

На правах рукописи



Храпов Константин Сергеевич

**СТРУННЫЕ КВАРТЕТЫ В. САЛМАНОВА, Б. ТИЩЕНКО,
Ю. ФАЛИКА: ОСОБЕННОСТИ ПРЕТВОРЕНИЯ ОСТИНАТНОСТИ**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Новосибирск – 2026

Работа выполнена на кафедре теории музыки и композиции
ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория
имени М.И. Глинки»

- Научный руководитель:** Демешко Галина Андреевна,
доктор искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная
консерватория имени М.И. Глинки»,
профессор кафедры теории музыки и
композиции
- Официальные оппоненты:** Амрахова Анна Амраховна,
доктор искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Московская государственная
консерватория имени П.И. Чайковского»,
заведующая Научно-аналитическим отделом
Соколова Наталья Леонидовна,
кандидат искусствоведения, профессор,
ГБОУ ВО ЧО «Магнитогорская государственная
консерватория (академия) имени М.И. Глинки»,
ректор, профессор кафедры оркестровых
струнных инструментов
- Ведущая организация:** ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена»,
кафедра музыкального воспитания и
образования Института музыки, театра и
хореографии

Защита состоится «26» ноября 2026 года в 14 часов на заседании совета 23.2.012.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» по адресу: 630099, г. Новосибирск, ул. Советская, 31, e-mail: ngk_dissovet@mail.ru.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки». Полный текст диссертации и автореферата размещен на сайте ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» <https://www.nsglinka.ru>.

Автореферат разослан «___» _____ 20__ г.

Ученый секретарь диссертационного
совета, кандидат искусствоведения,
доцент



Новикова
Ольга Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Струнный смычковый квартет – один из самых совершенных жанров камерно-инструментальной музыки. Его судьба в наследии ушедшего столетия – обширнейшее поле для исследования. Нельзя не отметить, что квартетное творчество неоднократно привлекало к себе внимание музыковедов. Вместе с тем работ, целостно охватывающих проблематику квартета в русской/отечественной музыке и шире – в XX веке, до сих пор пока не существует. Отсутствуют и более специализированные труды, связанные с квартетной полифонией. Заложенная в самой природе ансамблевого музицирования, она становится одной из важнейших составляющих квартета, определяя судьбу этого жанра на всех этапах его развития.

Полифонический арсенал струнного квартета заметно обновляется и расширяется в музыке XX века, – периода, демонстрирующего яркий расцвет полифонического искусства, в чем-то сопоставимого с эпохами Барокко или Ренессанса. Однако в отличие от стилевой «монолитности» полифонии прошлых эпох, ее логика в музыке XX века имеет разнонаправленный характер, функционируя как в плоскости радикального обновления основ формообразования и техники композиции, так и в направлении возрождения старинных полифонических жанров и принципов письма.

Недостаточная разработанность проблематики, связанной со струнным квартетом второй половины XX века в целом, а также с изучением современных аспектов квартетной полифонии в частности, – определяет **актуальность** настоящего исследования. Один из таких аспектов – *остинатная полифония*. Он представляется особенно интересным в рамках струнного квартета и становится нашим главным аналитическим фокусом.

Остинатность во всем многообразии ее современных модусов представлена в творчестве трех ленинградских композиторов – В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика. Следует подчеркнуть, что их квартетное наследие – еще одна внушительная лакуна в отечественном музыкознании. Несмотря на то, что творчество каждого из этих мастеров отмечено яркой индивидуальностью, его характеризует и нечто общее. Во-первых, – это принадлежность к традициям петербургской/ленинградской композиторской школы, во-вторых, – воспроизведение фундаментальных для искусства XX процессов, происходящих в области полифонического мышления и в-третьих, – способность встраивать

квартет в непростое для камерного ансамбля поле современного инструментализма, не взрывая его внутренних жанровых основ.

Таким образом, проблематика настоящего диссертационного исследования представляется не только актуальной, но и весьма непростой, ибо предполагает обращение к некоему *интегративному* культурному феномену. В этой связи **объектом исследования** становится квартетное творчество трех петербургских мастеров, опирающееся на базовые основы творческого мышления петербургской школы и фокусирующее в себе инновационные тенденции XX века.

Предмет исследования сосредоточен на многоплановых структурно-смысловых аспектах остигатной полифонии, компактно (в виде отдельных частей и крупных разделов) «вписанной» в жанровое пространство наиболее показательных в этом отношении квартетов В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика, что отражает *ракурс* настоящего исследования.

Цель исследования — осмысление феномена «транспозиции» остигатной полифонии в квартетную композицию и систематика способов ее адаптации к условиям струнного ансамбля.

Для реализации заявленной цели и раскрытия проблематики исследования необходимо решить несколько предварительных и основных **задач**:

- 1) показать особенности инновационных процессов в рамках струнного квартета в контексте базовых тенденций петербургской композиторской школы;
- 2) выяснить динамику историко-стилевых взаимодействий квартетного ансамбля с полифонией;
- 3) дать общую картину остигатности в музыке XX века и сопряженную с ней теоретическую проблематику с целью выработки методологического подхода к анализу квартетов;
- 4) рассмотреть истоки двух важнейших технико-стилевых рецепций старинных остигатных форм, актуальных для творчества В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика;
- 5) проанализировать опыт эстетически значимых образцов включения остигатных форм в жанровое пространство струнного квартета в музыке XX века;

б) раскрыть логику взаимодействия оstinатной полифонии со специфической квартетного ансамбля в двух основных плоскостях: возрожденные барочные бaссо ostinato – квартетный контекст; полифонические вариации нового типа, сложившиеся в практике XX века – квартет.

Музыкальный материал исследования – избранные квартетные опусы В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика, демонстрирующие стилистически выверенное обращение к вариационным формам и принципам варьирования на оstinатную тему. При этом предмет исследования рассматривается в различных контекстах:

- традиций петербургской композиторской школы в целом и квартетного творчества в частности;
- основных тенденций XX века в сфере теории оstinатности;
- практической апробации ее прошлых и модернизированных моделей в камерно-инструментальных жанрах ушедшего столетия.

Методология исследования представляет собой сочетание историко-культурного, компаративного и музыкально-теоретического подходов. Методологически значимыми для нас оказались работы разных авторов, связанные с комплексным осмыслением феноменов квартетного жанра и «камерности» в целом (Г. Моисеев, М. Арановский, Л. Раабен, Н. Сокольева, А. Чмарева, И. Польская, Д. Рубцова). Помимо музыковедческого, в работе по мере необходимости привлекались логико-семиотический (Л. Березовчук) и эстетико-философский (К. Дальхауз, Т. Адорно, М. Бахтин) подходы.

