

Музыкальный жанр и стиль

Научная статья

УДК 785.74

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.060-070



Струнные квартеты С. И. Танеева в аспекте взаимодействия фактуры и жанра

Татьяна Николаевна Красникова

*Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия,
krasnikova-tn2016@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9538-374X>*

Аннотация. Статья посвящена анализу фактуры как важнейшей составляющей стиля струнных квартетов С. Танеева. До настоящего времени в отечественном музыковедении фактура камерно-инструментальной музыки композитора не являлась предметом специального изучения, что обуславливает актуальность избранной темы. Цель статьи — определить специфику жанра, проявившуюся на фактурном уровне художественно-организованной целостности квартета, что может пролить свет на область его эволюции в творчестве Танеева. В соответствии с целью решаются следующие задачи: установить соотношение фактуры с формой, исследовать способы её взаимодействия с тематизмом, выявить наиболее характерные признаки индивидуального авторского стиля, рассмотрев их в аспекте процессов фактурообразования. Автор приходит к выводам о значении фактуры в становлении стиля квартетов. Отмечается, что сочинения вбирают в себя различные типы полифонического и гомофонного изложения музыкального материала, его пластовые разновидности, а также модуляционные процессы в области фактуры, основанные как на гибкости её переходов, так и на эффектах внезапности и неожиданности. Оба типа фактурных модуляций являются отличительной чертой творческой манеры С. Танеева, которая неразрывно связана с этапами становления формы.

Ключевые слова: струнный квартет, Сергей Танеев, фактура, полифония, гомофония, имитация, контрапункт, жанр, стиль, цикл

Для цитирования: Красникова Т. Н. Струнные квартеты С. И. Танеева в аспекте взаимодействия фактуры и жанра // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 60–70. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.060-070

Благодарности. Автор благодарит редакцию журнала за возможность публикации статьи, ценные пожелания, существенные для её улучшения.

Musical Genre and Style

Original article

Sergei Taneyev's String Quartets in the Aspects of Interaction of Texture and Genre

Tatiana N. Krasnikova

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
krasnikova-tn2016@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9538-374X>*

Abstract. The article is devoted to the analysis of texture as the most important constituent of the style of Sergei Taneyev's string quartets. Up to the present time in Russian musicology texture in the composer's chamber instrumental music has not formed a subject for special study, which is what especially stipulates the relevance of the chosen theme. The aim of the article is to define the specificity of the genre revealing itself on the textural level of the quartet's artistically organized integrality, which may shed light on the sphere of its evolution in Taneyev's music. The following issues are resolved in correspondence with the aim: to establish the correlation of the texture with the form, to research the means of this interaction with the thematicism, to disclose the most characteristic indications of the individual authorial style, having examined them in the aspect of the processes of form-generation. The author arrives at conclusions about the formation of the styles of the quartets. It is indicated that the compositions absorb into themselves various types of polyphonic and homophonic expounding of the musical material, the varieties of its strata, as well as the modulation processes in the sphere of texture based both on the suppleness of its transitions and on the effects of suddenness and unexpectedness. Both types of textural modulations present a distinguishing feature of Taneyev's artistic manner that is connected with the stages of formation of form.

Keywords: string quartet, Sergei Taneyev, texture, polyphony, homophony, imitation, counterpoint, genre, style, cycle

For citation: Krasnikova T. N. Sergei Taneyev's String Quartets in the Aspects of Interaction of Texture and Genre. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 4, pp. 60–70. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.060-070

Acknowledgements: The author expresses gratitude to the editorial staff of the journal for the opportunity to publish the article, valuable suggestions essential for its improvement.

Сергеем Ивановичем Танеевым создано девять сочинений в жанре струнного квартета. Три из них не были опубликованы и широкого признания не получили. Шесть опусов, написанных в период с 1880 по 1905 год, принадлежат к подлинным достижениям

квартетной музыки. Они демонстрируют вершины полифонической техники, мастерство ваяния фактуры и создания циклической композиции, основанной на принципах монотематизма, а также на сложных интонационных переплетениях, основой которых становится диалог.

