



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ
ИМЕНИ С. С. ПРОКОФЬЕВА

Региональные
научные чтения

К 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА

АЛЬФРЕД ШНИТКЕ



23
октября
2024

ЛИЧНОСТЬ И
РЕТРОСПЕКТИВА ТВОРЧЕСТВА

ББК 85.31я431

УДК 78.01

А 59

Редакционная коллегия:

Мошак Е. Г. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева (главный редактор);

Тукова Т. В. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева (редактор-составитель);

Стасюк С. А. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева (ответственный секретарь);

Гребеньков Г. В. – доктор философских наук, профессор ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева;

Гамова И. В. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева;

Биджакова Н. Л. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева;

Семыкин В. Г. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева;

Бабенко Е. С. – кандидат искусствоведения ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева.

А 59 Альфред Шнитке: личность и ретроспектива творчества: Материалы Региональных научных чтений (Донецк, 2024) – 23 с.

*Учредитель и издатель: ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева,
Адрес редакции и издателя: 283086, Россия, Донецкая Народная Республика,
г. Донецк, ул. Артема, д. 44.*

ББК 85.31я431

УДК 78.01

© ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

Н. Л. Биджакова Соната № 1 для виолончели и фортепиано А. Шнитке в классе камерного ансамбля: к вопросу изучения творческого наследия композитора.....	4
И. В. Гамова О некоторых видах контрапункта в системе композиционных методов А. Шнитке	7
М. Н. Коваленко «Сюита в старинном стиле» для скрипки и фортепиано А. Шнитке: многослойность интерпретации.....	10
Т. В. Кувшинова Традиции и новаторство в хоровом концерте А. Шнитке на стихи Григора Нарекаци.....	13
С. А. Стасюк О роли жанровых и стилевых архетипов в сочинениях А. Шнитке.....	16
Т. В. Тукова А. Шнитке о проблемах композиторского творчества.....	20

*Н. Л. Биджакова,
кандидат искусствоведения,
доцент, профессор кафедры камерного
ансамбля и концертмейстерской подготовки
ФГБОУ ВО ДГМА имени С.С. Прокофьева,
г. Донецк*

СОНАТА № 1 ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО А. ШНИТКЕ В КЛАССЕ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ: К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ КОМПОЗИТОРА

Соната op. 129 (1978, посвящённая Н. Гутман) – первое обращение композитора к драматическому и психологическому потенциалу инструмента виолончель. Произведение прочно вошло в педагогический репертуар высших учебных заведений. Этому способствовали:

- успешная премьера (Н. Гутман – И. Сухаребская, 1978);
- популяризация произведения (например, исполнение Н. Гутман – В. Лобанов, зал Московской консерватории им. П. И. Чайковского, 1982);
- закрепление в исполнительской практике. Назовём известные интерпретации, осуществлённые при жизни композитора, отражённые в антологии звукозаписи: М. Хомицер – А. Гинзбург (1982); Я. Фоглер – Б. Канино (1992); Д. Герингас – Т. Шац-Герингас (1994); А. Дёмин – Ю. Слесарев (1996); А. Ивашкин – И. Шнитке (1998) и др.;
- своевременная публикация австрийским издательством Universal Edition (1979); гораздо позже соната была опубликована отечественным издательством «Советский композитор», Москва (1981);
- включение произведения в программы ансамблевых конкурсов¹.

На фоне активной исполнительской практики Виолончельная соната в 1990-е годы внедрялась в педагогический репертуар класса камерного ансамбля. Сочинение относится к блоку репертуарных произведений высшей степени сложности, как в решении технических, так и художественно-концептуальных задач. Для постижения и раскрытия глубинных философских мыслей автора исполнителю требуется не только вхождение (вживание) в музыкальный материал, но и познание символического плана сочинения, смысловых ориентиров, стилистических особенностей, которые позволяют открыть новые измерения звукотворчества, активизировать мыслительный процесс, развить эмоциональный интеллект. В подтексте внешне лаконичной музыкальной конструкции символична каждая интонация, тема, образ.

¹ Например, Международный конкурс камерных ансамблей имени Д. Д. Шостаковича, 1991 г. Санкт-Петербург, организованный Т. А. Гайдамович, Ю. А. Башметом, Е. А. Шафран.

Нравственные категории, содержащиеся в произведении, оказывают воспитательное воздействие.

Построение цикла стало типовым для камерных сонат А. Шнитке – чередование медленных и быстрых частей: *I – Largo, II – Presto, III – Largo*, следующие *attacca*. Многогранно представлен принцип диалогичности. Исследователь Е. Г. Захарова выделяет и систематизирует несколько типов диалога – инструментальный, тембровый, жанровый, стилевой, монолог [1, с. 23].

В освоении Сонаты можно выделить несколько направлений:

1. Ознакомление с интерпретационными версиями, созданными при жизни композитора (носителями традиции исполнения).

2. Подготовка мощной технической базы, дающей запас прочности и физической выносливости для исполнения очень сложных эпизодов (например, продолжительное пассажное движение во второй части длиной в 108 тактов с постепенным наращиванием динамики от *ppp* к *fff*).

3. Тщательное продумывание логики развёртывания драматургии сонатного цикла (оппозиция «медитация – скерцо» на уровне частей целого, где *Largo* Финала компенсирует своей медитативностью динамичное развитие второй части *Presto*).