Большое значение в процессе подготовки настоящего исследования принадлежит базовым монографическим трудам (Г. Моисеев, Л. Синяевская, А. Прокопчук, Л. Раабен), направленным на рассмотрение различных этапов становления отечественного квартета, а также литературе (статьи Н. Сокольева (Соколовой), О. Усачевой, В. Бобровского, Н. Кузьминой, И. Левиной, В. Бочарниковой), освещающей квартетное творчество того или иного композитора.

Научную основу для выработки методологии анализа квартетных партитур петербургских композиторов составили, с одной стороны, труды по общим вопросам теории и истории полифонии (Ю. Евдокимова, В. Задерацкий, С. Скребков, И. Кузнецов; Т. Франтова, А. Михайленко, А. Милка, К. Южак, В. Протопопов, В. Бобровский), а с другой – работы более специального профиля, ориентированные на изучение существующих в теоретическом музыковедении традиционных (И. Алексеева, Т. Генова, А. Милка, В. Протопопов) и

модернизованных (В. Задерацкий, Т. Франтова, В. Холопова, М. Левандо, Г. Абдуллина, Г. Демешко, А. Молчанов) моделей остиаточно-полифонического мышления.

В русле остиатности и вариационно-остианого формообразования так или иначе находятся труды Т. Кюрегян, В. Холоповой, Ф. Мухтаровой, А. Панкратова, Г. Заднепровской, В. Ценовой, А. Соколова, также использованные в настоящем исследовании. Но, пожалуй, наиболее полно обобщен и систематизирован опыт отечественной музыкальной науки в области модификации прошлых и формирования новых принципов полифонической вариационности в работах Т. Франтовой. Предложенные ею теоретическая концепция и классификация остиатной полифонии в музыке XX века положены в основу настоящего исследования. Наконец, с целью более углубленного изучения современных образцов остиатности и выработки адекватного инструментария актуальными оказались для нас работы, касающиеся различных аспектов стилистики и техники современной композиции (Ц. Когоутек, Ю. Холопов, В. Холопова, В. Ценова, А. Соколов, Л. Гильдинсон, В. Сай, А. Маклыгин, Г. Григорьева).

Проблема сохранности квартета как *жанрового субъекта* в музыке второй половины XX – начала XXI вв. сделала необходимым поиск литературы, посвященной *генетическим основам данного жанра*. В этой связи в поле нашего зрения оказались взгляды не только ученых, но самих композиторов-квартетистов и музыкантов-исполнителей (Ю. Фалик, В. Берлинский, Р. Давидян, И. Жук). Основанные на практике, их суждения о специфике ансамблевого музицирования и судьбе квартетного жанра также оказали значительное влияние на автора настоящего исследования.

Научная новизна. В работе впервые предложена развернутая характеристика квартетного творчества петербургских композиторов и дана аналитическая оценка остиатной полифонии В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика в ее адаптированном к квартетному ансамблю виде:

- выявлено комплексное действие формообразующих процессов в квартетных опусах данных композиторов, охватывающее их концепционно-смысловую и технико-композиционную стороны;
- изучено соотношение традиционного и нового в остиатных частях и разделах этих форм;

- показаны стилистически различные для каждого из трех петербургских мастеров способы претворения остиной полифонии, действующие на уровне циклической (сложноорганизованной одночастной) формы;

- систематизирована принадлежность культивируемых ими остиных моделей к «типовым классическим», либо к «типовым неклассическим полифоническим формам» (согласно типологии Т. Франтовой);

- обозначены узлы противоречий в практикуемой XX веком диаде: *квартетная полифония – остиное формообразование*;

- вычленены и описаны способы адаптации остиных нормативов к особенностям квартетного музицирования.

Теоретическая и практическая значимость работы. Идеи, обобщения и выводы, содержащиеся в работе, могут быть использованы в учебных курсах анализа музыкальных произведений, полифонии и истории музыки. Результаты исследования могут быть также полезны для дальнейших научных разработок, связанных с камерно-ансамблевым наследием отечественных композиторов XX века, а также работ, посвященных квартетной полифонии и жанровой специфике квартета в целом.

Положения, выносимые на защиту:

- Квартет – жанр, судьба которого складывалась в условиях мультипликации разнонаправленных стилистических тенденций, культурных традиций и технико-языковых инноваций второй половины XX века.
- Творчество В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика (при всем разнообразии их стилового почерка) объединяет стратегический подход к созданию квартетных опусов: адекватное времени обновление музыкального языка и крайне бережное отношение к генетическим основам камерно-инструментального жанра.
- Квартетное творчество В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика расширяет представление об универсальных возможностях полифонии в музыке XX века, завоевывающей в ней все новое и новое жанровое пространство.
- Новаторство петербургских композиторов заключается в многообразии видов, функций и способов включения остиности в контекст квартетного ансамбля, и прежде всего – *барочной модели вариаций на остиную тему*, изначально диссонирующей с природой данного жанра, в отличие от имитационной полифонии с ее веками отработанным опытом функционирования в условиях его смыслового и фактурного поля.

- На защиту также выносятся предложенные в диссертации: а) понятие «квартетной фактуры» и б) дополнительная дифференциация *неоостинатных* форм, входящих (согласно Т. Франтовой) в группу «типовых неклассических».

Степень достоверности и апробация результатов исследования обусловлена исторической, теоретической и методологической обоснованностью, привлечением обширного спектра литературных источников из области музыкознания, в том числе – специализированных исследований по полифонии, теории и истории струнного квартета и вариационно-полифонических форм и жанров.

Апробация результатов работы осуществлялась на заседаниях кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки на всех этапах ее подготовки. По теме диссертации издано 7 работ, в числе которых 5 научных статей (3 из них в соавторстве с Г.А. Демешко), опубликованных в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации. Положения исследования послужили основой для нескольких докладов, представленных на следующих конференциях: VII Всероссийская научно-практическая конференция «Музыкознание: история и современность глазами молодых ученых» (Новосибирск, 2024), Межвузовская научно-просветительская студенческая конференция с международным участием «Духовно-нравственная культура: историческая память и национальное самосознание» (Новосибирск, 2026).

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертация соответствует паспорту научной специальности 5.10.3 Виды искусства (Музыкальное искусство) (искусствоведение) в отношении п. 16 «История музыки», п. 19 «Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин, теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение, история теоретических учений», п. 20 «История и теория музыкальных жанров, музыкального языка».

Структура работы включает Введение, три главы, Заключение и Список литературы (153 наименования, 6 из которых на иностранных языках). Диссертация также содержит два Приложения: «Хронограф струнных квартетов петербургских композиторов второй половины XX – начала XXI веков» (Приложение №1) и «Схема изменения метроритмической организации в финале Второго струнного квартета Б. Тищенко» (Приложение №2).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована актуальность темы диссертационного исследования и научная новизна, отражена степень ее разработанности в музыковедении, сформулированы объект, предмет, цель и задачи исследования, осуществлен обзор научной литературы, определены методология и методы исследования, теоретическая и практическая значимость, а также положения, выносимые на защиту. Во Введении также предпринят краткий экскурс в область теоретической рефлексии квартета. Мотивом для этого относительно автономного раздела послужила крайне актуальная в эпоху тотальных перемен проблема выживания квартета как *жанрового субъекта*.

