

КВАРТЕТНАЯ ПОЛИФОНИЯ КАК ПРОСТРАНСТВО ВНУТРИМУЗЫКАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Г.А. Демешко¹

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

Аннотация. Струнный квартет как современный вид инструментализма ставит перед исследователем ряд вопросов. Наиболее консервативный из жанров сонатно-циклического генеза, он органично встраивается в динамичную панораму композиторского творчества XX в., в стилевую систему таких его антиподов, как А. Шёнберг и Д. Шостакович, Б. Барток и Б. Тищенко, А. Шнитке и М. Вайнберг... В статье рассматривается одно из глубинных свойств квартетного музицирования – способность воспроизводить атмосферу внутримызыкального общения. Исполнение «для себя», унаследованное от раннего квартета, сохраняется в генетической памяти жанра и с его выходом на большую концертную эстраду и слушательскую аудиторию. Подобное свойство квартета – назовем его принципом «двойной коммуникации» – отличает его от концерта и симфонии. Однако в парадигме новой культуры, отмеченной дефицитом межличностного общения, признаки внутримызыкальной коммуникации нередко затушевываются. Задача статьи – вычленил и описать это генетическое свойство квартета на примере полифонии в опусах композиторов XX в., наиболее чутких к природе данного жанра. При рассмотрении полифонии как модели музицирующего «коллектива индивидуальностей» анализируется ряд приемов, способствующих достижению этой цели, среди них тонко разработанная техника манипулирования голосами, частые фактурные «модуляции», экономия выразительных средств, тенденция к «малоголосной» компоновке музыкальной ткани вплоть до сольных монологов и т.д. В заключении делается вывод о том, что атмосфера «общения» немногих «избранных участников» ансамбля воспроизводится в музыкальном тексте квартета, в том числе посредством определенных приемов полифонического письма; в структуре «двойной коммуникации» внутримызыкальный срез отражает генетическое свойство квартета, а срез, адресованный к широкой аудитории, мобильное, изменяющееся свойство; стабильный срез определяет общую концепцию жанра как *творческого сотрудничества* ансамблистов; только в квартете возможно функциональное взаимозамещение в паре: «один (солист концентрированно выражает позицию коллектива) – все вместе (ансамблевый монолог)».

Ключевые слова: квартетная полифония, внутримызыкальное общение, принцип «двойной коммуникации», ансамблевое музицирование, квартетный инструментализм, фактурная модуляция, компоновка голосов

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Демешко, Г.А. Квартетная полифония как пространство внутримызыкальной коммуникации // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 16–27. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-16-27.

QUARTET POLYPHONY AS AN ENVIRONMENT FOR INTRAMUSICAL COMMUNICATION

G.A. Demeshko¹

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

Abstract. String quartet represents a modern type of instrumentalism and poses a series of questions to researchers. Being the most conservative genre of sonata cyclic genesis, it

seamlessly blends into dynamical panorama of composers' works in the 20th century and into the stylistic system of its opposing representatives, such as A. Schoenberg and D. Shostakovich, B. Bartók and B. Tishchenko, A. Schnittke and M. Weinberg... The article analyses one of the fundamental features of quartet music-making, namely its ability to reproduce the environment of intramusical communication. The genre has ancestral memory of off-stage performance inherited from early quartets and remains true to it even on concert stage before the audience. This feature – let's call it the principle of dual communication – is what separates it from a concert or symphony. However, the indications of intramusical communication often fade in the new culture paradigm, which is characterized by the lack of interpersonal communication. The article is aimed at distinguishing and describing this fundamental quarter feature by the example of polyphony in opuses of composers of the 20th century who were more sensitive to the nature of this genre. The article studies polyphony as a model for a “group of individuals” playing music and analyses a number of methods, which can be employed to reach the goal. The methods include a fine-tuned technique of voice manipulation, frequent rich “modulations”, efforts to save on the medium of expression, a tendency to use less voices in musical texture up to reducing it to solo monologues, etc. The following conclusion is made communication of the few members of an ensemble is represented in the musical text of the quartet, among other things, by using certain techniques of polyphonic writing; the intramusical perspective of the dual communication structure reflects the fundamental feature of the quartet, while the perspective addressing wide audience represents its mobile and fluctuating features; the stable perspective defines the general concept of the genre as a *creative collaboration* of the ensemble members; quartet is the only form allowing functional interchange in this pair: solo (a performer expresses the position of the entire ensemble) – all together (ensemble monologue).