4. Постигание семантики музыкального языка автора:

– в интонационном плане (например, сопряжение секундовых и терцовых интонаций *solo* виолончели первой части, символизирующее тему креста, в дальнейшем приобретает различные модификации);

– в жанровой содержательности (так скрытая вальсовость – ритм простенького бытового вальса, представленный гипертрофировано тяжеловесно – как характерный приём снижения жанра с целью сопоставления трагедии с пошлостью; или токкатность, как воплощение «злого» скерцо – в традиции типовой модели Д. Шостаковича).

5. Понимание характера взаимоотношения инструментов: отказ от диалога в пользу монологичности (монологичность высказывания виолончели во всех частях цикла, функция фортепиано в организации ритмического движения); несмотря на это, ансамблевость обнаруживается как на эмоциональном, так и на звуковом уровне.

6. Трактовка ансамбля в инструментальном противостоянии (композитор оперирует разнородностью специфики звукообразования: виолончель – «оратор, проповедник» [2, с. 152], носитель человеческой боли и страдания, которые выражаются в речевой экспрессии, ламентозных интонациях; фортепиано – носитель подчёркнутой механистичности – воплощается в культивировании ударного прикосновения, аккордовой организации фактуры, применении кластеров, либо аккордово-хорального звучания).

7. Стремление к тембровой поляризации (так особую выразительность с оттенком «призрачности», «хрупкости» фортепиано обретает в высоком регистре на длительной педали; у виолончели задействованы все регистры).

8. Обострение эмоциональной подачи: сочетание предельной экспрессии (игра «на разрыв аорты»²) и нарочитой «аэмоциональности».

9. Понимание феномена «полифонии А. Шнитке», названной Т. В. Франтовой «суперполифонией», проявляющееся на разных уровнях:

- макроуровне (полифонизация содержания, драматургии);
- микроуровне (полифонические приёмы развития). Т. В. Франтова выделила из типовой неоклассической полифонической формы [3, с. 96]: крещендирующую полиостинатность и структурно-контрапунктическую многоярусность³.

ЛИТЕРАТУРА

1. Захарова, Е. Г. Инструментальные ансамбли с фортепиано Альфреда Шнитке: к проблеме диалога : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Захарова Е. Г., РАМ им. Гнесиных. – Москва, 2008. – 26 с. – Текст : непосредственный.
2. Семушина, О. В. Соната А. Г. Шнитке для виолончели и фортепиано / О. В. Семушина ; составитель А. А. Жохова. – Текст : непосредственный // Камерно-ансамблевая музыка в творчестве русских композиторов : сб. ст. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 1993. – 208 с. – С. 141–155.
3. Франтова, Т. В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века / Т. В. Франтова. – Ростов-на-Дону : Изд-во СКНЦ ВШ АНСН, 2004. – 404 с. – ISBN 5-87872-270-4 – Текст : непосредственный.

² Выражение О. Мандельштама из стихотворения «За Паганини длиннопалым...».

³ Например, вихревое движение *basso ostinato* в *Presto*, когда восемь повторов 13-тактового периода у виолончели далее преобразуются на уровне звукового обобщения в глиссандирующий фон. Причём, границы 13-тактового периода виолончели и границы 16-тактовых периодов фортепиано не совпадают, в нотном тексте даже введено двойное обозначение: римские цифры для виолончели, арабские – для фортепиано. В коде финальной части модифицируется в расходящееся зеркальное движение («растворяющаяся мелодика “огненного смерча”, ставшая теперь звездным мерцающим сиянием» [2, с. 154]).

*И. В. Гамова,
кандидат искусствоведения,
доцент, профессор кафедры
истории, теории музыки и композиции
ФГБОУ ВО ДГМА имени С.С. Прокофьева,
г. Донецк*

О НЕКОТОРЫХ ВИДАХ КОНТРАПУНКТА В СИСТЕМЕ КОМПОЗИЦИОННЫХ МЕТОДОВ А. ШНИТКЕ

XX век – период нового расцвета полифонии, которая предстала во всём своём многообразии. Это было обусловлено фундаментальным преобразованием законов музыкального мышления. «Ренессанс» полифонии имел различные предпосылки. Исторический и культурный плюрализм музыкального искусства, полифонизация сознания художника (и др.) обусловили возникновение и развитие новых методов сочинения. Контрапункт в современной музыке – это сложно организованная система композиторского письма, нередко определяющая индивидуальный стиль автора. Композиторы применяют конструктивные идеи полифонии всех эпох, от средневекового органума до новейших техник.

Контрапункт – одно из генеральных понятий полифонии. Со второй половины XX в. теорию контрапункта разрабатывали К. Южак, И. Кузнецов, Н. Симакова, Т. Франтова, Г. Демешко (и др.). Традиционно под контрапунктом понимают систему соотношения голосов в определённых условиях ритма и гармонии (Ю. Евдокимова). Нормы контрапункта обусловлены различными звуковысотными концепциями определённых эпох эволюции многоголосия. Понимание контрапункта расширялось: от техники соединения мелодических линий до компоновки звуковых комплексов, по-разному организованных. В отличие от строгого и свободного стилей, для контрапункта XX в. нет единой системы общепринятых норм, что связано с многообразием методов композиции.

Творчество А. Шнитке – уникальное явление художественной культуры XX ст., – отразило всю широту его художественных и философских взглядов, связь времён и культур. Он воплотил новые идеи современного искусства. Полифония определила тип музыкального мышления и творческого метода композитора, индивидуально претворившего тенденции развития полифонического искусства в XX веке. Эти проблемы исследованы в докторской диссертации Т. Франтовой «Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века» [2].