ГЛАВА 1 – Струнный смычковый квартет: жанровые традиции в русле квартетной практики XX века – носит контекстный характер и направлена на освещение исторического и теоретического аспектов квартетного жанра.

Первый раздел (§ 1) – *Петербургская композиторская школа как идейно-художественный плацдарм творчества В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика* – содержит информацию об основных этапах становления струнного квартета в рамках петербургской композиторской школы. Этот период рассматривается в широком диапазоне: от А. Рубинштейна, деятельности «кучкистов» и «беляевцев», заложивших основы квартетного творчества северной столицы – до наследия Д. Шостаковича, ставшего стилевым ориентиром для новой плеяды композиторов-квартетистов, в числе которых – В. Салманов, Б. Тищенко и Ю. Фалик. Именно эти петербургские мастера, несмотря на все различие их мотивации, проявили особое творческое пристрастие к жанру квартета. Более того: каждый из них прочувствовал этот жанр изнутри и сумел продемонстрировать стилевую индивидуальность при систематическом обращении к нему на всех этапах своего творчества.

В работе отмечается, что процесс формирования отечественной профессиональной композиторской школы еще со второй половины XIX века формировался на пересечении двух параллельных школ: петербургской и московской. Однако до сих пор не существует единого мнения, где именно проходит реальная граница между музыкой этих композиторских школ. Очевидно, что во-многом она условна, ибо обе линии представляют широко понимаемую российскую национальную школу. И все же культурно-исторические импульсы,

сформировавшие их, несколько различны. Лучше всего об этом, на наш взгляд, сказала В. Холопова: «Петербург по своим художественным традициям – более локально-русский город, чем весьма интернациональная Москва. Именно там действовала знаменитая “Могучая кучка”, декларировавшая самобытный путь России в музыке. Их эстетика взрастила русскую основу таланта Стравинского. Именно “русским пяти” было присуще изначальное *сочетание глубинно-национального с крайне новым в музыкальном языке*¹ [курсив мой – К.Х.]».

Подчеркивается, что эти две фундаментальные составляющие петербургской композиторской школы по-своему трансформированы и в квартетном творчестве петербургской тройки. Если национальное начало их квартетных опусов представлено в соответствующих формах интонирования и развертывания, производных от фольклорных моделей (песенная лирика, попевочная диатоническая структура тематизма, вариантыные способы работы с материалом), то сфера *полифонии демонстрирует инновационную линию в развитии данного жанра*. Именно она взята нами за основу при рассмотрении творчества В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика. Среди всего многообразия приемов и форм квартетной полифонии мы останавливаемся на *остинатности*, значительно расширившей в музыке XX века смысловое и формообразующее поле ее применения.

Во втором разделе первой главы (§ 2) – О феномене квартетной полифонии – наше внимание направлено на исторические судьбы последней, органично связанные с генезисом квартета как типа ансамблевого музицирования. С этой целью мы попытались вновь обратиться к его истокам с тем, чтобы лучше осмыслить удивительную жизнеспособность квартета (при всей его внешней консервативности!) в стремительно обновляющихся языковых условиях. В поле нашего зрения попадает и всесторонне рассматривается феномен числа «4», определяющий *«четырёхстрочность квартетного письма»*, который, в свою очередь, «предрасполагает к классическому типу мышления» (В. Холопова) и прочно связывает квартетную ткань с полифонией.

В разделе кратко очерчивается история квартетного ансамбля, восходящая к музицированию «для себя» и простирающаяся до современного этапа его функционирования. Исходя из особенностей коммуникативной природы этого жанра, основанной на равноправном общении партнеров между собой,

¹ Холопова, В.Н. Борис Тищенко: рельефы спонтанности на фоне рационализма. М.: Композитор, 1994. С. 56.

мы приходим к выводу о том, что *полифония* – один из наиболее важных и устойчивых атрибутов *квартетного жанра*. Этот симбиоз квартета и полифонии хорошо подтверждает и следующее высказывание К.И. Южак: «*Полифония ... [это] комплементарно-урегулированный ансамбль*»².

Отдельное внимание во второй главе уделяется *фактуре* квартета, мобильным свойствам *квартетной ткани*, ее способности поддерживать постоянно происходящий ролевой обмен между участниками ансамбля. Это дает основание рассматривать фактуру как *способ верификации квартетной полифонии*. Здесь же нами предложено определение *квартетной фактуры*, которая представляет собой «*специальный вид организации музыкальной ткани в жанре струнного квартета, в основе которого лежит переменнo-индивидуализированная четырехплановость, обусловленная генетической направленностью жанра – равноправием исполнителей и спецификой монотембрового инструментального состава*»³.

Далее феномен полифонии рассматривается сквозь призму историко-стилистических метаморфоз фактурной ткани. Отмечается, что разнообразные способы утяжеления фактуры и усложнения голосоведения в квартетных опусах XX века (соноризация и пуантилизация фактуры, включение пластовых и «трансфузийных» способов горизонтального развертывания и т.д.) вступают в определенное противоречие с чистотой «*четырёхстрочности квартетного письма*». Одновременно с этим они способствуют смене приоритетов в плане использования в рамках струнного квартета системы полифонических приемов и формообразующих моделей. В процессе анализа обнаруживается, что главный вектор таких изменений заключается в принципиально новом характере взаимодействия гомофонного опыта с полифоническим. Так, от комплементарно-контрапунктических приемов и имитационной техники (каноны, фугированные разделы и фуги) квартет медленно, но верно приходит к освоению целой шкалы вариантных и оstinатных форм. Последние из них (в силу ряда глубинных различий) позднее других входят в концепцию квартетной драматургии.

² Южак, К.И. Полифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории. Кн. 1. СПб.: Сударыня, 2006. С. 9.

³ Храпов, К.С. К вопросу о понятии квартетной фактуры // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14. № 2. С. 100.

Процесс взаимного сближения модернизированных оstinатных техник XX века и квартета рассматривается нами в ракурсе его «испытания на прочность». В соответствии с этим, аналитическая глава настоящего исследования концентрируется на вопросе о том, насколько и посредством каких «методик» оstinатность становится адаптивна к условиям квартетного музицирования. Доказывается, что искусство современных мастеров квартетного письма (начиная с Д. Шостаковича) заключается в умении гармонизовать отношения этих чуждых по своей природе моделей с жанрово-композиционным «организмом» камерно-инструментального ансамбля. Основным направлением в решении этой задачи становится *демонологизация* оstinатных форм. Образцы такого рода стилистически многообразно, но одинаково убедительно демонстрируют квартетные опусы В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика. Автор также приходит к выводу о том, что в непростых для квартета условиях XX века «удостоверяющим» его жанровые параметры направлением является *дальнейшая полифонизация*.