Keywords: quartet polyphony, intramusical communication, principle of dual communication, ensemble music-making, quartet instrumentalism, rich modulation, voices composition

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

For citation: Demeshko, G.A. (2022), “Quartet polyphony as an environment for intramusical communication”, *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 16–27. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-16-27.

Исторический переход от средневеково-ренессансной культуры *cantare* к эпохе *sonare* завершился формированием нового инструментального стиля. Его классическими образцами становятся концерт, симфония, камерно-инструментальный ансамбль.

Струнный квартет – пожалуй, самый тонкий и сложный из всех видов ансамблевого инструментализма, к тому же, наиболее консервативный из так называемого родового поля сонатно-циклических жанров. Вместе с тем он демонстрирует свою удивительную жизнеспособность в условиях крайне пестрой панорамы современного творчества. В XX в. к нему обращаются многие композиторы, различные по стиливой и технической ориентации, среди

них А. Шёнберг и Д. Шостакович, Б. Барток и Б. Тищенко, Н. Мясковский и А. Шнитке, П. Хиндемит и М. Вайнберг. Не менее любопытны и образцы встроенности квартета и квартетного письма в иные жанрово-стилевые и инструментальные контексты¹. В чем же специфика квартетного инструментализма, позволяющая ему демонстрировать собственную жанровую сохранность в динамической парадигме новой культуры?

Думается, что наряду со стабильностью исполнительского состава, это способность квартета к выражению глубинных основ *камерности*. Не случайно Б. Асафьев различает два типа культуры, повлиявших на формирование инструментального стиля симфонии и камерных

жанров. В первом случае это «театр и ораторская трибуна», во втором – «обнаружение эмоций через искреннее высказывание, разряд эмоционального тока...» (Асафьев Б., 1963, с. 146).

Однако квартет еще и *особый вид ансамблевого музицирования*, исключая простое «совместительство». Его участники не только играют вместе (*ensemble*, фр. – вместе), но соединяют в себе и музыкантов, и чутких к другому исполнителю слушателей². Сердцевину камерного ансамбля, подчеркивает И. Польская, составляет «...синтез свойств ансамблевости (ансамблевой совместности <...>), с одной стороны, – и камерности (корпоративной целостности <...> – “человеческое измерение”, углубленной психологичности или сердечной задушевности общения) – с другой» (2001, с. 42).

В отличие от оркестрового состава в основе такого ансамбля лежит иная «психологическая структура», представляющая собой «...сочетание индивидуальностей – сочетание, которое <...> в процессе исполнения образует нечто качественно новое – *совместный творческий акт* (курсив мой. – Г.Д.), именуемый ансамблевой игрой» (Давидян Р., 1984, с. 114). Квартетное музицирование, таким образом, подразумевает *особый способ внутримызыкальной коммуникации*, требующий полной отдачи сил и представляющий собой коллективный творческий акт³.

Историческая судьба квартетного жанра включает в себя несколько рубежных этапов:

1) ранний («прикладной»), связанный с музицированием «для себя»;

2) классический, когда квартет выходит на концертную сцену и заявляет о себе как видовой разновидность сонатно-циклических жанров;

3) современный, связанный с освоением нового арсенала средств и взаимодействием с иными типами инструментализма.

Вместе с тем «генетическая память» о раннем квартетном музицировании, замкнутом на четырех исполнителях-партнерах, в каком-то смысле сохраняется и в новейших образцах данного жанра. Сохраняется и сама эмоционально-психологическая атмосфера, сложившаяся на раннем этапе функционирования квартета и обусловленная пространственной и психологической спецификой камерного помещения. Обретая новую слушательскую аудиторию и вступая в контакт с другими инструментальными моделями, квартет расширяет свое коммуникативное поле, адресуясь и вовне (к слушательской аудитории), и внутрь своего исполнительского состава (назовем это *феноменом «двойной коммуникации»*).