Струнные квартеты Танеева представляют чрезвычайный интерес для современного музыковедения как свидетельство мастерства работы композитора с формой, тематизмом, музыкальной тканью. Для исследователя они открывают перспективы познания вариантности трактовки этого жанра камерно-инструментальной музыки, что выявляется на основе изучения стиля произведений. Особое место в ряду средств музыкального языка принадлежит фактуре.

До сих пор в обширной литературе, посвящённой творчеству Танеева, вопросы взаимодействия фактуры и жанра, фактуры и стиля не рассматривались, что обусловило актуальность постановки проблемы, ставшей смысловым стержнем данной статьи. Цель работы — определить специфику жанра, проявившуюся на фактурном уровне художественно-организованной целостности квартета, и тем самым осветить эту область творческого наследия Танеева.

Методологической базой исследования стали исторический и аналитический подходы к струнным квартетам, дополненные методами фракционного¹ и функционального анализа. Движение творческой мысли композитора от ранних опусов к поздним убеждает в роли фактуры как важной составляющей стиля произведения, скрывающей богатство представлений об этой жанровой ветви. Соединив национальную самобытность

с академизмом западноевропейской камерно-инструментальной музыки, Танеев создал новую версию жанра струнного квартета, «по своей концептуальности не уступающую симфонии»².

Одним из наименее исследованных аспектов освоения стилевых особенностей музыкальной ткани является её нерасторжимая связь с принципами формообразования. Не менее интересной областью изучения представляется и сфера её драматургических функций, также сопряжённых с процессами становления формы. В определении границ понятия «драматургия» автор данной статьи руководствуется трактовкой данного термина, предложенной А. Селицким: «...музыкальная драматургия есть процесс сопоставления, взаимодействия и развития образно-смысловых начал, складывающийся в целостную систему и воплощающий законченный художественный замысел...»³. Поскольку носителем музыкального образа является тема, целесообразно сконцентрировать внимание на выявлении взаимосвязи фактуры и тематизма.

Уже Первый квартет, посвящённый П. Чайковскому, с нетипичной для этого жанра пятичастной структурой цикла, демонстрирует разнообразные варианты такого взаимодействия, обусловленные особенностями самой концепции произведения. Медленные части (*Largo* и *Andantino*) располагаются на чётных

¹ Согласно данному методу, сравнительному анализу подлежит определённая группа отношений фактурных элементов. См. об этом: Красникова Т. Н. Фактура в музыке XX века. М.: РАМ имени Гнесиных, 2008. С. 11.

² Лукина Г. У. Творчество С. И. Танеева в свете русской духовной традиции. М.: Композитор, 2015. С. 134.

³ Селицкий А. Я. Музыкальная драматургия: теоретические проблемы. СПб.; М.; Краснодар: Лань: Планета музыки, 2019. С. 7.

позициях, в то время как быстрые — первая (*Allegro*), третья (*Presto*) и заключительная (*Vivace giocoso*) — являются, соответственно, началом, центром композиции и её завершением. При этом сонатное *Allegro* обрамлено медленным вступлением (*Andante espressivo*) и заключением (*Tempo del commincio*).

Первый квартет отмечен калейдоскопической множественностью и контрастностью наполняющих его образов. В пределах частей организация звуковой ткани также представлена контрастной «игрой» фактурных планов, мастерство объединения которых буквально завораживает слушателя. Так, например, вступление к первой части квартета отличается минимумом фактурных соотношений, где особое значение придаётся паузам как своеобразным регуляторам развития голосов (подобные типы фактуры свойственны началу практически всех изданных квартетов). Звуковая ткань отмечена здесь энергичным тематическим рельефом альты, циркуляционной риторической фигурой *ostinato* второй скрипки и аккордами, обозначенными штрихом *pizzicato* в партии виолончелей и первой скрипки, образующими объёмный многосоставный фон. Сочетая в себе типы монофонического и имитационно-полифонического письма, тема вступления являет собой своеобразный фактурный микст.