ГЛАВА 2 – Оstinатность как универсум⁴ музыкальной практики XX века – транслирует базовую установку исследования о *полифонии как своеобразном универсуме Культуры XX века в целом*. В связи с этим она становится объектом не только многоплановых апробаций в сфере музыкального творчества, но и пристального внимания со стороны науки в ее стремлении заново отрефлексировать этот культурный феномен.

В первом разделе (§ 1) – Оstinатность и некоторые аспекты ее теоретической рефлексии – внимание автора нацелено на опыт освоения кварталом большой и крайне разветвленной *остинатной формообразующей «линейки»*, и прежде всего, – на способы *модификации старинных оstinатных техник* на основе выдержанного компонента (темы) в басу. Поскольку варьирование на основе басса оstinато – одна из древнейших техник, автор обращается к истокам оstinатных форм и подчеркивает их двоякую судьбу в музыке XX века. С одной стороны, это возрождение старинных форм и жанров в условиях обновленного музыкального языка, а с другой – возникновение на сходной основе модифицированных оstinатных форм как специфического продукта современной музыкальной практики.

⁴ Универсализм в данном случае понимается нами не как абсолютное главенство оstinатности, а как гибкость, разнообразие технологий и методик ее использования в XX веке (в то время как ранее она была строгой, единой).

В отечественном музыкознании закрепилось немало теоретических определений оstinатности. В аналитическом обзоре таких работ отмечается тенденция ко все более емкому ее пониманию как в техническом, так и смысловом отношении. Так, А. Молчанов очень точно, на наш взгляд, описывает наиболее общие для современной музыки черты оstinатности⁵: способность к «передаче устойчивых эмоциональных состояний»; «гибкость в плане сочетания фактурных пластов»; «возможность незначительных видоизменений оstinато при условии хорошей слуховой осознанности повторяемого объекта». Опорными моментами для нас в процессе ознакомления с такого рода литературой становятся: 1) вопрос систематики ныне существующего массива оstinатных форм; 2) научно аргументированные установки на разграничение понятий: полифоническая форма (канон, fuga, вариации на бассо оstinато) – полифонический жанр; 3) перспектива их технического и смыслового «встраивания» в интегративный контекст более сложного жанра (в нашем случае – в квартет).

В первом вопросе мы акцентируем большое научное и методологическое значение предложенных В. Холоповой и Т. Франтовой систем классификации оstinатных форм в музыке ушедшего столетия. Последняя из них ложится в основу настоящего исследования. Обобщая все многообразие культивируемых в XX веке модификаций старинных оstinатных форм, а также форм нового типа, Т. Франтова подразделяет их на «*типовые классические*» и «*типовые неклассические*». Актуальными в контексте нашего исследования становятся два основных вектора применения этих форм: 1) **новейшие варианты бассо оstinатных форм** (классический вектор) и 2) **оригинальные образцы ритмо-контрапунктических оstinатных и полиостинатных форм** (неклассический вектор), стилистически разнопланово представленные в квартетном творчестве В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика.

Если аспект, связанный с систематикой полифонических (в том числе – новейших оstinатных) **форм**, все чаще становится полем исследовательского внимания, то гораздо реже в литературе встречаются рассуждения о **жанрах** на оstinатной основе. Между тем обращение не только к композиционно-организующим, но и к семантическим основам (а это уже прерогатива жанров!) ранее культивируемых полифонических форм, – не менее актуально для современной музыкальной практики. Автор отмечает определенную сложность

⁵ Молчанов, А.С. Оstinато как жанр // Вестник музыкальной науки. 2014. № 1. С. 12–13.

проблем, связанных с разграничением в диаде: *полифоническая форма – полифонический жанр*. Эту же мысль фактически подчеркивает и А. Молчанов: «...явление остинатности носит комплексный характер и во многом имеет сходство с фугой, поскольку может быть оценено и как прием изложения музыкального материала, и как форма, и как *определенный композиторский жанр*, хотя последний аспект наименее осознан»⁶. Мы, в свою очередь, также попытались осознать этот «зазор» в полифонической паре: форма – жанр (на примере судеб канона, фуги и вариаций на басса остиinato), лишний раз убедившись в том, что для его научной аргументации существуют объективные препятствия.

Наконец, степень сложности кратно возрастает, когда встает вопрос об этих *жанрах*, интегрированных в иной, более сложный жанр (симфонию, квартет и т.д.), ибо подобный феномен (жанр в жанре!) уже предполагает аналитику диалога смыслов, ценностной позиции современного художника и т.д. И все же существуют немногочисленные работы, нацеленные на дефиницию полифонических форм и жанров, а также на включенность последних в более сложный контекст. В своем исследовании мы опираемся на концепцию Л. Березовчук, которая вводит в обиход понятие жанровых клише⁷ и рассматривает феномен жанра (в том числе вариаций на басса остиinato) на пересечении его *нормативной, знаковой и коммуникативной функций*. В то же время специфика включения жанровых архетипов прошлого в более сложный современный контекст исследуется ею в фокусе межкультурных стилевых взаимодействий.

Методика этого автора ложится нами в основу анализа пассакалий, встроенных в контекст более сложных жанров сонатно-циклического генеза, и прежде всего, – в квартеты трех петербургских мастеров. Однако поскольку ранее опыт такого рода «пассакальности» был апробирован Д. Шостаковичем и И. Стравинским, мы посвящаем творчеству эти композиторов следующий раздел настоящей главы.

Во втором разделе (§ 2) – Модусы остинатности в музыке Д. Шостаковича и И. Стравинского как прототипы вариационности в квартетах петербургских мастеров – три самостоятельных подраздела.

⁶ Там же, С. 15.

⁷ Под «жанровыми клише» Л.Н. Березовчук подразумевает нормативы в области музыкальных средств. Всего в своей систематике автор статьи выделяет четыре группы таких клише, объединенных логико-семиотическим механизмом: миметически простые, миметически сложные, синтетические и аналитические.

В первом из них (§ 2.1) – Два вектора «пассакальности» в инструментальном творчестве Д. Шостаковича и И. Стравинского – дано сравнительное описание двух стиливых рецептов старинного жанра. Отмечается, с одной стороны, – общий подход обоих композиторов в плане модификации пассакальи (в виде нового «культурного «переинтонирования»»), а с другой – качественное различие этих актуальных для музыки XX века моделей.