В настоящей статье мы обращаемся к **полифонии** как одному из важнейших приемов воспроизведения духа внутримызыкального общения в квартетах наиболее чутких к этому жанру композиторов XX в. Такое общение участников столь «индивидуализированного коллектива» изначально предопределяет абсолютный приоритет темы «беседы», логики движения ее смысла как основы организации музыкальной ткани. Полифония, таким образом, не просто «самодовлеющий склад в квартетной музыке», но и некая ее качественная координата, суть которой – создание специфиче-

ской атмосферы и динамики беседы, с включением и выключением беседующих голосов, их согласной или напряженной полемикой. «Если ритм, – отмечает Б. Асафьев, – дает теме рисунок, облик, характер, то переходя от инструмента к инструменту, тема раскрывает “душевный тонус”, свои качества» (1963, с. 146). Через «технику полифонического соединения разных настроений» в ансамблевом музицировании «...можно передать если и не само эмоциональное сообщение (которое непередаваемо), то сходное с ним эмоциональное движение чувств» (Давидян Р., 1984, с. 117). И подобное «ансамблевое ощущение», пожалуй, даже куда важнее, чем персональный исполнительский уровень квартетистов⁴.

Создание особой фактурной динамики, моделирующей ситуацию общения, «живого» диалога-беседы, происходит в пространстве, замкнутом количеством и тембровой близостью ансамблевых голосов. Однако несмотря на ограничение звукового «поля» и его разделение (максимум на четыре регистровых пласта), в квартете создается большая свобода движения для каждого голоса, обеспечивающая ясное восприятие слухом любого из них в общем звучании⁵.

Образно-психологической атмосфере квартета – помимо тонко разработанной техники манипулирования полифоническими голосами – свойственны частые и гибкие смены («модуляции») различных типов фактур внутри небольших партитурных блоков, что также позволяет воссоздать атмосферу «живого» общения. Но иногда фактурно-модуляционная динамика трактуется

более широко. Так, в одночастном Третьем квартете Ю. Фалика принцип последовательного перехода от одного пласта фактуры к другому возводится в степень композиционного средства, определяя логику построения формы квартета в целом. Возникающая при этом «модуляция» фактуры воспринимается как смена различно эмоционально окрашенных типов общения.

Крайне актуальными для квартета становятся детализация и экономия музыкально-выразительных средств, в том числе лаконичность вступающих в диалог звукоинтонационных образований, чистота голосоведения, особая прозрачность звуковой ткани. В этой связи обращение к полифонии как к экономящему средству весьма показательно. Существующий «порог слышимости» каждого голоса в этих условиях приводит к повышенной концентрации внимания, усилению момента интроспективности и весомости каждой детали в процессе слушательского восприятия.

Замкнутость на уровне тембровой шкалы звучания в квартете стимулирует поиск дополнительных средств разграничения темброво-колористических свойств инструментов ансамбля, среди них – создание яркого интонационно-ритмического контраста голосов, комплементарная логика их объединения и т.д. Тонкая дифференциация полифонической ткани позволяет выслушать в гомогенном звуковом поле отдельных исполнителей, уловить «характеристичность» каждого из голосов. Тенденцию к обострению индивидуально-выразительных свойств контрапунктирующих голосов, к усилению их «содержательности» можно

обнаружить в квартетах Д. Шостаковича, Б. Чайковского, М. Вайнберга, Ю. Фалика⁶... Характерно, что в условиях разделения полифонической фактуры на «рельефную» и «фоновую» линии, последняя из них нередко несет в себе «индивидуализирующие» черты, тем самым приближаясь по характеру выразительности к «рельефу».

Все более активную роль в создании контраста между голосами в современных квартетных опусах играют разнообразные приемы артикуляции. К примеру, выделенность голосов через специфическую артикуляцию тембрового контраста мы встречали в Первом квартете Л. Пригожина. Здесь на первый план выдвигается вертикальный контраст различных по фоническому эффекту приемов звукоизвлечения⁷. В результате звуковая ткань образуется как своеобразное контрапунктирование «тембровых пятен», которые, благодаря противоположности звукоизвлечения, не сливаются в единый фонический комплекс.

