

СВІТОВА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА: СТИЛІ, ЖАНРИ, ПЕРСОНАЛІЇ

УДК 78.491, 78.21

Павло Лагунов

КОМУНІКАТИВНІ МОДЕЛІ КВАРТЕТНОГО МУЗИКУВАННЯ ТА ЇХНЯ РОЛЬ У АВСТРО-НІМЕЦЬКІЙ МУЗИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII ст.

Лагунов Павло Артурович, аспірант кафедри теорії музики НМАУ ім. П. І. Чайковського, м. Київ. skyline_4688@i.ua

Комунікативні моделі квартетного музикування та їхня роль у австро-німецькій музиці другої половини XVIII ст.

Мета статті полягала у простеженні реалізації комунікативної природи різних за складом та стилістикою квартетів, згідно класифікації М. Паркер, на рівнях гармонії, синтаксису та фактури. Завдання дослідження: зробити огляд існуючих джерел, в яких досліджено питання комунікативних властивостей квартету; проаналізувати стильові особливості творі К. Ф. Е. Баха, К. Канабіха, та Й. Гайдна в динаміці співвідношення елементів музичної мови та комунікативних типів за Марою Паркер. Розглянуто низку різнохарактерних квартетів, одні з яких для мішаного складу, інші – струнні. Констатуємо факт різних комунікативних типів. Це, у свою чергу, призводить до різних фактурних рішень. Так, квартет К. Ф. Е. Баха Wg 94 – зразок твору, з інтаволатурною практикою та відносною несамостійністю партії клавіру. Основна тема першої частини твору Філіпа Емануеля втілює "the conversation". У свою чергу, основна тема першої частини Квартету № 2 ор. 1 К. Канабіха є зразком поліфонізованої фактури, з наявною віолончеллю. Його тип музичної бесіди – the polite conversation (галантне спілкування). Нарешті, у головних темах обох розглянутих квартетів Й. Гайдна використовуються тип the conversation. Але характер роботи з ним виглядає достатньо різним, що продиктоване фактурними особливостями. В одному випадку це унісону, в іншому – поліфонічна експозиція фуги. Незважаючи на таку стильову різницю, вони чудово ілюструють комунікативні типи М. Паркер, які нами були поширені на увесь простір австро-німецької традиції квартетного музикування, у чому можна вбачати подальший розвиток цієї проблеми.

Ключові слова: квартет, комунікація, клавір, фактура, класичний.

Актуальність теми. Серед музикознавців уже давно є сформованою думка про другу половину XVIII століття, як період стабілізації ознак класичного стилю в музиці. Природно, що процес кристалізації ознак класичного музичного стилю відбувався на рівнях гармонії, синтаксису та мотивно-тематичної роботи як композиційної основи, що взаємодіяли на рівнях елементарних та художньо-музичних форм, за А. Марксом [6]). Хоча хронологічні рамки домінування класичного стилю в музиці ще досі залишаються предметом для дискусій, очевидно, що твори віденських класиків (головною мірою Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена) стали зразком як для композиторів-сучасників, так і для наступних поколінь. Саме тому їхнє мистецтво можна вважати «класичним», «зразковим», що є неодмінною рисою класичного стилю, зокрема за Л. Кириліною [34]. Відповідно, що аналіз дозволяє робити узагальнення стосовно логіки формотворчих процесів та вироблення певних аналітичних моделей.

Особливу роль у процесі становлення мовленнєвих засад класичного стилю зіграв струнний квартет. Як відомо, на той час він не просто був дуже популярним жанром композиторського письма та виконання. Бурхлива видавницька діяльність (Л. Кириліна відмічає факт видання більш ніж п'ятиста творів у Парижі за 1760–1780 роки [4]), активне зацікавлення з боку композиторів, виключно важлива роль струнного квартету в тогочасному побуті – усе це стало чинниками, що дозволили науковцям досліджувати струнний квартет, як знаковий феномен класичної доби. Його місце у тогочасній австро-німецькій культурі стало предметом дослідження питомої кількості наукових робіт різних жанрів. Відзначимо роботи З. Візель, Л. Кириліної, П. Луцкера та І. Сусідко, М. Паркер, Л. Фіншера, Г. Фельдгун, А. Шарапової та багатьох інших.