Сравнительный анализ (IV часть Восьмой симфонии Д. Шостаковича и Струнного септета И. Стравинского) дан в русле описания межкультурного взаимодействия стиливой и языковой систем современных композиторов с архетипом барочной пассакальи. С этой целью мы опираемся на теоретическую концепцию Л. Березовчук, автор которой разграничивает такие уровни межкультурных жанровых взаимодействий, как «*синтаксический*», «*семантический*» и «*жанровый*». Согласно этому, Д. Шостакович нацелен на сохранение жанровых смыслов прошлого, которые он интегрирует в собственную концептуальную систему. При этом композитор подчеркивает либо их органичность (метод «*ассимиляции*» по Л. Березовчук, в нашем случае – жанрового архетипа Пассакальи из Восьмой симфонии), либо чужеродность («*очуждение*», чаще – при использовании бытовых гомофонных жанров) авторскому замыслу. Таким образом, для Д. Шостаковича естественна игра смыслами, варьирование «*ценностного напряжения между первородным и авторским планами*»⁸. Именно такой метод ассимиляции жанра в целом положен в основу финальной части Второго квартета Б. Тищенко. Опираясь на смысловой и композиционный генезис барочной пассакальи, он органично встраивает этот старинный жанр в конфликтно-драматическую концепцию своего Квартета.

Для И. Стравинского (Септет) важнее сохранить *синтаксический уровень жанрового архетипа* (метод «*остранения*» прошлых смыслов), нащупав точки соприкосновения между композиционной дисциплиной пассакальи и строгой организацией собственной авангардной (12-тоновой) композиции. В результате в Септете перед нами – *синтаксическая структура нового музыкального языка*, уподобляемая структурно-композиционным признакам старинного жанра. Данный вариант модифицированного решения пассакальи композитором XX века укладывается в понятие «*жанровый кенотип*» (термин

⁸ Демешко, Г.А., Храпов, К.С. Творчество Д. Шостаковича и И. Стравинского – два вектора в претворении оstinатных форм // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 13. № 3. С. 15.

И. Гребневой)⁹. Подчеркивается, что эта модель, единственная в творчестве самого И. Стравинского, оказалась не близка композиторам-квартетистам северной столицы. Единственная (из фонда анализируемых квартетов) 12-тоновая пассакалья В. Салманова (III часть Четвертого квартета) демонстрирует пример свободной композиционной трактовки барочного архетипа, максимально развернутой на специфику квартетного музицирования.

**Во втором подразделе (§ 2.2) – И. Стравинский у истоков новой ости-
натности** – мы стремились показать, что в отличие от Д. Шостаковича, И. Стравинский не столько подхватывает жанровую традицию барокко, сколько открывает качественно новую страницу в *многоплановой и новаторской трактовке оstinatности*. В исследовании вычленяются и описываются *три важнейшие грани* его стилистики, в разной степени нашедшие отражение в творчестве В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика. **Во-первых**, это *работа за пределами функционально трактуемой тонально-гармонической системы*. Осмысление оstinатности в симбиозе с 12-тоновой техникой в XX веке становится одним из важнейших векторов модификации музыкальных форм (пример такой модификации – Четвертый квартет В. Салманова). **Во-вторых**, – это трактовка ритма как *формообразующей и темообразующей* основы музыкального языка, что особенно актуально в контексте нашей проблематики (ассимиляция ритмо-тематических структур с оstinатным варьированием в квартетах Ю. Фалика). **В-третьих**, – это *сонористическое* претворение широко понимаемого принципа оstinатности (полиритмические оstinато в творчестве В. Салманова и особенно оstinатное варьирование на метроритмической основе в квартетах Ю. Фалика).

В третьем подразделе (§ 2.3) – Опыт камернизации оstinатных форм и жанров Д. Шостаковичем – наше внимание фокусируется на проблеме оstinатного формообразования, вписываемого в контекст сонатно-симфонического цикла в целом и в камерно-инструментальные жанры, в частности. Подчеркивается, что судьба драматургического взаимодействия монологичного по своей сути оstinатного варьирования с диалогической природой квартетного ансамбля складывается особенно напряженно. Автор вычленяет и описывает параметры такого «несовпадения», а также усматривает в нем причину достаточно позднего включения оstinатных форм в квартет.

⁹ «Кенотип» – от греч. *kainos* (новый) + *tipos* (образ) – понятие, обозначающее «новообраз», структуру, отражающую кристаллизацию прошлого опыта в новых условиях (или иначе – обновленная конфигурация «архетипа»).

Отмечается, что именно Д. Шостакович одним из первых вводит остинатную полифонию в камерно-инструментальные жанры (Фортепианное трио, Третий и Шестой квартеты, Скрипичная и Альтиновая камерные сонаты). В разделе дается краткий анализ наиболее актуальных в этом отношении камерных опусов композитора, в которых он обнаруживает целую палитру возможностей для включения пассакалии в непривычный для нее контекст: пассакалья как «кульминация-противостояние», как зона лирической «отстраненности» или способ демонстрации негативной образной сферы.

В завершении раздела суммируется опыт Д. Шостаковича, связанный с поиском наиболее органичных способов включения *остинатности* в квартетную практику и ставших точкой отсчета для В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика. Это: 1) тенденция *сохранить культуру ансамблевого музицирования* в непривычных для этого композиционных условиях; 2) *преодоление жестких композиционных «оков»* остинатности в плане трактовки контраста «вертикали» и диалектики соотношения: рельеф-фон, тема-контрапункт; 3) *лиризация и психологизация* общего эмоционально-выразительного тонуса квартетных форм остинато, в том числе посредством переосмысления семантики тематизма, детализации интонационного письма; 4) *появление нового, выразительного тематизма в контрапунктических голосах*, включая принцип интонационно-смысловой модуляции, тембровой персонификации голосов; 5) *пересмотр и модификация* самих остинатных «единиц» (объектов остинатного варьирования).

В ГЛАВЕ 3 – Аналитические этюды – рассматривается концепция остинатного формообразования в избранных квартетах В. Салманова, Б. Тищенко и Ю. Фалика с точки зрения усвоения, развития и индивидуального претворения ими опыта Д. Шостаковича и И. Стравинского.

Первый разделе (§ 1) – Струнные квартеты с применением басса остинато – содержит три аналитических очерка, оформленных в виде автономных подразделов. В них раскрывается разноплановая трактовка остинатности Б. Тищенко, В. Салмановым и Ю. Фаликом в рамках «*типовой классической полифонической формы*» (по Т. Франтовой), каковой являются вариации на выдержанную тему в басу.