Контрапункт у Шнитке служит созданию смысловой многозначности отображаемых явлений, а также психотипа современника и его сложного внутреннего мира. В произведениях Шнитке контрапункт имеет

многообразные проявления в зависимости от трактовки его как средства раскрытия содержания и реализации драматургического плана произведения. В первой части Реквиема (1975) воплощена интонационная сфера лирико-созерцательного плана, эта музыка светлая и печальная. Строгая диатоника минора и тип вокальной мелодики, канонический латинский текст, – создают аллюзию и на григорианское пение, и на строгий стиль вокальной полифонии Ренессанса. Обмен голосов у I и II сопрано (тт.8-15; в репризе тт. 28-35, 40-47), звучащих на той же высоте – т. е. с нулевым индексом вертикальной перестановки, – возрождает один из приёмов контрапункта средневековья. Характерна имитация темы-мелодии в приму, которая, по сути, превращается в остинато (четыре проведения у сопрано I и II в 1 разделе, и пять в репризе).

Излюбленный метод письма А. Шнитке – микрополифония (термин Д. Лигети), которая как разновидность сонорного контрапункта появляется только в музыке XX века, в процессе поисков новой звуковой экспрессии. Суть и новаторство этой техники состоит в предельно сжатом по высоте расположении голосов при многочисленных *divizi* партий, их тембровой однородности. Но сами голоса в микрополифонии почти не различимы, они сливаются в непрерывно изменяющиеся кластеры. На первый план выступают сонорно-тембровые свойства организации музыкальной ткани. Открытием микрополифонии явились “Atmospheres” Лигети (1961).

Микрополифония у Шнитке – это ещё одна плоскость «препарированной» имитационной техники. В *Concerto grosso №1* художественную интерпретацию получает один из ведущих барочных жанров, осуществляется связь времён. В Токкате (ч. 2) создаётся аллюзия на скрипичное концертное исполнение эпохи барокко, используется микрополифония. *Divizi* скрипок (ц. 1) даёт 12 голосов, образующих каноническую имитацию темы и её развёртывания, со вступлением в приму (с перекрещиванием) и в одну восьмую. Движение голосов в шестнадцатых в быстром темпе создаёт изменчивый по звучанию сонорный пласт. В ц. 11 – уже 20 струнных, каноническая структура первой темы регистрово разрастается и темброво обогащается. У контрабасов – ритмическое увеличение темы. Интересно, что динамика такого большого звукового массива – *pp* (как и в ц. 1).

В первом эпизоде рондообразной формы появляется тема с репетиционной формулой, вначале она проводится в каноне у солирующих скрипок. При изложении в оркестре в канонической имитации тема утрачивает консонантность и ладовые опоры, поскольку голоса вступают в полутон, размывая диатонику темы, искажая её интонационную природу (ц. 8).

Во 2 части II симфонии кульминация также подготовлена средствами сонористики – фактурно нарастающей имитационно-канонической структурой.

Многообразно представлена в творчестве Шнитке полифония пластов (термин В. Протопопова) – вид многоголосия, в котором контрапунктируют не отдельные голоса, а фактурные комплексы. Она получает широкое развитие в музыке второй половины XX в. Полифония по-разному организованных и семантически наполненных пластов используется во многих произведениях

Шнитке. Включает такие виды контрапунктов: контрастно-тематический, фактурно-разнородный, стилевой, серийный, сонорный, полисистемный контрапункт (термин И. Кузнецова). На практике их гораздо больше.

Шнитке теоретически осмысливает феномен полистилистики как реальное совмещение в общем культурном пространстве «разных музык», и воплощает на практике этот метод. Контрапункт стилей у Шнитке подчинён драматургическому развитию, он предстаёт в неожиданных семантических контрастах и столкновениях; в оппозициях возвышенное – низменное, гармония – дисгармония, свет – тьма (кантата «История доктора Иоганна Фауста», Concerti grossi №№ 1, 2, 3; Первая и Вторая симфонии, Третий концерт для скрипки и камерного оркестра и др.).

В Concerto grosso № 1 (Рондо, ц. 24) в кульминации, достигающей драматического накала (*ff*), взаимодействуют четыре тематически контрастных пласта, три из которых изложены в микрополифоническом каноне. Экспрессивная тема рефрена – «квази-барокко» – олицетворяет личностное начало, изложена в каноническом дуэте скрипок соло. Она сталкивается с антагонистом – темой танго из эпизода, представляющей эстрадный жанр; а также с темами из Токкаты. Полифония пластов и контрапункт стилей, олицетворяющих высокое и банальное, воплощают противостояние образных сфер, становятся важным средством в раскрытии художественной концепции. Соединение интонационного материала разных эпох, «высоких» и «низких» жанров отражает творческие установки Шнитке полистилистического периода.

Шнитке использует также полисистемный контрапункт (термин И. Кузнецова), основанный на контрасте систем звуковысотной организации музыкального материала. Фактурные пласты организованы в разных звуковысотных системах: в диатонической модальности и хроматической тональности, тоновой и сонорной и др. (I, II, III симфонии, Квинтет для фортепиано и струнных).

Т. Франтова обосновывает концепционно-драматургический контрапункт у Шнитке как смысловой контрапункт разных драматургических планов произведения (Симфония № 2, Концерт № 2 для скрипки и камерного оркестра; Concerto grosso № 2) [2, с. 35–36].

Многообразие видов контрапункта неотделимо от смысловой стороны произведений Шнитке. Контрапунктическая техника служит созданию многоплановости в воплощении художественного содержания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузнецов, И. К. Теоретические основы полифонии XX века / И. К. Кузнецов. – Москва : НТЦ «Консерватория», 1994. – 286 с. – ISBN 5-86419-010-1. – Текст : непосредственный.
2. Франтова, Т.В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века : автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора искусствоведения / Т. В. Франтова. – Ростов-на-Дону : СКНЦ ВШ АПСН, 2005. – 45 с. – Текст : непосредственный.