Певно, що найбільш системними працями зі струнного квартету потрібно вважати монографічну працю Л. Фіншера [12], видану ще у 70-ті роки XX століття, а також новітні праці англо-канадської дослідниці Мари Паркер [14], створені на базі Кембриджського університету. Мара Паркер є автором концепції чотирьох типів музичної комунікації в межах струнного квартету.

Коментуючи ідею, дослідниця зазначає наступне: «Сенс бесіди розглядається сучасними теоретиками музики як мета, до реалізації якої композитори прагнули впродовж другої половини XVIII століття. Концепція бесіди не стосувалася лише струнного квартету: вона була базовою характеристикою камерно-інструментальної музики. Зокрема,

це доводили титульні сторінки великої кількості творів¹, приміром твору Луї Гільманна: "Шість сонат для квартету задля галантної бесіди музикантів, для флейти-траверсо, скрипки, альту і басу"»² [14, с. 22].

Надалі, на підставі аналізу та співставлення образних та фактурних особливостей творів, Марою Паркер виводиться чотири можливі типи такої бесіди: *the lectures* (викладення тези, думки), *the polite conversation* (ввічливий галантний діалог), *the debate* (суперечка) та *the conversation* (нейтральний діалог). Відповідно, кожен момент звучання музичної тканини, кожна тема має власний характер бесіди, який диктує її музично-виражальні особливості. Їхнє співставлення, типізація та подальша систематизація дозволяє перевести дискусію щодо комунікативної природи квартету в предметну площину.

Зазначені чотири типи є спробою охопити різні грані сутності цієї комунікації та частково являють собою розвиток інших концепцій, зокрема ідей *Quartor brillante* та *Quartor dialogue*, згадка про які зустрічається у роботах Л. Фіншера [12], З. Візель [1], А. Янкуса [11].

В інших названих вище дослідженнях перевага віддавалась струнному квартету та його місцю в європейській музичній культурі другої половини XVIII століття. І досить малу увагу було приділено проблематиці квартету загалом. Зокрема: відсутнє порівняння жанрово-стильових рис квартетів для різних складів; другорядно висвітлено традицію квартетного музикування та її ролі у кристалізації класичного стилю. Порушуються хіба що питання, приміром, щодо еволюції дивертисменту в струнний квартет (А. Шарапова [9]) або ж впливу чеської школи на формування загальноєвропейського контексту розвитку камерно-інструментального виконавства (Л. Кириліна [4], Г. Фельдгун [7]).

У межах цієї статті пропонується розгляд рис традиції квартетного музикування крізь призму введених Марою Паркер чотирьох типів та робиться спроба дослідити їхній вплив на кристалізацію жанрових особливостей квартетів.

¹ Зокрема, М. Паркер у межах монографії проаналізовано шістсот п'ятдесят квартетів.

² The ideal of conversation as discussed by contemporary theorists has been viewed as a goal which composers strove for and only succeeded in attaining toward the end of the century. The concept of conversation was not restricted solely to the string quartet – it was a basic characteristic of chamber music. This is evidenced in the titles of many compositions of the time as in Guillemain's Six Sonates en Quartuors on Conversations galantes et amusantes entre Flûte traversiere, un violon une Basse de Viole et la Basse, op 12 [14, с. 22].

Об'єктом дослідження у статті є особливості квартетного музичування австро-німецької традиції другої половини XVIII століття.

Предмет дослідження – комунікативні форми квартетного музичування та їхній вплив на кристалізацію мовленнєвих засад класичного стилю.

Зазначимо, що розуміння мовленнєвих засад у даній статті походить від сприйняття музики як аналогії до мови. С. Шип зазначає, що «теорія музичної мови так само, як і теорії вербальної мови, має справу з фондом звуко-інтонаційних елементів та з правилами граматики», [10, с. 149]. У такому вимірі, елементи музичної мови впорядковуються у єдину музичну тканину, і характер впорядкування дозволяє робити узагальнення стосовно стилю та епохи музично-історичного процесу. Щодо жанру квартету, то у ньому відбувається зв'язок таких мовленнєвих ознак з комунікативними особливостями, внаслідок особливої ролі останніх.

Тож **метою статті** є простеження реалізації комунікативної природи різних за складом та стилістикою квартетів, згідно класифікації М. Паркер, на рівнях гармонії, синтаксису та фактури. Мета диктує наступні завдання:

– зробити огляд існуючих джерел, в яких досліджено питання комунікативних властивостей квартету:

– проаналізувати стильові особливості творі К. Ф. Е. Баха, К. Канабіха та Й. Гайдна в динаміці співвідношення елементів музичної мови та комунікативних типів за Марою Паркер [14].