Специфика квартетной полифонии как *коллектива индивидуальностей* напрямую связана и с *числом 4 (quarte)*. Это то самое оптимальное количество исполнителей, в рамках которого хорошо прослушивается и весь ансамбль, и каждый из его участников⁸. Симптоматично и то, что Ю. Холопов считал «число голосов, складывающихся в структуру, достаточно развитую, но еще не делящуюся на две самостоятельные, находится в пределах от трех до пяти» (1982, с. 82). Видимо, поэтому и состав голосов у классиков полифонии также варьируется в этих пределах, гарантирующих комфортность многоголосия в функциональ-

ном и выразительном отношении, а также его оптимальность с точки зрения психологии восприятия. В квартете эти свойства полифонии проявляются наиболее выпукло, причем «...вероятно, уже сама четырехстрочность квартетного письма, предрасполагает к классическому типу мышления» (Холопова В., 1982, с. 174).

Тонко дифференцированная стилистика квартетного полифонического письма отмечена тенденцией к малоголосию (двух-, трехголосию). Один из аспектов ее проявления – способ компоновки полифонических голосов в фактуре. Прежде всего, это двухслойность – расслоение фактуры на два самостоятельных плана, образуемых либо отдельным голосом и противопоставляемым ему пластом (Д. Шостакович. Десятый квартет, ц. 12; В. Баснер. Четвертый квартет, ц. 1; Г. Фрид. Пятый квартет, начало тт. 9 и др.), либо двумя минипластами, усиленными путем различных дублировок (Б. Чайковский. Третий квартет, ц. 80; Ю. Фалик, Второй квартет, ц. 1 и т.д.). Подобная пластовость мышления вызвана стремлением к тесситурно-динамической выделенности каждой линии и осуществляется, как правило, путем октавно-унисонных или гетерофонно-подголосочных дублировок. Примеры образования микропластов с помощью различных типов дублировок, используемых в целях заострения общей экспрессии звучания, можно также обнаружить в Восьмом квартете Д. Шостаковича (ц. 23 и 32), в Третьем квартете Б. Тищенко (ц. 40), в Третьем – В. Салманова (ч. III, ц. 7) и др.

Иной вариант – звучание «чистого» дуэта двух исполнителей при

выключении остальных участников квартетного ансамбля. Интересен пример такого «паритетного общения» альты и виолончели в Шестом квартете В. Салманова (ц. 63), Одиннадцатом квартете Е. Голубева (ч. II, 7 тактов до ц. 1). В последнем случае, несмотря на последующее подключение остальных голосов, количество тематических участников данного «диалога» не меняется. Любопытен и другой пример – проникновенный диалог (*dolcissimo pietoso*) двух скрипок в Третьем квартете Ю. Фалика (ц. 19–20), возникающий после двух соло: виолончели и альты. В этом случае доведена до своего логического предела характерная для квартета тенденция к общению немногих, «избранных» участников ансамбля при сохранении смысловой ясности в высказывании каждого.

Другой способ компоновки квартетной партитуры – *трехслойный*. Он может быть представлен либо тремя паритетными участниками ансамбля (Ю. Фалик. Первый квартет, ц. 11; В. Баснер. Четвертый квартет, ч. I. ц. 17; В. Салманов. Шестой квартет, ц. 63 + 2 такта...), либо двумя интонационно индивидуальными голосами и третьим голосом (или «слоем»), лишенным такого рода самостоятельности (Д. Шостакович. Четвертый квартет, ч. I; Е. Голубев. Одиннадцатый квартет, ч. III, ц. 3; А. Шнитке. Первый струнный квартет, ц. 31; Ю. Фалик. Пятый квартет, ц. 10). В качестве доминанты полифонического контраста голосов в последнем из примеров выступает разность их звуковысотного рельефа и тесситурная непересеченность⁹:

Функции голосов-коммуникантов при такой компоновке нередко

близки к той дефиниции, которую однажды предложил Д. Покровский: голос «полагающий», голос «противополагающий» и голос «скрепляющий» или «перебежчик». И хотя речь у него шла о фольклорном многоголосии, такая характеристика ролевого состава голосов (с известной корректировкой!) вполне применима, на наш взгляд, и к классической полифонии, в том числе квартетной.

