два противоположно направленных тетрахода ( $f-e-d-c$  и  $g-a-h-c$ ), сведённых к общему звуку  $c^1$  (пример № 2 б).

С симметрией, как известно, тесно соприкасается идея зеркальности и отражения – прямого и искажённого. Она проявляется не только во втором номере, построенном по принципу двух зеркал, – вертикального и горизонтального. В крайних частях она реализуется в тематических обращениях. И здесь обнаруживает себя ещё одна драматургически важная линия: противопоставление белоклавишного и чёрноклавишного звукорядов.

Так, в «Матрёшках» интонация темы верхнего голоса из первого такта, основанная на белоклавишном тетраходе (пример № 3 а), переосмысливается в начале середины (пример № 3 б) не только по направленности движения, но и по звукоряду: вместо белых – чёрные клавиши.

Пример № 3 а М. Коллонтай. «Как матрёшки (или мартышки?) звонили в колокола»



Пример № 3 б



Частое сопоставление этих вариантов в среднем разделе имеет напряжённый характер и обнажает конфликт.

По-иному тот же приём используется в пьесе «Русского!» Её первая тема (пример № 4 а) в середине повторяется в инверсии, но на этот раз точно сохраняющей тоновую величину интервалов (пример № 4 б). В результате происходит частичная замена диэзов на бекары.

Пример № 4 а М. Коллонтай. «Русского!»



Пример № 4 б



Подобная трансформация материала в аспекте звукоряда характерна для многих пьес из «Микрокосмоса» Б. Бартока (в примерах № 5 б и 5 в присутствуют также симметрично расходящиеся тетраходы) (примеры № 5 а, 5 б, 5 в).

Пример № 5 а Б. Барток. Spiel (mit zwei pentatonischen Tonreihen)



Пример №5 б Linie und Punkt



Пример № 5 в Verminderte Quinten



Конфликт «белых» и «чёрных», коренящийся в самом устройстве клавиатуры<sup>5</sup>, пронизывает «Матрёшек» как на интонационном, так и на гармоническом уровнях. Показательны в этом плане: пассаж из двойных нот (пример № 6 а), в котором чередуются созвучия на белых и на чёрных; триоль с паузой, представляющая разложенную на белые и чёрные «шопеновскую позицию» (*e-c + fis-gis-ais*), (примеры № 6 а и 6 б); полигармоническое сочетание секвенционно развивающегося тематического мотива на белых клавишах в правой руке и квартсекстаккорда *Ges dur* в левой (пример № 6 в).

Пример № 6 а М. Коллонтай. «Как матрёшки (или мартышки?) звонили в колокола»



Пример № 6 б



Пример № 6 в



Семантика «белого» и «чёрного» в «Трёх эксцентрических пьесах» весьма неоднозначна. Ключом к её разгадке является всё тот же «Менуэт». Вся пьеса, за исключением вступительного и завершающего звуковых комплексов (о них будет сказано отдельно), выдержана в белоклавишной диатонике, традиционно ассоциирующейся со светлым и чистым началом. Однако, как уже говорилось, «Менуэт» воплощает образ потусторонний (смерти). Такое парадоксальное решение свидетельствует о поистине философском и не имеющем однозначного истолкования понимании композитором этой вечной темы искусства, ведь «белый» может символизировать одновременно

и отсутствие всякого цвета, и наоборот, соединение всех цветов<sup>6</sup>.

Если семантика «белого» связана с областью трансцендентной, то «чёрный» воплощает вполне реальные жизненные образы. Подтверждением тому служит «Русского!» с откровенно господствующей тональностью *Fis dur*. Конфликт указанных образных начал и, соответственно, белых и чёрных «клавиш» наиболее ярко воплощается в «Матрёшках», но не получает в них окончательного разрешения из-за замкнутой формы пьесы (*da capo*).

Развязка наступает в конце «Русского!». Итог этой пьесы и всего цикла утверждает приоритет или, во всяком случае, численное превосходство белых. Перелом наступает в тот момент, когда «пританцовывающая» кварта *cis-fis* в предпоследнем такте неожиданно сменяется квартой *c-f* (в свете предложенной семантики этот момент весьма символичен). Заключительный пассаж целиком состоит из белых клавиш, но его вершиной и кульминацией является звук *fis*, которому предшествует взлёт и от которого происходит откат к звуку *c*. Что, в сущности, есть этот *fis*<sup>7</sup>, как не тот самый «миг между прошлым и будущим»? А пассаж в целом – структура «небытие-бытие-небытие»?.. Всё вышесказанное, как и некоторые последующие наблюдения, свидетельствуют о том, что за маской эксцентрики в данном цикле скрывается глубоко философская концепция.

Между пьесами цикла существуют тонкие связи на тематическом, фактурном, интонационном и гармоническом уровнях. Так, например, тема «Матрёшек» (пример № 3 а) строится на звуках первого тетракорда «Песенки Пиковой Дамы» (пример № 2 б). А в середине «Матрёшек» (пример № 7), в целом далёких от классической тональности и терцовых гармоний, вдруг возникает интонация трезвучия *Ges dur* (в качестве *Fis dur* оно даётся в последнем номере) в тринадцатом (!) такте.