Матеріалом дослідження є нотні та аудіозаписи таких квартетів: Н. 538 (Wq 94) К. Ф. Е. Баха; ор. 1 № 2 (амстердамське видання 1767 року) К. Канабіха та струнних квартетів Й. Гайдна (ор. 1 № 1 та ор. 76 № 1). Досліджуються початкові теми перших частин, які, в одному випадку, є зразками повільних вступних розділів, в іншому – складовими головної партії сонатного Allegro. Квартети К. Ф. Е. Баха, К. Канабіха створені для складів з basso-continuo, у той час як квартети Й. Гайдна вже є струнними.

Вклад основного матеріалу статті. Аналізуючи квартетне музичування австро-німецької традиції, складно не помітити його дво-векторність. З одного боку, була традиція змішаних квартетів, які писали сини Й. С. Баха (Філіп Емануель та Йоган Крістіан), К. Канабіх, Й. Альбрехтсбергер та ін. у середині та другій половині XVIII століття. До складу таких квартетів могли входити будь-які інструменти: від флейти до клавесину, можливості яких впливали на утворення

музичної фактури. Як наслідок, у квартетах такого типу переважала фактура з мелодичною лінією, та цифрованим басом. Цікаво, що, наприклад, у квартетах Ф. Е. Баха, Й. Альбрехтсбергера, К. Канабіха, Ф. Л. Гассмана партія *basso-continuo* зазвичай довірялася клавіру, вона могла виписуватися як цифрованим басом, так і на двох станах.

Для квартетів такого типу характерна варіативність складу. Так скрипка могла замінюватися флейтою, а альт – виконувати партію *continuo* (перетворюючи квартет на тріо). Таке явище у роботі О. Спішина [2] описується як інтаволатурна практика, її наявність робила жанр квартету надзвичайно мобільним.

Як приклад змішаного квартету з можливим застосуванням інтаволатурної практики розглянемо опус Філіпа Емануеля Баха, що створено на півночі Німеччини, при дворі пруського короля. Перу Філіпа Емануеля належать три квартети (Н. 537, Н. 538, Н. 539), в яких маємо такий склад: флейту, альт, віолончель та клавір. Останній функційно є *basso continuo*, а його партія є нічим іншим, ніж дирекціоном інструментальних голосів з ущільненою гармонічною вертикаллю.

Розглянемо квартет *D-Dur* (Н. 538 / Wq. 94), який, за даними словника Гроува, було написано в останній рік життя композитора – у 1788-й. На першій сторінці автографу квартет позначено як «Quartett für Streicher dir Flöte und Klavier». У свою чергу, в редакції Шмідта, а також у енциклопедичних довідниках, твір визначається саме як «Quartett for flute, viola, cello, harpsichord».

Приклад 1



Відмітимо один цікавий момент. Виходячи з автографу розуміємо, що Карл Філіп Емануель не виписує партію віолончелі. У редакції Шмідта віолончель присутня і дублює нижній голос партії клавіру.

Приклад 2

C. Ph. Em. Bach

The image shows a musical score for a quartet by Carl Philipp Emanuel Bach. The score is in 4/4 time and G major. It features four staves: Flauto traverso (flute), Viola, Violoncello (cello), and Pianoforte (piano). The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics include 'f' and 'mf'. The piano part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The cello part is mostly rests, mirroring the lower register of the piano part.

Це може свідчити про те, що у такій моделі К. Ф. Е. Бах не вважав обов'язковим виписувати віолончель в окрему партію. Як наслідок, квартет є прикладом *інтаволатурної практики*, коли квартет без віолончелі ставав тріо, а інструмент, у випадку долучення, виконував голос партії клавіру. До того ж, це вказує на сприйняття партії клавіру, як на генеральний дирекціон усіх інструментальних партій, функція якого зводилася по-перше, до тембрового збагачення, а по-друге, для корекції ансамблевого співвідношення.

За типологією Мари Паркер, у розглянутій темі переважає *the lecture*, через мелодичну розвиненість партії флейти/скрипки відносно інших партій. Так, мелодія верхнього глосу насичена дрібними тривалостями, мелізмами і є провідною, внаслідок гармонічного складу. Якщо ж врахувати гармонічні особливості, коли після затвердження тоніки в першому такті у третьому спостерігаємо зворот з відхиленням у тональність другого ступеню, з подальшим поверненням у тоніку через D6/5, то можна говорити про наявність експозиції теми, що цілком вписується у згадану вище комунікативну модель.