Крайним проявлением экономии средств в квартете становится максимальное сужение фактурного пространства до *одноголосия*¹⁰. В силу специфики самого ансамбля, квартетное соло, как правило, становится не просто экономящим средством изложения материала, но и высказыванием одного «из» участников широко понимаемого ансамбля «сотрудников».

Обращение к одноголосию, как вычленившемуся компоненту полифонической фактуры, обусловлено прежде всего художественными задачами, поставленными композиторами в своих квартетах. У Шостаковича и Фалика это связано с монологизацией развития, «персонификацией» солирующих инструментов. Так, в Одиннадцатом квартете Шостаковича одноголосие, открывающее I часть, – это мелодическая линия первой скрипки, гибкая, прихотливая по своему рисунку с элементами скрытого многоголосия. Она намечает опорные пункты звукового диапазона всех следующих проведений голосов и тем самым выступает своего рода исходным тезисом, который будет раскрываться в дальнейшем полифоническом развитии (пример 1).



Аналогичная трактовка одноголосия встречается в начале Двенадцатого и Тринадцатого квартетов Д. Шостаковича, в Четвертом квартете Б. Тищенко (ц. 2, 5, 8–9)¹¹ и Четвертом – В. Баснера (ч. III, ц. 9), в Третьем квартете Б. Чайковского (начало II ч.) и в Шестом квартете В. Салманова (ц. 78) и т.д.

Интересен принцип использования одноголосия в Третьем квартете Ю. Фалика, в котором сольные эпизоды помещены между полногласными участками полифонической фактуры (ц. 16–18). Постепенность перехода одноголосия в многоголосие и при этом свобода монологического высказывания создают своеобразный, свойственный многоголосию эффект то сужающегося, то расширяющегося звукового пространства.

Специфика квартетного одноголосия наиболее полно выявляется в сравнении с сольным высказыванием инструментов в оркестре. В последнем случае звучание одного инструмента – не есть сжатое до

одного голоса фактурное пространство, так как в условиях политембровости оно не может воспроизвести многоголосную фактуру, хотя представлять родственную группу тембров может¹².

Квартетные соло также не являются аналогом каденций в логике концертного музицирования, где солист соревнуется, противопоставляет себя оркестру. В квартете же одноголосие играет важную роль не только в своеобразном «замещении» многоголосной фактуры, как бы спрессованной в один голос. Прежде всего, *это своеобразный «представитель-заместитель» всего ансамбля, один из его участников, наиболее экспрессивно выражающий коллективно выстраданную эмоцию.* Иными словами, перед нами сценарий не соревнования, а скорее, определенный этап совместного творческого акта, проговариваемый тем или иным его партнером в наиболее пассионарном и концентрированном виде.

Доказательство тому – и художественное решение III части Первого

квартета Шнитке, обозначенной автором как *Cadenza*. Напомним, что каденция – точка «высшего пилотажа» солиста в концертном жанре, где он демонстрирует свои виртуозные возможности и одновременно самоутверждается, противопоставляя себя оркестру. В Квартете же Шнитке перед нами совсем иное: пассажи каденции передаются подобно эстафетной палочке от одного инструмента к другому, охватывая весь ансамбль и диагонально разворачиваясь в огромном диапазоне. Функцию сольного высказывания, таким образом, берет на себя весь коллектив исполнителей, что исключает логику «оппонирования» двух конкурентов (пример 2).

Четырехслойное полифоническое пространство, при котором каждый голос контрастирует с каждым, как правило, звучит в ответственных и напряженных моментах формы (например, Тринадцатый квартет Шостаковича, ц. 29–30; Первый квартет Шнитке, ц. 52–54).