Пример № 7 М. Коллонтай. «Как матрёшки (или мартышки?) звонили в колокола»



Каждая из «Трёх эксцентрических пьес» ярко оригинальна и своеобразна в стилевом отношении. В первом номере «Как матрёшки (или мартышки?) звонили в колокола» М. Коллонтай обращается к одному из наиболее устойчивых символов русской музыки – колокольности. Обладая разнообразной семантикой – «звоны праздничные, погребальные, набатные, будничные» [11, с. 75], – эта сфера неизменно привлекала к себе русских композиторов. Однако среди всех этих звонов «с особым чувством и

вниманием воспринимался колокол-набат, бьющий тревогу, призывающий к подвигам и коллективным действиям» [там же, с. 76].

Несомненно, М. Коллонтай отталкивается в этой пьесе именно от набата и, желая того или нет, продолжает линию, идущую от одного из типов колокольности А. Шнитке – колокольности, представляющей «сущность безличного начала», стихийной, апокалиптической, колокольности катастрофы [4, с. 113]. Это колокола, в которые звонит *уже не человек*, а непонятно кто: то ли матрёшки, то ли мартышки! Отсюда вытекает и соответствующее композиторское решение – создание эффекта хаоса с помощью полиритмии (пример № 8).

Пример № 8 М. Коллонтай. «Как матрёшки (или мартышки?) звонили в колокола»



Одной из интеллектуальных головоломок, которыми изобилует цикл, являются принципы «пополнения звукоряда» и «взаимодополняемости модулов» (термины Е. Трёмбовельского), воплощённые уже в первых двух тактах этого номера. Данные принципы, как известно, исторически связаны с древним приёмом *additio*. Порядок включения двенадцати тонов симметричен, что отчётливо видно на клавиатуре: первый комплекс представляет собой два полутона и кварту (*d-es-e-a*), второй является его «ракоходом» (*c-g-fis-f*). Если эти два комплекса соединить (*c-d-es-e-f-fis-g-a*), то получится ряд, состоящий из хроматического блока внутри и больших секунд по краям (*c-d* и *g-a*). Появление следующих двух звуков (*des* и *as*) заполняет «пробелы», а последние два звука (*ais* и *h*) добавляют по полутону к внешним сторонам образовавшегося комплекса. Общая драматургия «аддиции» (пополнения тонов) сводится к последовательному и симметричному завоеванию полного хроматического звукоряда: *d-es-e-a, c-g-fis-f, as-des, ais-h*.

В «*Менуэте Призрака Пиковой Дамы*» образ призрака воплощён сонористическими звуковыми наплывами, которые возникают как бы ниоткуда, проявляются и истаивают. Они же играют роль своеобразного «напоминания» жанра менуэта с его характерным поклоном (сильная доля второго такта) и последующим снятием напряжения. Эти *quasi*-поклоны и трёхдольный размер, а также явно стилизованная под менуэт «Песенка Пиковой Дамы» оправдывают заявленное название пьесы.

Кроме того, имеется ещё несколько признаков, указывающих на то, что это именно «танец королей», ритмы и интонации которого «ассимилировали типичные... “па” короткого шага (“*pas menu*”)» [10, с. 119]. В данной пьесе эффект «па» короткого шага воплощён по-своему, необычно, но весьма убедительно – путём использования пуантилистической фактуры. Есть в «Менуэте» и свойственные этому жанру «красивые паузы на месте при остановках» [там же, с. 409].

Особого внимания заслуживают начальный и заключительный звуковые комплексы «Менуэта», обозначенные *pizzicato*: нужные клавиши нажимаются беззвучно, для поднятия демпферов, а звук щипком извлекается из освобождённых струн. Получаемый тембр напоминает звучание клавесина и создаёт эффект старины, придавая этому, в общем-то, известному приёму, открытому ещё Г. Кауэллом в фортепианной пьесе «Эолова арфа» (1923), новый оттенок.

Следуя традициям русских классиков, в «*Русского!*» М. Коллонтай обращается к сфере народных образов. Гомофонно-гармоническая фактура с аккомпанементом плясового типа создаёт атмосферу скерцозности, игры. Композитор словно бы вновь отвечает на известный вопрос – «Что наша жизнь?»

В этой короткой зарисовке, богатой перепадами настроения, несомненно, запечатлены некоторые особенности русского менталитета. Так, основная тема трижды начинается весьма уверенно и ровно, и три раза заканчивается ускорениями, словно бы сметающими и аннулирующими все начинания. Форма «Русского!» поначалу отдалённо напоминает форму «Матрёшек» (два проведения темы в прямом виде в экспозиционном разделе и в обращённом – в среднем). Однако стройной замкнутой композиции не дают состояться типично «русские» мотивы, калейдоскопически сменяющие друг друга и стирающие из памяти первую тему – реприза так и не реализуется.