Фактурный облик главной партии (т. 18–26), начинающейся в *B dur*, заканчивающейся в одноимённой тональности (*b moll*) и содержащей в себе признаки миноро-мажора (как проявления расширенной тональности), образует резкий контраст теме вступления, кото-

рая становится в дальнейшем мощным импульсом к развитию. Варьирующийся графический рисунок главной партии, большой диапазон её звучания органично сочетаются с имитационными приёмами, основанными на передаче темы от инструмента к инструменту. Сам способ полифонического изложения, базирующийся на «преобразовании данного (“первоначального”) соединения мелодий в новое (“производное”) соединение тех же мелодий, или выводимых вариантов», А. Чугаев, опираясь на теоретические взгляды Танеева, изложенные им в «Подвижном контрапункте строгого письма», рассматривает как явление сложного контрапункта⁴.

Тема побочной партии, звучащая в тональности высокой медианты у альты (*g moll*), по своей природе песенна (ц. 4). Она появляется на организованном полиритмией фигурационном фоне, имитирующем (*pizzicato*) наигрыши струнных народных инструментов (балалаек, гуслей). Интонационно она родственна главной. Основанная на принципе производности и изложенная полифонически заключительная партия, тематически близкая побочной, также демонстрирует синтез песенного начала с искусством контрапункта, в котором сопровождающим слоем становится восходящее секвенцирование тематического ядра главной.

Столь же значительна роль полифонии в разработке, состоящей из двух разнохарактерных разделов. Её начало представлено имитационным способом изложения тематического материала главной партии в тональности тритонового соотношения (*e moll*), а заканчивается первый раздел

⁴ Чугаев А. Г. Учебник контрапункта и полифонии. М.: Композитор, 2009. С. 185.

кульминационным звучанием всех инструментов в динамике *ff*. Контрапунктом к главной становится ритмически преобразованная побочная партия, звучащая в увеличении. Отметим, что в квартетах Танеева имитационные и канонические формы, подобно музыке старых мастеров, имеют «всепроникающий» характер [1, с. 13], поскольку они преобладают над всеми остальными способами фактурной организации.

Второй раздел (т. 126), маркированный красочным переходом из *Fis dur* в тональность *B dur* и основанный на интонациях вступления, сопровождается оживлением голосов средствами ритмического дробления длительностей и имитационных приёмов в фигурации на небольших участках формы с передачей кратких мелодических фраз и реплик из голоса в голос. Примечательна и линия фактурного фундамента, совмещающая функции контрапунктирующего пласта и рельефа. Подобного рода фактурная полифункциональность, сопровождающаяся усилением плотности звучания, свойственна также финалу Второго квартета, где гомофония постепенно обрастает подголосками, умноженными дублировкой.

Реприза демонстрирует новый вариант фактурной обработки тем экспозиции, связанный с тембровой переменностью канонически изложенных главной (ц. 15) и побочной (ц. 17) партий. Кода, построенная на материале вступления, становится аркой композиции первой части квартета.

Вторая часть *Largo (As dur)*, опирающаяся на переменность размера с варьированием величины долей (3/8 и 9/16), написана в сложной трёхчастной форме. Фактура, под стать нарративному повествовательному тону высказывания,

основана на полимелодизме инструментальных партий, которые воспринимаются как варианты подачи одной и той же мысли. Середина первой части (ц. 2), отмеченная изменением размера, является слушателю иной тип звуковой ткани. Базис временной организации составляет сложный синкопированный ритмический рисунок, дополненный приёмом скрытой полифонии фундаментального слоя, сопровождающегося краткими репликами вторых скрипок и альтов. Вдохновенная лирическая тема средней части (ц. 4), звучащая в тональности субдоминанты и сопровождающаяся восстановлением размера (3/8), представлена имитациями сложных тематических образований, основанных на их тембровой переменности.