Формат настоящей статьи, к сожалению, не позволяет рассмотреть

различные варианты внутренней компоновки квартетного четырехголосия. Поэтому ограничимся малым, обозначив некие крайние полюса. Один из них воспроизводит модель полифонии как «коллектива индивидуальностей», в основе которого лежит по-разному претворяемый принцип *комплементарности*. Он объединяет полемику или «беседу» голосов, не лишая их собственной индивидуальности (начало Первого квартета В. Сильвестрова; Третий квартет Ю. Фалика, ц. 18 и др.).

Другой, противоположный полюс демонстрирует нечто иное: параллельно-горизонтальный контраст голосов или визуально видимая в партитуре *комплементарная* логика их организации уже не прослушивается как «полилог» самостоятельных коммуникантов, а воспринимается комплексно, как объемно (коллективно) выраженное то или иное эмоциональное состояние. Так, во II части Четвертого квартета Ю. Фалика (ц. 18) контрастное полноголосие возникает в предкульминационном



участке формы, создавая мощный поток динамического напряжения (пример 3).

Эффект суммарного звучания не только в акустическом, но и в выразительном смысле, позволяет говорить о том, что перед нами образец своего рода ансамблевого монолога, в чем-то противоположный квартетному солированию.

Наконец, интересен еще один ракурс выявления самостоятельности участников ансамбля в условиях тематической однородности голосов и, прежде всего, имитационной полифонии. Единый в интонационном отношении материал нередко раскрывается здесь через «личностные» модусы его «обсуждения», чему во многом способствует различная технико-штриховая артикуляция¹³. И напротив: малоиндивидуальные мелодические обороты, имитируемые отдельными голосами, постепенно вырастают в объемную многоголосную интонацию.

Сошлемся на начало I части (Sonata) Первого струнного квартета А. Шнитке, где удивительным образом объединены оба из описанных нами приемов. Поначалу – это каноническое проведение главной ин-

тонационной идеи по всем голосам, подчеркнутое их тончайшей штриховой и звукоэкспрессивной градацией (актикуляция индивидуальности участников ансамбля). Однако постепенно вся эта конструкция «...наполняется объемностью, становится «шарообразной»...» и на слуху остаются не отдельные голоса, а «...весь (их. – Г.Д.) тонкодифференцированный комплекс» (Холопова В., 1990, с. 53–54), т.е. «весь коллектив».

Этот опус интересен тем, что композитор трактует ансамбль как некий единый инструмент с 16 струнами (своего рода «суперскрипку»). Отсюда и вся его пространственно-временная организация «...выявляет одну общую <...> идею квартета, – музыки как таковой, лирически замкнутой на себе, а не развертывающейся векторно, подобно рассказу, роману, сценической драме» (Холопова В., 1990, с. 53).

Итак, рассмотрев некоторые существенные черты проявления полифонической фактуры в квартетах композиторов XX в., можно сделать некоторые предварительные выводы.

Заклученный в квартетном жанре определенный, «замкнутый на

себе» тип коммуникации проявляется в музыкальном тексте и находит непосредственное отражение в конкретных свойствах полифонической фактуры. Характерной чертой этой фактуры становится то, что она располагает целым арсеналом приемов достижения такой коммуникативности: рельефной техникой манипулирования голосами; гибкостью «фактурных модуляций»; интонационной и метроритмической комплементарностью, направленных на воплощение самого процесса общения, беседы-диалога.

Но, пожалуй, главное заключается в другом: многие из затронутых нами приемов квартетного письма и в новых культурно-исторических условиях продолжают хранить память о раннем этапе функционирования этого жанра. Полифония как способ моделирования внутримузыкальной коммуникации оказывается в этой ситуации как нельзя более органичной. Посредством нее убедительно претворяется специфика квартета как «коллектива индивидуальностей», при которой каждый «персонаж» камерного ансамбля выявляется лишь в комплексе с другими голосами-персонажами, а идея творческого сродства со всем исполнительским коллективом косвенно присутствует в сольном высказывании любого из участников этого ансамбля.