Другий приклад, що розглядається, належить Крістіану Канабіху – провідному концертмейстеру Мангеймської школи. Він є фрагментом другого квартету з опусу 1, за амстердамським виданням. Його було створено набагато раніше – у середині 50-х років XVIII століття. Зауважимо, що на сьогодні не вдалося знайти та зробити копію

автографу партитури, але поданий приклад являю собою точний набір партій, з факсиміле першого видання.

Приклад 3

Allegretto ♩ = 80

Flauto

Violino

Viola

Basso-continuo

Як бачимо, квіртет має подібний до твору Філіпа Емануеля склад, за виключенням віолончелі. Фактура теми виглядає досить розвиненою (з мелодичної точки зору), синтаксичну основу складає велика кількість мотивних побудов. Цікаво, що з комунікативної точки зору вони, немовби, поступаються лідерством одна одній. Спочатку, у 1–2 тактах, веде скрипка (з огляду на якість мелодичного матеріалу); у третьому – додається «підголосок» флейти, а в четвертому – розвинені, засновані на шістнадцятих тривалостях, партії альту й континуо.

Кожна з партій прописана доволі однозначно, тому можливість інтаволатурної практики обмежена, оскільки зрозуміло, що виключення альту, скрипки чи флейти сильно вплине на якість звучання. Відзначасмо риси поліфонізації музичної фактури. По-перше, вона контрастує з гомофонно-гармонічним складом квіртету К. Ф. Е. Баха), що вбачається у імітаціях в 4–5 тактів, у 6–7 та у мелодизованому басі, лінія якого контрапунктує віртуозним лініям верхніх голосів. По-друге, постійні зміни провідного голосу (в умовах помірною темпу), свідчить про комунікацію типу *the polite conversation – ввічливе спілкування* (за класифікацією канадської дослідниці), через вищезгадані випадки поступок лідерством.

На завершення розглянемо два квіртети Й. Гайдна. Для віденського класика та його сучасників жанр струнного квіртету став місцем пошуку й експериментів у площині музичної форми. Останні по-

в'язані з поліфонізацією, як засобом фактурної розробки музичного матеріалу, та із загальною пластичністю інструментальних партій (у тому числі, в альті та віолончелі). Фактурні засади струнних квартетів Й. Гайдна дали підставу А. Янкус [11] констатувати системність у використанні поліфонічних прийомів та відзначати їхній вплив на кристалізацію класичної жанрової моделі струнного квартету у творчості віденського класика.

Утім, якщо врахувати чинник еволюції жанру у творчості Й. Гайдна, то констатуємо зміну якості такої поліфонічної роботи. Як приклад, порівняємо функціонально ідентичні теми квартетів з першого та останнього опусів. Йдеться про головні теми першого Allegro з відомого квартету «La Chasse»³ та – з першої частини (Allegro con spirito) № 1 op. 76 (1796 рік). Обидва квартети розділяють тридцять чотири роки, за цей час квартетне письмо Й. Гайдна пройшло тривалу еволюцію (про що, зокрема, зазначається у низці праць, зокрема й монографії Л. Кириліної [4]).

Так, у першій частині «La Chasse» (яку викладено у формі сонатного Allegro) експозицію побудовано на фактурі гомофонно-гармонічного складу, а натяки на поліфонічну роботу можна побачити лише у розробці (приміром, 5–7 такти від початку розділу). В інший час звучання переважають або унісони, або ж фактура типу мелодія плюс акомпанемент. За класифікацією Мари Паркер головна тема втілює ідею *the conversation*.

Приклад 4.

The image shows a musical score for the first movement of the String Quartet 'La Chasse' by Joseph Haydn. The score is for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. It is marked 'Presto' and features a complex polyphonic texture with various dynamics like 'p' and 'f'.