В первом подразделе (§ 1.1) – Второй струнный квартет Б. Тищенко: на пути динамизации барочного жанра – рассматривается IV часть этого квартета. В ней Б. Тищенко подытоживает драматургический сценарий масштабной циклической композиции, органично вплетая финальную Пассакалью в

непрерывное конфликтное развертывание. В процессе анализа мы попытались уяснить: 1) какие традиции бассо-остинатной формы унаследованы в этом опусе Б. Тищенко; 2) каким образом интерпретирует он финальную часть – как барочную форму, опираясь лишь на ее синтаксические нормы или как жанр пассакальи (чаконь) в целом; 3) каково ценностное соотношение авторской позиции с жанровой моделью прошлого; 4) как решает Б. Тищенко проблему взаимодействия претворяемой им барочной модели с жанровой спецификой квартетного ансамбля.

Подробное рассмотрение Финала Второго квартета Б. Тищенко позволило прийти к выводу о том, что перед нами пример заимствования не только синтаксиса барочной пассакальи, но *ассимиляция жанра в целом* (сохранен его высокий духовный строй, упорное постулирование обобщенной, изначально сформулированной идеи и т.д.). Позитивно и эмоциональное отношение композитора к отраженной жанровой модели, связанное с ее органичным включением в более общий содержательный контекст. Такой тип стилового взаимодействия можно определить как *актуализацию* (согласно концепции Л. Березовчук). Наконец, по максимуму использует Б. Тищенко и комплекс приемов, связанных с адаптацией пассакальи к квартетному музицированию (смысловая нагрузка контрапунктов, артикулируемое тембровое разнообразие ансамблевых голосов, включение в партитуру протяженных сольных и квазидуэтных фрагментов). Вместе с тем налицо *индивидуальная авторская рефлексия* старинного жанра, связанная с его интерпретацией как векторного продолжения предшествующего конфликтного развертывания. Все это позволяет говорить о том, что Б. Тищенко является не столько подражателем Д. Шостаковича, сколько композитором, продолжающим и творчески развивающим традиции великого мастера.

Во втором подразделе (§ 1.2) – Четвертый струнный квартет В. Салманова: вариант серийного решения бассо остинатной формы – мы обращаемся к III части (*Adagio*) этого квартета, которая является уникальным примером додекафонного решения вариационной формы на выдержанную тему в басу. Она состоит из экспозиции данной темы, шести вариаций и небольшого эпизода между четвертой и пятой вариациями. Анализ строится по принципу сравнения *Adagio* с Пассакальей из Септета И. Стравинского. Отмечается, что, будучи мелодически одаренным композитором, В. Салманов качественно иначе, нежели последний, претворяет эту технику в своей миниатюрной, юве-

лирно выписанной в деталях пассакалье. Прежде всего, он отказывается от ортодоксальной додекафонии в пользу свободной 12-тоновости (отсутствие в III части инверсии ракохода и ротационной техники, ограничение высотных позиций серии основным рядом и двенадцатой транспозицией и т.д.). В отличие от точечно разбросанной темы Септета И. Стравинского, В. Салманов развертывает интонационно артикулируемые, «вокальвесомые» (термин Б. Асафьева) мотивы своей темы-серии с очертаниями тонального мышления. Интересно трактуются композитором и контрапункты, двоякий контраст которых с темой достигается при сохранении ее звукового состава. С одной стороны, это пространственные варианты основного ряда (инверсии), а с другой, – мастерски варьированное изнутри интонационно-мотивное сопряжение элементов все той же серии.

Необычайно интересной и свежей находкой В. Салманова является то, как он приспособливает басса оstinатное варьирование к специфике ансамблевого музицирования. Так, на протяжении развертывания тема в каждом проведении перемещается между инструментальными партиями, оставаясь при этом *реально звучащим нижним пластом фактуры* (даже в скрипичном дуэте, где партии второй скрипки отведена оstinатная тема, пока альт и виолончель выключены из музыкального процесса). Все это свидетельствует о мастерской, инновационной по сути работе с образовавшимся в Квартете комплексом компонентов: струнный ансамбль, додекафония, басса оstinато. Подчеркивается, что специфику квартетного ансамбля В. Салманову удастся раскрыть в весьма неудобных композиционных условиях, задействуя при этом практически весь внутриансамблевый ресурс квартета – от сольного монолога виолончели до различных дуэтов, трио и собственно квартетного состава. И если строгая дисциплинированность додекафонии преодолевается посредством мелодической одаренности композитора, то внутренняя статика (монологичность) басса оstinатной формы *Adagio* – коммуникативной диалогичностью квартетного ансамбля, усиленного тонкой динамической, штриховой и эмоциональной (*dolce, espressivo, strepitoso, flautando*) авторской нюансировкой.

В третьем подразделе (§ 1.3) – Шестой струнный квартет Ю. Фалика: басса оstinато как способ воплощения мемориальной семантики – рассматривается еще один вариант решения басса оstinатной модели. Побуждением к созданию этого опуса стало слияние двух противоположных событий: написание произведения к 40-летней годовщине Великой победы и утрата матери.

Это вылилось в двухчастное произведение с характерными программными обозначениями – «*Fanfare*» и «*Requiem*». Для воплощения мемориальной семантики во второй части цикла Ю. Фалик использует круговое движение, где на каждом из трех «оборотов» добавляется новый ключевой конструктивный элемент, а первый из этих кругов построен по принципу басса остинато. Выдерживаемая тема имеет интонационный строй, сходный с музыкально-риторической фигурой *catabasis* и представляет собой ниспадающее движение в тритоновом объеме. В процессе развертывания композитором преодолевается оstinатность путем увеличения объема и инвертирования темы, но в качестве выдерживаемого продолжает выступать компонент высшего порядка – *круговое движение*.

Во втором разделе этой главы (§ 2) – *Оstinатные формы на метроритмической основе в квартетном наследии Ю. Фалика* – наш анализ демонстрирует еще одно направление в трактовке оstinатности, связанное с *вектором И. Стравинского* (в части его ритмических и сонорных новаций). Согласно Т. Франтовой, – это «*типовые неклассические полифонические формы*», сложившиеся уже в композиторской практике XX века. Данное направление преимущественно сфокусировано в творчестве Ю. Фалика – композитора, четко ориентированного *на ритмику и метроритмические структуры как базовые модели для оstinатного развертывания*. Показателем его стиля является лаконизм исходных выразительных средств, порой граничащий с минимализмом, но при этом умение крайне динамично выстраивать композицию в целом.

В первом подразделе (§ 2.1) – *Оstinатно-имитационная (каноническая) форма на основе ритмо-формулы* – рассматривается Третий квартет Ю. Фалика – произведение, крайне напряженное по своему эмоциональному тону, граничащее с трагизмом. Форма Квартета – развернутая одночастная, арочно завершенная. Открывает Квартет раздел, связанный с воплощением внеличного начала. Для этого Ю. Фалик избирает новаторски претворяемую оstinатную логику на основе краткой, подчеркнута безакцентной ритмо-формулы в партии альты, асимметрично вписанной в такт 3/4. К репетициям альты на одном звуке последовательно подключаются остальные инструменты ансамбля, выстукивающие ту же примитивную ритмо-формулу. Музыкальная ткань постепенно разрастается до восьмиголосия, вертикаль которого складывается в кластер. Вместе с тем, с технической точки зрения – это монооstinатный бесконечный канон с диагонально смещенной в голосах ритмоформулой,

комплементарно заполняющий все паузы и напоминающий соответствующий тип *техники паттернов*.