Разумеется, выход квартета на большую концертную эстраду способствовал проникновению в него иных принципов инструментализма – симфонического и концертного, изначально сформировавшихся в нормативах «преподносимых» жанров, рассчитанных на большую аудиторию. Так, сонатно-цикличе-

ская драматургия, подкрепленная логикой тематически целенаправленного «векторного» развития, сообщает квартетам симфонические черты (шостаковическая ветвь камерного творчества). Известную «оркестральность» новым квартетным опусам придает сонорное утолщение фактуры до 8–12 голосов за счет превращения последних в микстурные пласты, все более частая темброво-сонорная трактовка тематизма в целом.

Подобная тенденция к укрупнению мазка, отказ от классической «акварельности» и чистоты голосоведения, способных к воплощению тончайшего движения человеческих чувств, возможно, связаны с «эмоциональным выгоранием», дефицитом межличностного эмоционального общения людей эпохи Internet и «цифровизации». Не секрет, что нынешний мир становится все менее «человекомерным», и квартету – едва ли не самому личностному из жанров – существовать в этих условиях далеко непросто. Но это – уже тема отдельного изучения.

Упоминание же о данном аспекте непрерывно эволюционирующего жанра нам необходимо для доказательства исходного тезиса: *квартет – это камерный ансамбль, совмещающий в себе принципы «двойной коммуникации»: внутримузыкальной (стабильное, генетическое свойство квартета) и направленной вовне, на широкую слушательскую аудиторию (мобильное, изменяющееся свойство)*. Именно первое, стабильное свойство квартета высвечивает ту, специфическую для этого жанра тесную зависимость между индивидуальным и коллективным, которая лежит: а) вне концепции конфлик-

та, соревнования или самоутверждения одного за счет другого и при которой б) становится возможным даже функциональное взаимозаменяемость в паре «один (солист концентрированно выражает позицию

коллектива) – все вместе (ансамблевый монолог)». С известной долей условности это свойство квартета, на наш взгляд, можно обозначить известным мушкетерским лозунгом: «Один за всех и все за одного!».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ И. Стравинский. Три пьесы для струнного квартета; С. Слонимский. «Антифоны» (Первый струнный квартет); Р. Леденёв. Попевки для квартета; К. Штокхаузен. Струнно-вертолетный квартет из оперы-мистерии «Свет»; Г. Шуллер. «Америка» для квартета с оркестром и др.

² Более того, в психологии исполнителей-квартетистов как бы априори заложена способность общаться с партнерами, не только слышать или чувствовать, но и «предчувствовать» их художественные намерения (Давидян Р., 1984, с. 116).

³ Внемузыкальным аналогом такого вида музыкально-исполнительской деятельности, по-видимому, является более универсальная модель человеческих взаимоотношений, основанных на сотрудничестве (в симфонии-драме – на конфронтации, в концерте – на соревновании...).

⁴ Ведь нередко, по тонкому замечанию автора, даже когда их высокий уровень «...явственно ощущался, интонация в целом бывала благополучной, играли относительно вместе, хоть и “разношерстно” по тембру, звучание также соответствовало уровню мастерства... все же... ожидаемого чуда не происходило» (Давидян Р., 1984, с. 138).

⁵ В оркестре, в условиях большого, неограниченного количества голосов и регистровой плотности их расположения, такие возможности ограничены.

⁶ Например, I часть Пятого квартета В. Салманова отмечена особой свободой вступления и выключения полифонических голосов; диалогичность I части Третьего квартета Б. Тищенко подчеркнута поочередным выделением интонационно и ритмически заостренных отрезков в мелодической линии и т.д.

⁷ Так, в ц.10 соединены три приема: удар ладонью по низким струнам виолончели, игра за подставкой на альте и традиционное *arco* у скрипки.

⁸ В своей первооснове, напомним, это было исполнение для себя, в собственное удовольствие, «...исполнение любительское, но не в том смысле, который в наше время

противостоит представлению о профессионализме, а в понимании, характерном для первой половины XIX века. Тогда “аматерами” (*amateur*) считали себя <...> великолепные инструменталисты <...> Это были люди из публики, но из “интонирующей” публики, и их музицирование было рассчитано на слушание (слышание) такой же “интонирующей” публики» (Чмарёва А., 2010, с. 274).