Подводя некоторые итоги, следует отметить, что будучи афористичными и внешне экстравагантными, «Три эксцентрические пьесы» М. Коллонтай наделены содержательно ёмкой, глубокой, многогранной концепцией. Оригинальный замысел этого произведения не мог бы реализоваться без преломления самых разнообразных музыкальных традиций и, с другой стороны, без их творческого переосмысления и использования архивных средств, включая и изобретённые самим автором. Таким образом, старое и новое, знакомое и неизвестное, традиционное и новаторское в этом уникальном миницикле находятся в положении «золотой середины», что сообщает ему особую художественную привлекательность.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Перу М. Коллонтай принадлежат опера «Капитанская дочь», три картины балета «День рождения Инфанта», оратория «Дом Господень», Реквием «Да минует нас чаша сия», «Пир» (для меццо-сопрано, баса, балета или пантомимы и 15 исполнителей), четыре симфонии, вокальные и хоровые сочинения, ансамблевая музыка. Будучи прекрасным пианистом, М. Коллонтай большое внимание уделяет сочинениям для фортепиано. Им написаны два фортепианных концерта, «Семь библейских эпиграфов», «Семь романтических баллад», «Четыре летние деревенские картинки», этюды.

<sup>2</sup> Оба цикла существуют также в авторской версии для ударных инструментов под названием «Ансамбли ударных» (ор. 21 е).

<sup>3</sup> Образ Пиковой дамы оказался привлекательным для современных композиторов. Так, В. Рябов является автором Мистерии-бrevис для бас-кларнета, хореографического дуэта и тещи под названием «Тринадцать вариаций Пиковой дамы», А. Чайковский – балета «Дама Пик».

<sup>4</sup> К этой мелодии обращался И. Стравинский во второй картине балета «Поцелуй феи» («Сельский праздник»).

<sup>5</sup> М. Коллонтай считает, что «структура клавиатуры так умна, что содержит какую ни на есть саму-по-себе выразительность» [3, с. 10].

<sup>6</sup> Любопытно пояснение самого М. Коллонтай: «Знаете, бывает, что кто-то что-то ляпнет, а потом всю жизнь помнишь. Так меня профессор Леман и ляпнул фразой “вот когда буду лежать в Малом зале консерватории, в До мажоре”. С тех пор вот финал 32-й Бетховена только с Леманом и ассоциируется. По прошествии многих лет и 1-й ф-ный концерт, очень бело-клавишный, получил у меня название “Белый”, и без немало-го накала заупокойности там не обходится» [3, с. 12].

<sup>7</sup> Автору статьи довелось поделиться этим наблюдением с композитором, который не только согласился с ним, но и усилил его. Он указал на влияние «Сонаты в 4-х фрагментах» для фортепиано Ю. Буцко, которая открывается звуком *fis*, звучащим то форте, то пианиссимо. По предписанию автора этого монументального произведения, с самого начала «необходимо найти разнокачественное звучание <живого> *mf* и <неживого> в *pp* фа диеза» [2, с. 3].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Айзенштадт С. «Детский альбом» П. И. Чайковского. – М., 2009.

2. Буцко Ю. «Соната в четырёх фрагментах» для фортепиано. – М., 1987.

3. Ермолаев (Коллонтай) М. Стараюсь читать в самом себе... // Музыкальная академия. – 1992. – № 1. – С. 16–19.

4. Осецкая О. О символике колокольных звучаний в симфонических произведениях А. Шнитке // Отечественная музыка от Глинки до постмодерна / сост. В. Сыров. – Нижний Новгород, 2006. – С. 109–118.

5. Пospelова Р. Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов): исследование. – М., 2003.

6. Степанова И., Коллонтай М. Творчество – путь познания или ярмо? // Музыкальная академия. – 1995. – № 1. – С. 20–26.

7. Тараканов М. Традиции и новаторство в современной советской музыке (опыт постановки проблемы) // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке / ред. М. Тараканов. – М., 1982. – С. 30–51.

8. Тутова О. Михаил Коллонтай (Ермолаев): портрет музыканта: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2009.

9. Холопова В. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке / ред. М. Тараканов. – М., 1982. – С. 158–205.

10. Худеков С. Всеобщая история танца. – М., 2009.

11. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М., 1999.

12. Коллонтай М. Аннотация к «Двум классическим пьесам» и «Трём эксцентрическим пьесам» [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.kollontay.org/fd/works/op21c/op21c\\_ann.txt](http://www.kollontay.org/fd/works/op21c/op21c_ann.txt)

13. Новикова Т. Коллонтай М. «Три эксцентрические пьесы» ор. 21 с [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kollontay.org/fd/works/op21c/literature>

## Новикова Татьяна Витальевна

преподаватель, аспирантка кафедры теории музыки Воронежской государственной академии искусств