*М. Н. Коваленко,
проректор по учебной работе,
доцент, профессор кафедры камерного
ансамбля и концертмейстерской подготовки
ФГБОУ ВО ДГМА имени С.С. Прокофьева,
г. Донецк*

«СЮИТА В СТАРИННОМ СТИЛЕ» ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО А. ШНИТКЕ: МНОГОСЛОЙНОСТЬ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

«Сюита в старинном стиле» для скрипки и фортепиано Альфреда Гарриевича Шнитке (1972 г.) – пожалуй, наиболее известное и исполняемое произведение из камерного наследия композитора. Популярность этого произведения столь велика, что его переложения сделаны для виолончели и фортепиано, флейты и фортепиано, виолы д'амур, клавесина и ударных, альты и камерного оркестра, трубы и фортепиано, скрипки и аккордеона.

Зачастую исполнители, слыша красивую музыку сюиты, не пытаются проникнуться глубиной и трагичностью заложенного в ней композитором смысла. Автор за красивой барочной «картинкой» скрывает трагическую идею познания человеком себя и окружающего мира. Слова Шнитке в отношении своей Четвёртой симфонии – это произведение раскрывается только в «искривлённом интонационном пространстве» [1, с. 82] – можно смело отнести и к сюите. Сам автор, говоря о форме сюиты: «...в каждом номере есть по одной маленькой “кляксе” – “клякса” по отношению к старинному стилю» [3, с. 60], наталкивает слушателей и исполнителей на мысль о глубоко скрытой в музыкальной ткани произведения под маской благозвучия и красоты тёмной стороны мира.

Как известно, номера сюиты не были объединены общей концепцией и писались в качестве конкретного сопровождения к эпизодам фильмов «Похождения зубного врача» и «Спорт, спорт, спорт» режиссёра Элема Климова. Пятичастным циклом данные саундтреки стали после просьбы скрипача Марка Лубоцкого написать Шнитке сочинение для педагогического репертуара.

Первые четыре части сюиты можно воспринимать как философский рассказ о четырёх видах искушений, подстерегающих человека в поиске целостного представления о себе и о мире, а пятая часть – своего рода итог, в котором заложено трагическое представление о судьбе человека в виду этих подстерегающих его ловушек.

Пастораль – это классическая тема, демонстрирующая гармонию (единение с природой, покой и безмятежность и т. п.). Красота и благозвучие в музыке странным образом порождают недоверие, вызывают ощущение фальши и обмана, подлога. Длинный органнй пункт, обилие мелизмов

(зачастую вычурных, неуместных в слабых тактах), прерывистость фраз, неизменность нисходящих интонаций (единственный восходящий ход у скрипки на две октавы в финале части воспринимается в контексте звучащего как попытка вырваться из обыденного круга), внезапность гармонических сдвигов, и повисающий щемящий вопрос последних тактов: всё вызывает ощущение смутной тревоги, едва назревающее, но катастрофической силы противоречие, которое изнутри расшатывает иллюзию гармонии всей пасторальной картины.

Балет – танец, олицетворяющий собой музыкальный образ, в котором ярко проявлены стремление к ритмизации и эстетическому упорядочиванию, воплощению идеала порядка и совершенства. Двудольность метра, простота ритмических формул, повторяемость мотивов в структуре темы, терассообразность динамики – способствуют передаче некоей неумолимости и механистичности. Внезапно врывающаяся безжалостная железная поступь марша (в си миноре) усиливают эффект марионеточности, отрицающей свободу и индивидуальность человеческих эмоций и поступков.

Менуэт – меланхолическая, элегически-созерцательная часть, в простоте музыки которой кроется отнюдь не душевное спокойствие и примирение с миром, описывающая особый род искушения – искушение простоты наивности и видимости. Нарочито наивная мелодия, её остинатность в среднем разделе, диалогичный характер изложения темы в крайних разделах с игрой мажора-минора, попытка выйти из привычной картины (восходящий синкопированный подъём в партии скрипки, отсылающий к первой части сюиты) – передают неразрешимый конфликт между внешним и внутренним, символизируют меланхолию и уныние, приводящие к бегству человека от себя.

Фуга – это форма, традиционно выражающая сложность и вариативность мира. Излюбленная композитором изломанность линий, широта диапазона звучания, непрекращающийся бег восьмых в определённый момент вызывают ощущение усталости, измученности, безысходности. В попытке выразить всю сложность мира (как например, в фугах Баха) нет места для человека во всём его несовершенстве и конечности.

Таким образом, гармония Пасторали и ритмическая рациональность Балета, простота Менуэта в сочетании со сложностью Фуги образуют диалектические группы внутри сюиты, требующие резюмирующего послания, коим и является последняя часть сюиты – Пантомима. Эта часть передаёт борьбу человека с самим собой. Две музыкальные идеи благозвучия – случайно (ниоткуда) возникающей мелодии необыкновенной красоты и образ её «затухания» – порождают, путём длительного накопления, взрыв, характеризующийся терпким звучанием диссонансов, напряжённым звучанием малой секунды в высоком регистре у скрипки (буквально пилящего по нервам), который можно трактовать как разрыв, выход из замкнутого круга, преодоление и победу в сложной борьбе человека с самим собой (возможно даже с трагическим концом). Словно эпитафия, звучит возвращение спокойной, затухающей, кристально чистой мелодии, распадающейся на

составные части. Повисающая неразрешённость гармонии (отсылающая слушателей к финалу первой части сюиты), требует от слушателей осмысления и разрешения уже за пределами звучания музыки.