³ Hob I: 1



Інакша ситуація спостерігається у Квартеті № 1 ор. 76. Його початок являє собою поліфонічно-імітаційний вступ основної теми, яка за рахунок розвиненого мелосу, стриманого характеру, досить простого але мірного ритму, ладових особливостей (зокрема поступова модуляція від тонічної до домінантової опори) сприймається як алюзія до теми бахівських фуг. Спочатку тема проводиться *solo* у партії *V-c* (3–6 тт), потім – у *V-le* (6–9 тт), у тоніко-домінантовому тональному співвідношенні. Далі (10–14 тт) спостерігаємо одночасне проведення теми у *V-no II* та інверсії – у *V-c*, що проростає у нові мелодичні лінії, в той час як у 14–17 тактах ця ж структура проводиться у партіях *V-no I* та *V-le*. Цей уривок дає чітко зрозуміти, що перед нами рішення головної теми, викладеної у формі експозиції фуги. А з точки зору концепції Марі Паркер, перед нами зразок *the conversation*. Не можна сказати, що цей діалог є ввічливим (у «галантному» сенсі цього слова), суперечок – немає також.

Приклад 5

Allegro con spirito

A musical score for a string quartet, consisting of four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked **Allegro con spirito**. The music features a variety of dynamics, including *f* (forte) and *p* (piano), and includes slurs and accents. The first staff (Violino I) starts with a *f* dynamic and has a slur over the first two measures. The second staff (Violino II) starts with a *f* dynamic and has a slur over the first two measures. The third staff (Viola) starts with a *f* dynamic and has a slur over the first two measures. The fourth staff (Violoncello) starts with a *f* dynamic and has a slur over the first two measures. The score is divided into four measures, with a double bar line after the second measure.



Порівняння таких квартетів аж ніяк не означає, що наприкінці творчого шляху Й. Гайдн значно активніше використовує поліфонію, порівняно з раннім періодом творчості. Менше того, характер фактурної побудови інших квартетів оп. 76, з домінуванням гомофонно-гармонічного складу, дозволяє говорити, що якраз чиста поліфонія зустрічається нечасто. Утім можна впевнено стверджувати, що в пізній період творчості Й. Гайдн був дуже схильним до поліфонічних пошуків та експериментів, що, вочевидь, було наслідком бажання реалізувати та максимально розвинути з ідеї комунікації всередині струнного квартету (про що зазначалося в роботі М. Паркер [14]).

Резюмуємо. Тож нами було розглянуті низка різнохарактерних квартетів, одні з яких для мішаного складу, інші – струнні. Незважаючи на це, вони чудово ілюструють комунікативні типи М. Паркер, які нами були поширені на увесь простір австро-німецької традиції квартетного музикування, у чому можна вбачати подальший розвиток цієї проблеми.

У розглянутих прикладах констатуємо факт різних комунікативних типів. Це, у свою чергу, призводить до різних фактурних рішень. Так, квартет К. Ф. Е. Баха Wg 94 – зразок твору, з інтаволатурною практикою та відносною несамостійністю партії клавіру. При цьому, композитором робиться спроба застосування віолончелі, але, вочевидь, вона ще не сприймається як обов'язковий учасник музичної комунікації. Основна тема першої частини твору Філіпа Емануеля втілює *"the conversation"*.

У свою чергу, основна тема першої частини Квартету № 2 оп. 1 К. Канабіха є зразком поліфонізованої фактури, з наявною віолончеллю. Його тип музичної бесіди – *the polite conversation* (галантне спілкування).

Нарешті, у головних темах обох розглянутих квартетів Й. Гайдна використовуються тип *the conversation*. Але характер роботи з ним виглядає достатньо різним, що продиктоване фактурними особливостями. Так, в останньому квартеті (ор. 76 № 2), головну тему викладено у структурі експозиції фуґи, на відміну від унісонів першого квартету. Бажання композитора залучити й підкреслити поліфонічний елемент може бути продиктоване реалізацією ідеї рівноправної бесіди.

На завершення додамо, що для багатьох композиторів, зокрема для наведених вище, струнний квартет став свосереднім еталоном майстерності та професійної зрілості. Без ґрунтовного володіння особливостями камерного письма (сольного, дуетного й тріо-складів) – написання добротного струнного квартету було б неможливим. У свою чергу, сприйняття квартету як акту комунікації чотирьох, що набуває різних рис, врешті-решт, сприяло популяризації та стабілізації класичної моделі струнного квартету, актуальної і в сучасній музиці.