⁹ V-no I – 3-я октава, V-no II – 2-я, V-le – малая октава и V-cello – большая. Партии скрипок представляют двух индивидуализированных участников ансамбля и его передний план («рельеф»), альт и виолончель, ритмически однородные и изложенные в виде общих форм движения – второй план (своеобразный «фон»). Основным показателем контраста в данном случае выступает не «разнотемность», а скорее различие их «линейной» графики.

¹⁰ Сразу оговоримся, что в данном случае речь идет не об *однокомпонентной* организации такого пространства, когда в унисонно-октавной или какой-либо иной дублировке задействовано несколько участников ансамбля (коих примеров в квартетных партитурах великое множество), а именно *сольное* звучание одного из инструментов ансамбля.

¹¹ В инструментальных ансамблях Б. Тищенко данное явление во многом обусловлено логикой его концепционного мышления, которое М. Арановский определил как идею роста, стадийного развития, где одnogосие выполняет роль изначального импульса, из которого развивается вся музыкальная ткань.

¹² Это связано с тем, что поиски выразительности в оркестровой фактуре в большей степени направлены в сторону темброво-красочного разнообразия и нахождения различных способов оформления звукового материала в пространстве.

¹³ Большое значение в этой связи обретает трактовка имитации в диалогическом (бахтинском) ключе: как индивидуальное смысловое толкование одного и того же постулата (слова), проводимого по разным голосам.

ЛИТЕРАТУРА

Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музгиз, 1963. 376 с.

Давидян Р. Квартетное искусство. М.: Музыка, 1984. 269 с.

Польская И.И. Камерный ансамбль. История, теория, эстетика: Моногр. Харьков, 2001. 396 с.

Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М.: Сов. композитор, 1982. С. 52–104.

Холопова В.Н. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М.: Сов. композитор, 1982. С. 158–205.

Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке: Моногр. М.: Сов. композитор, 1990. 349 с.

Чмарёва А.В. Камерная музыка – проблема камерности // Композиторская техника как знак: Сб. ст. к 90-летию со дня рождения Ю.Г. Кюна. Петрозаводск, 2010. С. 268–275.

REFERENCES

Asafiev, B.V. (1963), *Muzikalnaya forma kak protsess* [Music form as a process], Muzgiz, Leningrad, 376 p. (in Russ.)

Chmareva, A.V. (2010), “Chamber music – the chamber problem”, *Kompozitorskaya tekhnika kak znak* [Techniques of composing as a sign], Petrozavodsk, pp. 268–275. (in Russ.)

Davidyan, R. (1984), *Kvartetnoye iskusstvo* [The art of quartet], Muzyka, Moscow, 269 p. (in Russ.)

Kholopov, Yu. (1982), “The changing and unchanged in evolution of musical thinking”, *Problemy traditsii i novatorstva v sovremennoi muzyke* [Traditions and innovations in modern music], Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 52–104. (in Russ.)

Kholopova, V.N. (1982), “Types of innovations in musical language of Russian Soviet composers of the middle generation”, *Problemy traditsii i novatorstva v sovremennoi muzyke* [Traditions and innovations in modern music], Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 158–205. (in Russ.)

Kholopova, V., Chigareva, E. (1990), *Al'fred Shnittke* [Alfred Schnittke], Sovetskii kompozitor, Moscow, 349 p. (in Russ.)

Polskaya, I.I. (2001), *Kamernyi ansambl'. Istoriya, teoriya, estetika* [Chamber ensemble. History, theory, and aesthetics], Kharkiv, 396 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Демешко Галина Андреевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: demeshkoga@mail.ru

Author information

Galina A. Demeshko, D.Sc. (Art Critism), Professor of the Department of Music Theory at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: demeshkoga@mail.ru

Поступила в редакцию 10.12.2021

После доработки 27.01.2022

Принята к публикации 01.02.2022

Received 10.12.2021

Revised 27.01.2022

Accepted for publication 01.02.2022