Возможно, в музыке Сюиты А. Шнитке хотел показать слушателям, что идеалы красоты, гармонии, чистых эмоций способны скрывать свои внутренние изъяны, напомнить нам о сложности и многообразии мира, о духовном смысле существования человечества. Проникновение в замысел композитора является сложнейшей и интереснейшей задачей на пути создания интерпретации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ивашкин, А. В. Беседы с Альфредом Шнитке / А. В. Ивашкин. Составление, беседы, интервью, вступительная статья, каталог сочинений, список статей и интервью, иллюстрации. – Москва : РИК «Культура», 1994 – 304 с., илл. – ISBN 5-8334-0008-2. – Текст : непосредственный.
2. Холопова, В. Н. Композитор Альфред Шнитке / В. Н. Холопова. – Челябинск : Издательство «Аркаим», 2003. – 303с. – ISBN 5-8029-0269-8. – Текст : непосредственный.
3. Шульгин, Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором / Д. И. Шульгин. – Москва : «Деловая Лига», 1993. – 110 с. – ISBN 5-86183-004-5. – Текст : непосредственный.

*Т. В. Кувшинова,
преподаватель факультета СПО Донецкого
отделения ФГБОУ ВО ДГМА имени С.С. Прокофьева,
ассистент-стажёр 2-го года обучения
направления подготовки «Искусство дирижирования»
ФГБОУ ВО ДГМА имени С.С. Прокофьева
(научный руководитель – кандидат
искусствоведения, доцент, профессор кафедры
истории, теории музыки и композиции Тукова Т. В),
г. Донецк*

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В ХОРОВОМ КОНЦЕРТЕ А. ШНИТКЕ НА СТИХИ ГРИГОРА НАРЕКАЦИ

Огромный пласт музыкальной культуры России, уходящий своими корнями в глубины национального творчества, составляет хоровое искусство. За много столетий своего существования хоровая музыка сформировала особую художественную сферу, воплощающую чрезвычайно многоликие и сложные этико-философские идеи. Важнейшее место в жанровой палитре хорового искусства занимает хоровой концерт, который достиг своего расцвета во второй половине XVIII века благодаря своей пышности, яркости, фактурной красочности (Д. Бортнянский, С. Дягтерёв). В начале XIX века интерес к хоровому концерту угасает, и он на некоторое время уходит в «историческую тень», уступая место концептуальным светским жанрам, в частности, симфонии. Но уже на стыке XIX – XX веков возобновляется интерес к культовой музыке, а, следовательно, и к жанру хорового концерта (А. Архангельский, А. Кастальский). К сожалению, этот процесс был искусственно заторможен воинствующим атеизмом, и только к концу XX века в связи с изменением социального климата хоровой концерт снова занял ведущие позиции в русской хоровой музыке.

Ярчайшим примером активного развития этой жанровой сферы является Хоровой концерт А. Г. Шнитке (1985), который написан на стихи средневекового армянского поэта, философа, богослова Григора Нарекаци. Композитор использует только одну, 3-ю главу из 95 песен-плачей «Книги скорбных песнопений». Точно следуя за отобранным вербальным текстом, он создаёт целостную основу четырёхчастого Концерта. Эмоциональная сфера сочинения соединяет скорбь и возвышенность, углубляющие друг друга. Первая часть «О повелитель сущего всего» определяет концептуальную идею сочинения и вводит слушателя в мир высокой духовности. Вторая часть «Собрание песен сих...» выполняет функцию лирического центра, овеянного сумрачным, скорбным, покаянным настроением. Третья часть «Всем тем, кто вникнет в сущность скорбных слов» – наиболее конфликтна и драматична. Четвёртая часть «Сей труд, что начинал я с упованием» – светлая кода,

построенная на интонациях и приёмах хорового изложения предыдущих трёх частей.

Хоровые сочинения А. Г. Шнитке в настоящее время достаточно популярны – «это живое слово к современникам, сказанное на “общечеловеческом” языке, едином для всех эпох» [2, с. 237]. Однако проблемы исполнения этой музыки всё ещё недостаточно изучены и требуют активного внимания. Одна из таких проблем – создание убедительной художественной интерпретации Концерта на стихи Г. Нарекаци. Дирижёру необходимо тщательно проработать хоровую партитуру, продемонстрировать углубленный подход ко всем выразительным элементам, выявить синтетическую природу жанрово-стилевых истоков произведения. В музыкальной стилистике сочинения органично сплелись черты западноевропейской средневековой и барочной музыки, армянских духовных песнопений и современных композиторских техник. Отсюда – столь свойственная творчеству А. Г. Шнитке полистилистическая основа музыкальной ткани. Это требует от исполнителя навыков для воплощения разнообразных стилиевых пластов.

Углубление в технические параметры сочинения должно протекать параллельно с осознанием логики драматургического процесса. В процессе работы над Концертом следует обратить внимание на гибкое соотношение двух интонационных сфер – медитативной, связанной с кантиленным началом, и речитативной, которой свойственны псалмодирование и остинатность. Их семантическое наполнение раскрывает глубинную художественно-философскую идею произведения – противопоставление высокой духовности, идущей от искренней веры в Бога, и безысходной греховности, рождающей трагическое мироощущение. Особая сложность заключается в том, что эти сферы в Концерте тесно взаимосвязаны: одна, словно исподволь, проникает в другую, в результате чего меняется фактура, создаётся полипластовость, горизонталь плавно переходит в вертикаль, а монодия – в строгий хорал. Тщательной дирижёрской работы требует сочетание полифонического и мелодико-гармонического склада письма с дублированием в терцию, кварту, квинту, октаву, а также сочетание сонорных фрагментов и движущихся кластеров со строгими канонами. Столь гибкое смешение фактурных пластов сопровождается не менее сложной для исполнителя полиритмией.