Література

1. Визель З. От дивертисмента к квартету (К вопросу становления жанра-квартета в творчестве Й. Гайдна) / З. Визель// От барокко к классицизму: Учеб. пособие. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1993. – С.77–90.
2. Епишин А. Магия музыки барокко : итальянская трио-соната /А. Епишин. – СПб.: Композитор, 2006. – 148 с.
3. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века : в 3-х частях / Л. Кириллина. –Т. 1. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1996. – 192 с.
4. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века : в 3-х частях / Л. Кириллина. – М. : Издательский дом «Композитор», 2007. – Т. 3. – 224 с.
5. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время/ П. Луцкер, И. Сусидко. – М. : Классика-XXI, 2008. – 624 с.
6. Маркс А. Б. Всеобщий учебник музыки / А. Б. Маркс ; [пер. с нем. под ред. А. Фаминцина]. – М., 1893. – 443 с.
7. Фельдгун Г. Смычковый квартет в творчестве "малых мастеров венского классицизма"/ Г. Фельдгун// периферия в культуре: материалы международной конференции. – Новосибирск, 1994
8. Холопова В. Теория музыки [Учебное пособие] / В. Холопова. – СПб. : Лань, 2010. – 368 с.

9. Шарапова О. А. Австрийский дивертисмент и его влияние на струнные квартеты Й. Гайдна / О. А. Шарапова // Выпуск 35 : Теоретические проблемы классической и современной зарубежной музыки : Сборник трудов : межвузовский / Составитель О. Коловский. – Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1977. – С. 37–59.
10. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки / С. Шип. – Одесса, 2001. – 296 с.
11. Янкус А. И. Полифоническое письмо в струнных квартетах Й. Гайдна / А. Янкус., автореф. ... канд. искусств [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/polifonicheskoe-pismo-v-strunnykh-kvartetakh-i-gajdna>
12. Finscher L. Studien zur Geschichte des Streichquartetts / L. Finscher. – Kassel : Bärenreiter, 1974. – 388 s.
13. Emery W, Leisinger U, Roe S Wolff C, Wollny P BACH/ W. Emery, U. Leisinger, S. Roe, C. Wolff, P. Wollny // The New Grove Dictionary of the music and musicians [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.oxfordmusiconline.com/public/page/free_trials.
14. Parker M. The String Quartet : Four types of musical conversations / M. Parker. – London : Ashgate, 2002. – 315 p.
15. Webster J., Feder G. Haydn (Joseph) Franz / J. Webster, G. Feder // The New Grove Dictionary of the music and musicians [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.oxfordmusiconline.com/public/page/free_trials

References

1. Vizel, Z. (1993). Ot divertismenta k kvartetu (K voprosu stanovlenija zhanra-kvarteta v tvorcestve J. Gajdna). In *Ot barokko k klassicizmu: Ucheb. posobie* (pp. 77–90). Moscow : RAM im. Gnesinyh.
2. Epishin, A. (2006). *Magija muzyki barokko : ital'janskaja trio-sonata*. Sanct Petersburg: Kompozitor.
3. Kirillina, L. (1996). *Klassicheskij stil v muzyke XVIII – nachala XIX veka Vol. 1*. Moscow.
4. Kirillina, L. (2007). *Klassicheskij stil v muzyke XVIII – nachala XIX veka Vol. 3*. Moscow: Izdatel'skij dom "Kompozitor".
5. Lucker, P., & Susidko, I. (2008). *Mozart i ego vremja* [Mozart and his time]. Moscow, Klassika-XXI. 624 p.
6. Marks, A. B. (1893). *Vseobshhij uchebnyk muzyki* [General tutorial on music]. [Translate from Deutch. & Ed. by A. Famincin]. Moscow.
7. Feldgun, G. (1994). Smychkovyj kvartet v tvorcestve "malyh masterov venskogo klassicizma". *Periferija v kul'ture : materialy mezhdunarodnoj konferencii, Novosibirsk*, 144–155.
8. Kholopova, V. (2010). *Teorija muzyki* [Theory of music]. Sanct Petersburg: Lan.