Ведущими темами третьей части *Presto (f moll)*, своего рода скерцо, становятся циркуляционная мелодия и плясовая, снабжённая синкопированным аккордовым фоном, вносящим в звуковую ткань эффект полиакцентности. Появление темы героического, волевого характера обозначено сменой фактурного плана. Сохраняются элементы фактурного фона, сопровождающего предшествующий тематизм, с концентрацией рельефных слоёв в партиях первых и вторых скрипок. Сочетание принципов постоянства музыкальной ткани с её переменностью обеспечивает пластику модуляционных переходов в развитии звуковой ткани.

Четвёртая часть — Интермеццо, восстанавливающее тональность *b moll*, — представляет слушателю пример скорбной лирики. Овеянное меланхолией, оно вызывает ассоциации с одной из частей Квартета Л. ван Бетховена op. 18 № 6 (*La Malinconia*), резко контрастирующей финалу. Их объединяет свободная

фантазийная форма, смелость и неожиданность переключений тональностей в область тритоновых соотношений, ладовый контраст с финалом и, наконец, сама интермедийная позиция в цикле. В пространство звуковой ткани встраивается виртуозная каденция скрипки, подготавливающая смену фактурного плана с имитационного на полимелодический. Выразительной оправой Интермеццо становится фактурный комплекс, в котором солирует дуэт альты и первой скрипки на фоне ритмически остигатного сопровождения второй скрипки и виолончели. Подобные контрапункты в экспозиционных разделах формы встречаются у Танеева неоднократно. Сошлёмся в связи с этим на диалогическую природу побочных тем экспозиции первой части Второго квартета, а также репризы первой части Третьего квартета.

Финал квартета (*Vivace e giocoso*) напоминает финалы симфонических сочинений П. Чайковского, которому и посвящено сочинение. Стихия праздника заключена в каскаде тем преимущественно танцевального характера и их фактурном убранстве, где преобладают тембровая переменность, канонические имитации рельефных и фоновых голосов. Смена тематизма влечёт за собой переменность фактурного плана. Так, например, появление второй темы связано с новыми вариантами канонического «умножения» её начальной интонации, сопровождающегося ритмическим варьированием и перераспределением функций голосов в партиях.

Следовательно, уже первый квартетный опус демонстрирует стремление композитора к органичному сочетанию фактуры с процессами формообразования. Со Второго квартета и далее — к Шестому, одному из наивысших достижений

в области камерно-инструментальных ансамблей, стиль композитора непрерывно совершенствовался. Вместе с тенденцией цикла к объединению приёмами *attacca* и методом монотематизма, с обновлением музыкального языка симметричными ладовыми конструкциями, аллюзиями на тематизм Чайковского в Первом квартете, Танеев, по существу, соприкоснулся в своих поисках с неоромантизмом. Свойственное композитору отрицание прозы жизни, обыденности путём следования идеям сопричастности, «всеединства» как новой, более совершенной формы Бытия, особенно остро ощущалось в финальных частях цикла. Черты неоромантического стиля в известной степени проявились также во Втором струнном квартете, оригинальность которого обусловлена сочетанием тематизма, наполненного романтической экспрессией, с барочными жанрами (например, финальная fuga). Романтическая сторона стиля композитора также воплотилась в гармонии: в тональных соотношениях частей цикла и в их внутреннем гармоническом развитии.

Вместе с тем очевидно, что работая над первыми тремя квартетами, композитор находился в поиске композиционных и драматургических закономерностей цикла. Так, в Первом квартете ощущается влияние романтической сюиты с присущими ей «специфичными и неспецифичными признаками» [2]: контрастностью и обособленностью частей цикла, жанровостью тематизма, индивидуальностью тонально-гармонических и тембровых решений. Сочинениям также свойственна виртуозность, присущая жанру концерта, а техника их фактурного письма, активно участвующая в процессах формообразования, постоянно совершенствуется.

Однако уже во Втором квартете музыкант отдаёт предпочтение исторически откристилизовавшейся четырёхчастной композиции цикла, сочетающей классическую стройность формы с барочным тематизмом и лирическими откровениями в духе Чайковского, а также с остротой эмоциональных состояний, претворившейся позднее в квартетах Д. Шостаковича, Б. Чайковского, А. Эшпая [3].