Монотонное остигатное выстукивание всех голосов постепенное сменяется их многократным ускоренным подключением (эффект стреттирования!), перемещая внимание с неподвижной горизонтали на имитационную диагональ, а затем и вовсе вытесняется набирающими силу пассажами. Наконец, токкатный ритм окончательно исчезает, а пассажи сходятся в тремолирующий унисон (ц. 6, *fff, Feroce*). Так, через постепенное разрушение «пустынной» монотонии композитор обозначает личностное начало – второй драматургически значимый персонаж Квартета.

В завершении очерка подчеркивается, что близость и взаимопроникновение принципов остигатности и имитационности для Ю. Фалика являются способом «умножения» звукового объекта, связанного с воплощением определенного образно-смыслового полюса (внеличного начала). Точно так же и «минимализм» для композитора – не буква, и тем более не «концепт», а лишь инструмент для претворения собственного художественного замысла. Наконец, уже в этом фрагментарном обращении к остигатности очевидна нацеленность Ю. Фалика на ее синтез с другими формообразующими приемами.

Второй подраздел (§ 2.2) – Остигатно-трансфузийная форма на ритмической основе – посвящен анализу III части (*Postludio–III*) Седьмого квартета Ю. Фалика, выполняющей функцию стремительного фантастического скерцо. Подчеркивается, что и здесь перед нами – крайний лаконизм исходных выразительных средств: токкатная моторика в темпе *Presto* – собственно-остигатная основа, балансирующая между «ближним» и «дальним» планами композиции, и дискретно разбросанные «всплески»-контрапункты, рельефно обрисовывающую диссонанс б.7 (альтернативный элемент). Логика композиции складывается из нескольких «крещендирующих» кругов, в основе которых фигурированное напластование сползающих по высоте «токкатных» голосов в узком диссонантном диапазоне, венчающееся терпким, изнутри пульсирующим сонорным пластом. В более свободном алгоритме варьируется контрапунктический элемент.

Подобная логика близка так называемой «фактурно-интонационной трансфузии» (от лат. *transfusio* – переливание) – феномену, обнаруженному Т. Франтовой. Напомним, что согласно автору, его суть – «в максимально

плавном переходе от одноголосной мелодической линии к микрополифоническому пласту или <...> к сонорному сверхмногоголосию»¹⁰. А поскольку именно она положена в основу формообразования (9 сегментов со сходным сценарием развертывания), мы определяем форму этой части как *«остинатно-трансфузийную» на ритмической основе*. Отмечается, что диалектика фактурного и смыслового разделения пространства на «сдерживающий» и «побуждающий» планы, характерная для классических образцов остинатных форм, однозначно отвергнута композитором как малопригодная в условиях ансамблевого музицирования. Равноправное распределение между инструментами квартета обоих элементов (моторного скандирования и резких контрапунктических «врезок») – именно тот компромисс, который позволяет ему органично встроить обновленную модель остинатности в контекст ансамблевого жанра.

Третий подраздел (§ 2.3) – Сонорно-остинатная форма на метроритмической основе – еще один пример оригинального решения Ю. Фаликом остинатной формы в IV части (*Postludio–IV*) Седьмого квартета, в рамках которой композитор трансформирует сам *объект* остинатного варьирования. Последний представляет собой 4-тактовую «матрицу» с необычной метрической организацией (5/4–5/4–3/2–4/4), моноритмическим сложением голосов и их попарным квинтовым сцеплением в диссонирующий интервал. Суть развертывания, состоящего из 18 звеньев (при отсутствии какого-либо альтернативного материала!) сводится к ротации этих метров с осторожным введением новых метрических единиц и варьированию протяженности исходной матрицы. Отмечается, что главный вектор развития сводится к *постепенному накоплению «пятидольников»*, гетерофонному оживлению голосов и уплотнению фактуры до 8-голосия. Все это в целом создает архаичный и сдержанный колорит.

Симптоматично, что такого рода объект варьирования, равно как и сам его процесс, весьма далеки от классического представления об остинатности. Меняется и привычное отношение к метру как повторности умозрительной, незвучащей. Именно он становится главным двигателем развития, а пятидольный метр – его главным «персонажем». Суть такого рода драматургии заключается в борьбе за монополию пятидольников в борьбе с «классическими» четными метрами, их постепенное наращивание и последующее изничтожение,

¹⁰ Франтова, Т.В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века: автореф. дис. ... докт. искусствоведения. М. С. 26–27.

которое венчается цитатой из второй части Четырнадцатого Квартета Ф. Шуберта «Смерть и девушка» в размере 4/4. Подобную драматургию можно определить как сонорно-моноостинатную, а за метрической нерегулярностью обнаружить явное продолжение традиций И. Стравинского и петербургской композиторской школы (о «русском» характере пятидольников и дактилей, в частности, упоминает и В. Холопова).

В четвертом подразделе (§ 2.4) – *Полиостинатная крещендирующая форма* – рассматривается финал Восьмого квартета Ю. Фалика с его не менее оригинальной модифицированной трактовкой остинатности. Действенно-активное развертывание с неуклонным нагнетанием движения и диссонантным уплотнением вертикали в чем-то близко демоническим скерцо-токкатам Д. Шостаковича. Традиционно лаконичен и исходный набор средств: непрерывно скандируемая гармония чистой квинты, на которую наслаиваются дополнительные остинирующие элементы. Все они не закрепляются за отдельными партиями, а передаются из одного регистра в другой, следуя логике паритета участников квартетного ансамбля. В результативном полиостинатном комплексе всех его партий Ю. Фалик четко ранжирует каждый элемент в плане точности повторов: устойчивость гармонических квинт (1 остинатный элемент), комбинаторика «рванных» скачкообразных мотивов в крайних голосах фактуры (2 элемент), вариативность фигурированных ритмо-мелодических формул (3 элемент). В процессе развития он включает динамические ресурсы ритмической асимметрии параллельно сосуществующих структур, принцип переменной акцентности, «неправильные» синкопы, ротационное варьирование внутри остинатных ячеек и т.д.

Все это позволяет определить процесс формообразования финала Восьмого квартета Ю. Фалика как «*полиостинатность вертикального типа*», которую В. Задерацкий справедливо относит к одному из важнейших инноваций И. Стравинского. А поскольку весь этот полиостинатный процесс разворачивается в русле неуклонного нарастания громкостной динамики, мы даем этой форме более точное определение – «*полиостинатная крещендирующая*» («типичная неклассическая» по классификации Т. Франтовой).