9. Sharapova, A. (1977). Avstrijskij divertisment i ego vlijanie na strunnye kvartety J. Gajdna. *Teoreticheskie problemy klassicheskoj i sovremennoj zarubezhnoj muzyki*, 35, 37–59. Moscow.
10. Ship, S. V. (2001). *Muzykal'naja rech i jazyk muzyki* [The musical language and the language of music]. Odessa.
11. Iankus, A. I. (2013). Polifonicheskoe pis'mo v strunnykh kvartetakh J. Gajdna. Retrieved from: <http://www.dissercat.com/content/polifonicheskoe-pismo-v-strunnykh-kvartetakh-i-gajdna>
12. Finscher, L. (1974). *Studien zur Geschichte des Streichquartetts*. Kassel, Bärenreiter.
13. Emery, W., Leisinger, U., Roe, S., Wolff, C., & Wollny, P. (2004). BACH. In *The New Grove Dictionary of the music and musicians*. Retrieved from http://www.oxfordmusiconline.com/public/page/free_trials.
14. Parker, M. (2002). *The String Quartet : Four types of musical conversations*. London: Ashgate.
15. Webster, J., & Feder, G. (2004). Haydn (Joseph) Franz. In *The New Grove Dictionary of the music and musicians*. Retrieved from http://www.oxfordmusiconline.com/public/page/free_trials

Лагунов Павел Артурович, аспирант кафедры теории музыки НМАУ им. П. И. Чайковского, Киев. skyline_4688@i.ua

Коммуникативные модели квартетного музицирования и их роль в австро-немецкой музыке второй половины XVIII века.

Цель статьи заключалась в прослеживании реализации коммуникативной природы различных по составу и стилистикой квартетов, согласно классификации М. Паркер, на уровнях гармонии, синтаксиса и фактуры. Задачи исследования: сделать обзор существующих источников, в которых исследованы вопросы коммуникативных свойств квартета; проанализировать стилевые особенности произведений К. Ф. Э. Баха, К. Каннабиха, и Гайдна в динамике соотношения элементов музыкального языка и коммуникативных типов по Марой Паркер. Рассмотрены ряд разнохарактерных квартетов, одни из которых для смешанного состава, другие – струнные. Констатируем факт разных коммуникативных типов. Это, в свою очередь, приводит к различным фактурным решений. Так, квартет К. Ф. Э. Баха Wg 94 – образец произведения, с интаволатурной практикой и относительной несамостоятельностью партии клавира и. Основная тема первой части произведения Филиппа Эмануэля воплощает "the conversation". В свою очередь, основная тема первой части Квартета № 2 ор. 1 К. Каннабиха является образцом полифонизированной фактуры, с имеющейся виолончелью. В данном случае, тип музыкальной беседы – the polite conversation (салантное общение). Наконец, в главных темах рассмотренных квартетов Гайдна используются тип

the conversation. Но характер работы с ним выглядит достаточно разным, что продиктовано фактурными особенностями. В одном случае это унисона, в другом полифоническая экспозиция фуги. Несмотря на такую стилевую разницу, они прекрасно иллюстрируют коммуникативные типы М. Паркер, которые нами были распространены на все пространство австро-немецкой традиции квартетного музицирования, в чем можно видеть дальнейшее развитие в исследовании данной проблемы.

Ключевые слова: *квартет, коммуникация, клави́р, фактура, классический*

Pavlo Lagunov, post-graduate of the Department of music theory of the P. I. Tchaikovsky NMAU, Kyiv. skyline_4688@i.ua

The models of conversation of Austrian and German quartet music of the second half of 18th century.

The purpose of this article is attempt to trace the implementation of the communicative nature of the different composition and stylistics of quartets, according to Mara Parker's classification, at aspects of harmony, syntax and texture. Objectives of the study: to make an overview of the existing sources in which the issue of communicative properties of the quartet is studied; to analyze the stylistic features of the works of C. F. E. Bach, C. Cannabich, and J. Haydn in the dynamics of the correlation of elements of musical language and communicative types by Mara Parker. A variety of different quartets are considered, some of which are for mixed composition, others are stringed. We state the fact of various communicative types. This, in turn, leads to various textured solutions. So, the quartet KFE Bach Wg 94 – a sample of the work, with intavolature practice and the relative independence of the party clavier and. The main theme of the first part Philip Emanuel's work realized the "conversation". At the same time, the main theme of the first part of the Quartet No. 2 op. 1 C. Canabich is a sample of polyphonic textures, with an existing cello. His type of music conversation is the polite conversation. Finally, the main topics of the two quartets discussed by J. Haydn use the type of conversation. But the character of work with it looks quite different, which is dictated by texture features. In one case it is unison, in another polyphonic exposition of fugues. Despite such a stylistic difference, they perfectly illustrate the communicative types of M. Parker, which we have spread to all the space of the Austro-German tradition of quartet music, which can be seen in the further development of this problem.

Keywords: *quartet, communication, claviér, texture, classical.*

Стаття поступила до редакції 16.10.2017 р.