В двухчастном Третьем квартете, посвящённом С. Рахманинову, композитор продолжает следовать по пути стилевого синтеза, объединяя признаки барочного стиля, сконцентрированные в монофонически изложенной главной теме первой части, с аллюзиями на стиль Моцарта, Бетховена, Чайковского. Спектр фактурных форм представлен здесь чрезвычайно широко: канонические и неканонические имитационные типы изложения, в том числе образованные по законам симметрии и дополненные приёмами скрытого голосоведения; разновидности фактурной графики; поющая гомофонная ткань (полимелодическая гомофония), благодаря которой классическая тема преобразуется в романтическую.

Следующий этап авторской интерпретации квартетного жанра в творческом наследии Танеева связан с Четвёртым, Пятым и особенно Шестым квартетом — шедевром камерного инструментализма начала XX века, в котором, по мнению С. Савенко, «...великолепная техника одухотворена красотой и эмоциональным порывом»⁵. Именно эти сочинения демонстрируют новые тенденции в трактовке жанра. Они проявились в кристаллизации четырёхчастной

структуры цикла, целостности композиции, основанной на многообразии интонационных связей между темами внутри частей и в масштабах всего цикла, трансформационной поэтике тематизма как показателе симфонизации развития, а также результирующей, собирательной роли финала, включающего в себя реминисценции из предшествующих ему частей. Эти общестилевые признаки, наряду с использованием в циклических композициях квартетов барочных жанров (таких как fuga, гавот, менуэт, жига), а также линейизм, проявившийся в различных видах полифонической техники, позволяют сделать вывод о всё более ярком проявлении черт неоклассицизма в жанре танеевского струнного квартета. Данный вывод находит подтверждение в отголосках моцартовских интонаций в первой части Пятого квартета, в сходстве с бетховеновским квартетным письмом во второй части Шестого квартета, в аллюзиях на стиль Гайдна в третьей части того же сочинения, в полифонии моцартовского типа и в свободе формообразования поздних квартетов Бетховена, которые проявились в финале цикла. Обращение к наивысшим духовным ценностям, воплотившимся в «стилизациях», в дальнейшем станет благодатной почвой для введения в текст цитат, анаграмм и монограмм в творчестве целого ряда композиторов.

«Фактурный лик» последнего, Шестого квартета, восходящего к камерной симфонии, поражает мастерством полифонической техники, поставленной, по мнению Г. Лукиной, «на службу русской вариантности»⁶. Став открытием в сфере

⁵ Савенко С. И. Сергей Иванович Танеев. М.: Музыка, 1984. С. 184.

⁶ Лукина Г. У. Указ. соч. С. 153.

квартетного письма, этот метод был положен в основу фактурообразования первой части. Здесь возвышенно лирическая побочная тема, изложенная в тональности низкой медианты, воспринимается как инверсионный вариант главной, соединившей в себе признаки классического и романтического стилей и поддержанной трезвучиями в гомофонной фактуре. Далее следует имитационное проведение главной темы первой скрипкой и виолончелью, отмеченное ремаркой *marcato* (см. ц. 3), а затем — основанный на контрапункте этих тем фактурный комплекс (ц. 8), устремлённый к кульминации. Её интонационной основой служат секстовые и септимовые мотивные образования, свойственные главным темам экспозиции. Такого рода фактурные модуляции отмечены постепенностью переходов, «террасообразностью», где взаимодействие фактуры с тембром обнаруживает близость к стилю западноевропейских романтиков и прежде всего к И. Брамсу с его чрезвычайно развитыми формами голосоведения.

«Эмоциональным порывом» и экспрессией наполнена вторая часть квартета (*Adagio serrioso*), ставшая его лирическим центром. Она выдержана в традициях той полимелодической культуры, в пределах которой развивалась творческая мысль П. Чайковского, А. Аренского, А. Лядова и С. Рахманинова. Столь же сильно в ней проявлены черты лирики П. Чайковского. Основанная на диалоге альты и первой скрипки, партии которых отмечены импровизационной свободой, лирическая тема неожиданно сменяется суровой и энергичной героической (ц. 78). Последняя представлена парной координацией голосов, насыщенных острыми диссонансами. Такой тип пластовой фактуры

ассоциируется с манерой письма композиторов неоклассического направления и становится доказательством «открытости жанра новейшим тенденциям музыкального искусства» [4, с. 43].