Исполнение Хорового концерта А. Г. Шнитке на стихи Г. Нарекаци подвластно далеко не каждому коллективу. Камерным составом данное сочинение спеть невозможно. Композитор опирается на традиции больших русских хоров и использует *divisi* на 5, 8, 16 голосов, поэтому для качественного воплощения замысла необходима сильная в вокальном отношении мужская группа хора, особенно басовая (так как часто используется крайний нижний регистр). Коллектив должен владеть высокой вокально-хоровой техникой, культурой звука, а также быть психологически, интеллектуально и эмоционально зрелым, чтобы предельно точно отразить сложный идейный замысел композитора и доставить истинное художественное наслаждение слушателям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Батюк, И. В. Современная хоровая музыка: теория и исполнение : Учебное пособие / И. В. Батюк. – 2-е изд. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2015. – 216 с. – ISBN 978-5-91938-131-0. – Текст : непосредственный.
2. Левашёв, Е. М. Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова / Е. М. Левашёв. – Москва : ТехноИнфо, 1994. – С. 6–41. – ISBN 000199_000009_001941427. – Текст : непосредственный.
3. Холопова, В. Н. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества / В. Н. Холопова, Е. И. Чигарева. – Москва : Советский композитор, 1990. – 346 с. – ISBN 5-85285-085-3. – Текст : непосредственный.

*С. А. Стасюк,
кандидат искусствоведения, доцент,
профессор, заведующая кафедрой
истории, теории музыки и композиции
ФГБОУ ВО ДГМА имени С.С. Прокофьева,
г. Донецк*

О РОЛИ ЖАНРОВЫХ И СТИЛЕВЫХ АРХЕТИПОВ В СОЧИНЕНИЯХ А. ШНИТКЕ

«Память противостоит уничтожающей силе времени и накапливает то, что называется культурой», – писал Д. Лихачёв [2, с. 42]. Творчество любого художника невозможно без связи с искусством предшествующих эпох. Эта мысль была высказана ещё в начале XIX века от имени Рассказчика в повести «Себастиан Бах» современником и другом М. И. Глинки В. Ф. Одоевским: «поэзия всех веков и всех народов есть одно и то же гармоническое произведение», – «всякий художник прибавляет к нему свою черту, свой звук, своё слово» [1]. В повести впервые прозвучала и ныне актуальная мысль о некоем скрытом языке, общем для всех художников, «без знания которого нельзя понять ни поэзии вообще, ни какого-либо изящного произведения, ни характера какого-либо поэта». Как мы понимаем сейчас, постижение константных моделей духовного опыта происходит через исторически определённые, узнаваемые архетипы речи, жанра, стиля. Именно они настраивают слушателя на соответствующее восприятие, выявляя авторское отношение к содержанию и художественно развёртываемому смыслу. Архетип рождён онтологической природой знания, в то время как жанр, названный М. Бахтиным «творческой памятью искусства», является формой видения и осмысления действительности.

Синтез жанров поэзии прошлых эпох и свойственных им эмоциональных «стихий» ярко проявился в поэзии Пушкина. Исследователь С. М. Бонди объяснял проявление этой индивидуально очерченной зависимости формы от содержания переходом поэта от классицизма к романтизму. В своём смелом цитировании Пушкин опирался на глубокое знание мировой поэзии, предлагая читателю войти в широкий круг ассоциативно возникающих образов.

Жанр – это генетическая (генная) структура, своеобразная матрица, по которой создаётся то или иное художественное целое. Художники-романтики стремились сделать искусство демократичным, по выражению М.И. Глинки, – «равно докладным знатокам и любителям». Его открытием на этом пути стала опора на узнаваемые жанры народной музыки (жанровый симфонизм) и наполненные архетипическим смыслом интонации («обобщение через жанр» в характеристике оперных образов). Известно постоянство П. И. Чайковского

в использовании определённых жанровых архетипов для характеристики образных сфер своих драматических концепций (вальс – в обрисовке высоты счастья и лирических чувств; марш – как организованная сила, враждебная человеку; хорал – в противостоянии жизни и смерти, как образ вечности и Божественной силы; песня или романс, элегичность – в отображении русского характера искренней задушевности).

Работа с материалом «чужих» сочинений в творчестве Глинки и Балакирева (Вариации на темы...), Листа («Парафразы»), Чайковского («Моцартиана», «Вариации на тему Рококо»), Глазунова («Шопениана») была вызвана желанием популяризировать творчество любимых композиторов. Проявление неоклассицизма в творчестве следующего за ними И. Стравинского было продиктовано желанием «подобрать ключ к стилю» ушедших эпох, постичь «тайны» мастерства, способствуя их полноправному вхождению в музыку XX века.

Стиль является связующим моментом между жанром и миром культуры, обладая отличительным качеством музыкальных творений, входящих в конкретную генетическую общность. Стиль сопутствует индивидуально творческому опыту «присвоения смысла», раскрывая эстетические и этические особенности авторской концепции. Техника полистилистики, ставшая важной для искусства постмодернизма, и привела к интереснейшим результатам.