В Заключении подводятся итоги проделанным аналитическим наблюдениям. Подчеркивается большое значение опыта работы трех петербургских мастеров с обновленными модусами остинатности в непривычных для нее условиях квартетного жанра. Несмотря на ряд сопряженных с такой работой

проблем, им удалось, с одной стороны, сохранить глубинные европейские традиции квартета, усвоенные петербургской композиторской школой, а с другой, – органично встроить квартет в новые языковые условия.

В своем исследовании мы стремились осмыслить *сам феномен «транспозиции»* в квартет полифонических вариаций на тему-остинато, обнаружить культурные и имманентно-музыкальные предпосылки данного явления, в том числе ставшие импульсом возрождения старинных барочных форм и жанров. В работе описаны два стилистически различных вида рецепции жанрового архетипа пассакальи, принадлежащие Д. Шостаковичу и И. Стравинскому. Показано, что специфика метода Д. Шостаковича – мастерское варьирование *«ценностного напряжения между первородным и авторским планами»*, при котором жанровые смыслы прошлого чаще всего не отвергаются, а органично включаются в интегративный смысловой контекст авторских произведений (метод «актуализации» архетипической жанровой модели). Подобный метод Д. Шостаковича в его стилистически индивидуальном претворении можно видеть в Финале Второго квартета Б. Тищенко.

Метод И. Стравинского (Струнный Септет) принципиально иной. Он нацелен не столько на «выяснением отношений» с коренными смыслами старинного жанра, сколько на обнаружение синхронии между строгой архитектурой пассакальи и апробируемой им новой техникой (этот метод обозначен нами как *«кентипический»*). Однако для петербургских композиторов-квартетистов актуальнее становится не «жанровый» опыт Септета, а богатый арсенал новых способов претворения оstinатности (полиостинатность, метроритмические принципы оstinатного варьирования, сонорное претворение оstinатности и т.д.), культивируемых И. Стравинским. В работе подчеркивается, что новаторский опыт этого мастера способствовал появлению целого класса специфических для XX века «неклассических полифонических форм» (Т. Франтова). В свою очередь, эстафету модифицированных оstinатных форм подхватывают петербургские мастера, и прежде всего Ю. Фалик. Анализ его квартетных опусов в ракурсе индивидуального претворения и дальнейшего развития *неоостинатного* опыта XX века позволил внести дополнительную дифференциацию в классификацию Т. Франтовой и выделить такие их разновидности, как: *остинатно-имитационная форма на основе ритмоформулы; оstinатно-трансфузийная форма на ритмической основе; сонорно-остинатная форма на метроритмической основе; полиостинатная крещендирующая форма.*

Отдельный фокус нашего анализа был сосредоточен на способах преодоления Б. Тищенко, В. Салмановым и Ю. Фаликом дистанции между «монологичностью» остигатных форм и генетически свойственной квартетному ансамблю *диалогичности*. Нами были обнаружены и описаны разнообразные способы, приемы и техники, связанные со стремлением этих композиторов сохранить концепцию «диалогического внутриансамблевого сюжета».

В завершении работы отмечается, что квартет – не только один из самых совершенных, но и самых «хрупких» камерно-инструментальных жанров. В XX–XXI вв. он проходит испытания двоякого рода. Во-первых, – в связи с обновлением музыкального языка, повлекшим за собой усложнение линий голосоведения, перенасыщенность диссонансами и сонорикой, что затеняет чистоту квартетного четырехголосия, гарантирующего характерность каждой из его партий. А во-вторых, – это причины общекультурного свойства (эпоха *Internet* и «цифровизации» и как результат – утрата традиции живого человеческого общения, превращение продукта творчества в товар и т.д.), что затрудняет условия существования квартета как одного из самых личностных жанров. Заслуга петербургских композиторов-квартетистов видится в их умении соизмерять объем этой «некомфортной» для жанра новизны с возможностью квартета «принимать на себя» любые эксперименты внутримузыкальных и социокультурных инноваций, не теряя при этом собственной жанровой субъектности.

Эту непростую задачу В. Салманову, Б. Тищенко и Ю. Фалику удастся решить в том числе и на пути *расширенного понимания полифонии*, сложившегося в искусстве XX века, а также осознания ее потенциальных возможностей к адаптации в новых жанровых условиях. Таким образом, существующий в литературе взгляд на квартет как жанр консервативный, на наш взгляд, несколько преувеличен. Он, безусловно, не является «неподвижным» на рубеже XX–XXI веков. И одно из перспективных направлений его соответствия времени – опора на полифонию и обновляемый арсенал ее формообразующих средств. *Только в этих условиях квартет остается самим собой: «комплементарно урегулированным ансамблем».*

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Статьи в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК:

1. Демешко, Г.А., Храпов, К.С. Струнный смычковый квартет: Аспекты теоретической рефлексии жанра / Г.А. Демешко, К.С. Храпов // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11. – № 2. С. 5–15. (0,66 п.л. / авт. вклад 0,3 п.л.).
2. Демешко Г.А., Храпов К.С. Квартет как тип ансамблевого музицирования / Г.А. Демешко, К.С. Храпов // Вестник музыкальной науки. – 2024. – Т. 12. – № 3. – С. 32–39. (0,62 п.л. / авт. вклад 0,3 п.л.).
3. Демешко Г.А., Храпов К.С. Творчество Д. Шостаковича и И. Стравинского – два вектора в претворении оstinатных форм / Г.А. Демешко, К.С. Храпов // Вестник музыкальной науки. – 2025. – Т. 13. – С. 9–19. (0,91 п.л. / авт. вклад 0,4 п.л.).
4. Храпов, К.С. К вопросу о понятии квартетной фактуры / К.С. Храпов // Вестник музыкальной науки. – 2026. – Т. 14. – № 2. – С. 96–101. (0,45 п.л.).
5. Храпов, К.С. Петербургская ветвь отечественного струнного квартета в контексте исторического становления жанра / К.С. Храпов // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2026. – Т. 24. – № 2. – С. 39–44. (0,65 п.л.).

Другие публикации:

1. Храпов, К.С. Квартеты Ю. Фалика в контексте общих тенденций современного квартетного инструментализма / К.С. Храпов // Музыкознание: история и современность глазами молодых ученых: сб. мат. V Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 65-летию Новосибирской консерватории (11–12 октября 2021 г.). – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2021. – С. 216–222. (0,44 п.л.).
2. Храпов, К.С. Специфика додекафонной техники в серийных струнных квартетах В.Н. Салманова / К.С. Храпов // Музыкознание: История и современность глазами молодых ученых: сб. мат. VII Всероссийской научно-практической конференции. – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им М.И. Глинки, 2025. – С. 189–199. (0,43 п.л.).