Филигранная полифоническая работа с пластовой звукоотканью в процессе развития обогащается имитационными приёмами и контрапунктирующими голосами, дополненными скрытым голосоведением. В контексте цикла они подготавливают третью часть — жигу, тема которой интонационно родственна главной партии первой части. Такого рода превращения, основанные на тематическом родстве, способствуют расширению жанрового спектра струнного квартета, создавая благотворную почву для его обновления в том числе и путём включения в цикл танцевальной музыки эпохи барокко. В этой части Танеев демонстрирует различные виды полифонической техники: трансформацию и варьирование основной темы, приёмы обратимого контрапункта, каноническую и варьированную имитацию. Кроме того, он использует пластовую звуковую ткань, основанную на параллельном движении сектаккордами, фоном которых становятся «зигзаги» фундаментального баса в каденции (ц. 100). Примечательно, что именно здесь композитор пользуется методом монтажа, связанного с вторжением в лирическую атмосферу трагической темы. Она звучит в контрапункте с варьированной главной партией.

«В стилистических интенциях С. И. Танеева можно обозначить два разных вектора, — пишет В. Терещенко, — с одной стороны, — это охранительство..., то есть осознанное стремление к продлению сложившихся традиций, с другой — новаторство как порождение совершенно

новых тенденций музыкального искусства, заметно опережающих в исторической перспективе своё время» [5, с. 75]. С этой точки зрения можно рассматривать и Шестой квартет, в котором признаки позднего романтизма сочетаются со стилевыми показателями неоклассицизма. Неоклассические тенденции проявляются в новой интерпретации цикла, где танцевальный жанр эпохи барокко приобретает черты классического скерцо. Оно примечательно резкими тритоновыми тональными переключениями (ц. 90), сопровождающимися хроматическими секвенциями. Новая его трактовка связана также с методами симфонического развития музыкального материала, наделяющими квартет чертами камерной симфонии.

Финал являет слушателю качественно новый тип сложной и масштабной композиции, в основу которой положена идея внезапных фактурных модуляций. Они управляются монтажным методом и становятся особенностью драматургии заключительной части цикла, где первые две темы (*Allegro moderato* и *Allegro vivace*) основаны на темповом и фактурном контрасте. Варьируя начальный тематический тезис первой темы, Танеев вводит в противодвижение голосов фактуры, сопровождающих мелодию, резкий перечасный диссонанс, придающий ей шуточный оттенок. Вторую тему, опирающуюся на циркуляцию терцового мотива, извлечённого из «мелодического фонда»⁷ первой части и данного в уменьшении, композитор проводит

в оправе простейшей гомофонной фактуры, постепенно погружая её в стихию имитационной и контрастной полифонии. В конце финала развитие венчается темой первой части, исполняемая *fff* в унисон всеми участниками ансамбля. К подобным реминисценциям Танеев обращался неоднократно, сошлёмся в связи с этим на финалы Второго, Третьего и Четвёртого квартетов. Унисонное завершение квартета становится в таких случаях носителем идеи соборности, столь свойственной Танееву как представителю Серебряного века. В его сочинениях она воплотилась в виде «эстетической утопии»⁸.

Подводя итоги, следует отметить, что партитуры струнных квартетов Танеева — своеобразная энциклопедия различных фактурных типов. В них запечатлелись модуляционные процессы, основанные как на пластике перемен, так и на резких сменах фактурных планов, объединённых методом монтажа. Это стало своеобразными открытиями композитора в сфере формы и драматургии.