Приход Альфреда Шнитке в мир полистилистики был связан с работой над музыкой к мультфильму Андрея Хржановского «Стеклянная гармоника» (1968). Композитор увидел в нём массу образов мирового изобразительного искусства, по его словам, «от Леонардо до современных художников». Это позволило ему тождественно соединить музыкальные стили разных эпох в сопровождении фильма. Со временем Шнитке станет активно применять метод полистилистики, дав ему название и теоретическое обоснование. Также введён был им и термин «аллюзия», относившийся к «напоминанию» стиля.

Проявление смысловой энергии жанра стало важной драматургической чертой сочинений А. Шнитке. Пример тому находим в его барочном Concerto Grosso № 1. Смысл этого сочинения воспринимается как откровение души Человека, мучающегося в споре с самим собой, размышляющего о прожитой Жизни, ценностях мнимых и истинных. Многие в концерте выполняет символическую роль: жанровые обозначения в названиях частей, характер тем-образов и их темброво-инструментальное решение, архитектоника целого. Последовательность шести частей, обозначенных как Прелюдия, Токката, Речитатив, Каденция, Рондо и Постлюдия выстраивает понятную в своём архетипическом смысле драматургию. Прелюдия – как воспоминание далёкого детства в звучании детской песенки, с механистичным ритмом часов, ассоциирующимся с образом времени и тембром «расстроенного» фортепиано, предваряет рассказ-размышление о Жизни. Первая часть этого концертного цикла – Токката (с аллюзией на темы Вивальди) – передаёт стремительность бега жизни. Речитатив – размышление, полное сомнений, внутренних противоречий и скорби. Эта музыка ранее была написана для

фильма Л. Шепитько «Восхождение», но в фильм не вошла. Каденция в Концерте всегда давала исполнителям возможность высказать своё истинное понимание Красоты, мастерства и откровения в творчестве. Здесь, в кульминации, звучит льющаяся, словно с небесной высоты тема, в своей эмоциональной открытости напоминающая об искусстве исполнителей-авторов эпохи романтизма. В Рондо с этой темой соперничает мелодия Танго, как образ искушения, обольщения души. Ей аккомпанирует клавесин. Тема откровения на некоторое время становится едва слышной, она словно заслоняется хаосом внешних вторжений. Постлюдия – своеобразная Кода, возвращающая к темам начала: образ тишины, время одиночества, звуки разбитого фортепиано.

Постижению стилей великих музыкантов прошлого Шнитке посвятил долгие годы. Пиетет к Моцарту, Баху и композиторам Венской школы сказался во многих сочинениях камерно-инструментальной музыки с использованием цитат, квази-цитат, аллюзией тем и стилей. Так, четырёхчастный цикл Третьей симфонии (1976–1981) А. Шнитке был сознательно ориентирован на австро-немецкую симфоническую традицию разных периодов её исторического развития с использованием монограмм с именами композиторов от И. С. Баха и Г. Ф. Генделя – до К. Штокхаузена и Б. Циммермана, использованием квазицитат и фрагментов из музыки Р. Вагнера, И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Г. Малера.

Игра стилями и стилевые перевёртыши оказались более свойственны его музыкально-театральным сочинениям, заключающим в себе черты иронии, сарказма, парадоксальности ситуаций, обличающих Зло в различных его проявлениях. «Контраст стилей может выполнять ту же функцию, что и классический тональный и тематический контраст, который уже не воспринимается в наше время». К этому мнению пришёл в 70-ые годы Альфред Шнитке [3].

В творчестве А. Шнитке, ведущего речь о борьбе Добра и Зла, искушениях Дьявола и катарсисе открытия Истины, многие жанры обретают характер архетипичности. Среди них – Танго как образ искушения, мнимой Красоты, фигурирующий в его сочинениях. На противоположной стороне – Хорал, пассакалия, ассоциации с искусством барокко. Яркий пример тому – кантата «История доктора Иоганна Фауста», а также остроконфликтная музыкальная драма «Джезуальдо», в которой соединились приметы разных эпох: Высокого Возрождения с использованием жанра мадригала, в том числе с цитированием мадригалов Джезуальдо, аллюзии мессы *h-moll* и пассионов И. С. Баха, жанра пассакалии. Сюжет о любовном чувстве позволил вместить в музыку отголоски оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда».

Реализация приёмов полистилистики и интертекстуальности в творчестве А. Шнитке многообразна, поскольку в каждом случае подчинена глубоко продуманной автором концепции. Стоит констатировать, что широчайшее пространство музыкального мира обогатилось, во многом благодаря его творчеству, новыми прочтениями архетипического смысла исторически сложившихся жанров и стилей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов, В. В. Стиль Пушкина / В. В. Виноградов. – Москва : Государственное издательство художественной литературы (ОГИЗ), 1941. – 620 с. – Текст : непосредственный.
2. Лихачёв, Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачёв. – Ленинград : Художественная литература, 1971. – 413 с. – Текст : непосредственный.
3. Чигарёва, Е. И. Художественный мир Альфреда Шнитке / Е. И. Чигарёва. – Санкт-Петербург : Композитор, 2012.– 368 с. – ISBN 978-5-7379-0528-6. – Текст : непосредственный.