Сосредоточенность Танеева на традиционных полифонических формах фактуры можно считать свидетельством того интеллектуального «консерватизма», о котором говорит Н. Гуляницкая, характеризуя феномен «Всенощной» С. Рахманинова [6, с. 35]. Это понятие применимо и к области камерно-инструментальных ансамблей Танеева. Вместе с тем струнные квартеты органично соединяют традиции полифонической техники с уникальными находками ком-

⁷ Лукина Г. У. Указ. соч. С. 144.

⁸ Кириченко Е. И. Эстетические утопии «серебряного века» в России // Художественные модели мироздания. В 2 кн. Кн. 2: XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира / ред. В. Толстой и др. М.: Наука, 1999. С. 21.

позитора в сфере музыкального языка (прежде всего в области гармонии и тематизма) и формы. Именно с квартетами Танеева связывается переход русских камерно-инструментальных ансамблей на новый уровень развития, где фактурной стороне художественно-организованной целостности цикла отведено особое место. Поиски С. Танеева в области драматургии, формы, квартетного письма в дальнейшем наследуются не только его современниками, напри-

мер, Н. Мясковским. Они находят продолжение в камерно-инструментальной музыке композиторов следующих поколений и в первую очередь Д. Шостаковича, А. Шнитке, Б. Чайковского, обогативших квартетный жанр открытиями в сфере формы, техник композиции, музыкального языка и такой его области, как музыкальная ткань, значение которой в формировании представлений о стиле и жанре квартета переоценить невозможно.

Список источников

1. Приходько И. М. Теория имитации в историческом контексте // *Opera musicologica*. 2020. Т. 12, № 5 (С). С. 8–25. DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.001
2. Беляк Д. В. Симфонизм и сюитность в фортепианных концертах П. И. Чайковского // *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*. 2021. № 1. С. 163–172. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.163-172
3. 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
4. Сокольева Н. Л. О новациях в отечественных струнных квартетах последней трети XX — начала XXI вв. // *Вестник музыкальной науки*. 2018. № 4 (22). С. 43–48. DOI: 10.24411/2308-1031-2018-00064
5. Терещенко В. П. О влиянии стилистических принципов С. И. Танеева на отечественную хоровую музыку XX века // *Художественное образование и наука*. 2020. № 2 (23). С. 75–80. DOI: 10.36871/hon.202002009
6. Гуляницкая Н. С. Высокая Культура «консерватизма» Рахманинова // *Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных*. 2023. № 3. С. 35–39. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-35-39

Информация об авторе:

Т. Н. Красникова — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, член редакционной коллегии журнала «Педагогика искусства».

References

1. Prykhod'ko I. M. Theory of Imitation in a Historical Context. *Opera Musicologica*. 2020. Vol. 12, No. 5 (SI), pp. 8–25. (In Russ.) DOI: 10.26156/OM.2020.12.5.001
2. Belyak D. V. The Symphonic and Suite Traits in Piotr Tchaikovsky's Piano Concertos. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 1, pp. 163–172. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.163-172
3. Demeshko G. A. Quartet Polyphony as an Environment for Intramusical Communication. *Journal of Musical Science*. 2022. Vol. 10, No. 1, pp. 16–27. (In Russ.) DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-16-27
4. Sokolvyac N. L. About Innovations in Domestic String Quartets the Last Third XX — the Beginning of the XXI. *Bulletin of Musical Science*. 2018. No. 4 (22), pp. 43–48. (In Russ.) DOI: 10.24411/2308-1031-2018-00064
5. Thereshchenko V. P. The Influence of Taneev's Stylistic Principles on Russian Choral Music of the 20th Century. *Arts Education and Science*. 2020. No. 2 (23), pp. 75–80. (In Russ.) DOI: 10.36871/hon.202002009
6. Gulyanitskaya N. S. Rachmaninoff's High Culture of "Conservatism". *Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023. No. 3, pp. 35–39. (In Russ.) DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-35-39

Information about the author:

Tatiana N. Krasnikova — Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Music Theory, Member of the Editorial Board of the *Pedagogy of Art* Journal.

Поступила в редакцию / Received: 02.10.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 24.10.2023

Принята к публикации / Accepted: 27.10.2023