*Т. В. Тукова,
кандидат искусствоведения, доцент, профессор
кафедры истории, теории музыки и композиции
ФГБОУ ВО ДГМА имени С.С. Прокофьева,
г. Донецк*

А. ШНИТКЕ О ПРОБЛЕМАХ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Личность А. Шнитке поражает своей многогранностью, самобытностью, подлинным универсализмом. В истории мирового искусства XX века великий мастер оставил яркий след не только как гениальный композитор, но и учёный, мыслитель, философ, глубоко задумывающийся над сложнейшими вопросами человеческого бытия, эстетическими и этическими сторонами жизни. Его оригинальные суждения по целому ряду проблем музыкального искусства запечатлены в беседах с крупными музыковедами, среди которых А. Ивашкин, В. Холопова, Н. Шахназарова, Г. Головинский и др. В обширном каталоге затрагиваемых тем центральное место занимают проблемы композиторского творчества. Опираясь на собственный опыт, осмысливая свой жизненный и творческий путь, А. Шнитке высказывает ряд принципиально важных мыслей, имеющих огромное значение для понимания специфики композиторского творчества, отношения к процессам в современном музыкальном искусстве, наследию крупных мастеров.

В качестве исходного пункта формирования творческой личности А. Шнитке указывает на происхождение будущего художника, особенности семейного уклада, сложившиеся традиции и жизненные приоритеты, обращает внимание на яркие детские впечатления, во многом предопределившие сферу дальнейших интересов. Таковыми в биографии самого композитора явились годы пребывания в Вене (с 12 до 14 лет).

Красной нитью в беседах А. Шнитке с А. Ивашкиным проходит мысль о необходимости больших усилий, напряжённого труда для овладения композиторским мастерством. По замечанию мастера, он приучил себя работать где угодно и когда угодно. Необходимо овладеть всем комплексом выразительных средств и приёмов, включая современные техники композиции.

Одним из основополагающих качеств композитора, как и любого художника, А. Шнитке считает умение найти своё индивидуальное творческое лицо, понять свою природу, найти свою идею и реализовать её: «Ни один композитор не выигрывает и не проигрывает от применения или неприменения новой техники, потому что каждый прикреплен прежде всего к самому себе, а потом уже – ко всем техникам» [1, с. 139].

Вместе с тем, нельзя отгораживаться от веяний времени, необходимо почувствовать дух времени, тонкие флюиды, носящиеся в воздухе. В этом контексте особенно значимой представляется научно разработанная

композитором проблема полистилистики [2]. Автор отмечает, что «в последнее время полистилистика оформилась в сознательный приём», и это имеет как технологические, так и психологические предпосылки в современном искусстве. Достоинства полистилистики А. Шнитке видит в расширении круга выразительных средств, возможности интеграции «низкого» и «высокого» стиля, «банального» и «изысканного». В результате возникает «более широкий музыкальный мир и общая демократизация стиля; документальная объективность музыки» [1, с. 145].

Особой проблемой современного композиторского творчества, по мнению А. Шнитке, является новое ощущение времени и пространства: «Идея универсальности культуры и её единства кажется мне очень актуальной именно сейчас, в связи с изменением наших представлений о времени и пространстве» [1, с. 70]. Композитор трактует эти понятия как взаимосвязанные величины. По его словам: «...несмотря на исключительный динамизм XX века, устремлённость его в будущее, в последние годы в искусстве, особенно в музыке, резко возрос интерес к прошлому. Благодаря энтузиастам-исполнителям, проделавшим гигантскую исследовательскую работу, мы смогли познакомиться с образцами музыки, от которой нас отделяют семь – десять веков... Соприкасаясь с творчеством наших столь отдалённых предков, по-иному ощущаешь время, время – как связанную линию, почти как “единовременный аккорд”» [1, с. 70]. Исследуя проблему полистилистики, А. Шнитке разграничивает два противоположных принципа её проявления: принцип цитирования и принцип аллюзии.

Не менее важными с точки зрения понимания специфики композиторского творчества представляются и замечания мастера о соотношении рационального и интуитивного начал в авторском мышлении. Говоря о себе, он подчёркивает, что всё время колеблется между двумя методами работы – структурно упорядоченным, с опорой на канон и догму (например, Четвёртая симфония, Третье concerto grosso) и свободным от канона, с элементами импровизационности, непредсказуемости (в частности, Четвёртый скрипичный концерт, Альтовый концерт). При этом автор мудро замечает необходимость гибкой смены методов сочинения и техники письма.

Поднятый в беседах А. Шнитке многогранный комплекс вопросов, касающихся современной композиторской практики, своеобразный взгляд на глубинные художественные проблемы, несомненно, откроет новые горизонты для молодых авторов, заставит их задуматься над концептуальной сущностью собственного творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шнитке, А. Г. Беседы, выступления, статьи / А. Г. Шнитке ; составитель, автор вступительной статьи А. В. Ивашкин. – Москва : РИК «Культура», 1994. – 332 с. – ISBN 5-8334-0008-2. – Текст : непосредственный.
2. Шнитке, А. Г. Полистилистические тенденции современной музыки / А. Г. Шнитке // Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке : Очерк жизни

и творчества. – Москва : Советский композитор. 1990. – С. 327–331. – ISBN 5-85285-085-3. – Текст : непосредственный.

Научное издание

**АЛЬФРЕД ШНИТКЕ: ЛИЧНОСТЬ И РЕТРОСПЕКТИВА
ТВОРЧЕСТВА**

Материалы Региональных научных чтений

Адрес издателя: Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»,
ул. Артема, 44, г. Донецк, 83086.
Тел.: +7 (856) 300-32-15. E- mail: donmuzacademy.prokofiev@ mail.ru

Ответственный редактор *Марушкина М. И.*
Технические редакторы *Юрченко Т. С.; Китаева Н. И.*

**Донецк
2024**