



**К.Г. ПАНТЕЛИДИС**

*Государственное музыкальное училище, г. Салоники, Греция*  
*ORCID: 0009-0006-4175-4492*

## **Концерт для фортепиано и струнных Альфреда Шнитке: к вопросу интерпретации содержания**

В статье представлен анализ фортепианного концерта Альфреда Шнитке. Строго следуя партитуре, автор статьи ставит цель раскрыть творческий замысел и художественные задачи Альфреда Шнитке, наделяя звуковые структуры нотного текста художественно-философскими характеристиками и предлагая читателю своё сюжетно-образное понимание музыки. Анализ концерта переплетается с литературно-художественным описанием музыкальных тем и событий, создавая тем самым живое впечатление от музыки Шнитке. Автор статьи отмечает связи музыки композитора-авангардиста с традициями прошлого, а также указывает на проявления полистилистики. В последовательной композиционной характеристике концерта рассматриваются музыкальная форма, гармония, тембровые особенности, фактура и, в целом, стилистика произведения. Автор, изучая движение музыки от начала концерта и до его завершения, выстраивает определённую образную драматургию произведения; более детально останавливается на особенно важных моментах, интерпретируя их через призму композиторского мышления Шнитке.

**Ключевые слова:** Шнитке, полистилистика, фортепианный концерт, музыкальный анализ, авангард, додекафония, коллаж.

*Для цитирования / For citation:* Пантелидис К.Г. Концерт для фортепиано и струнных Альфреда Шнитке: к вопросу интерпретации содержания // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 58–73. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.4.058-073. EDN: DYQMYY.

**KONSTANTIN G. PANTELIDIS**

*State Conservatory of Thessaloniki, Thessaloniki, Greece*  
*ORCID: 0009-0006-4175-4492*

## **Concerto for Piano and Strings by Alfred Schnittke: On Interpreting the Content**

The article analyses Alfred Schnittke's piano concerto. Strictly following the score, the author of the article aims to reveal the creative idea and artistic tasks of Alfred Schnittke, endowing the sound structures of the musical text with artistic and philosophical characteristics and offering the reader his story-figurative understanding of music. The analysis of the concert is intertwined with the literary and artistic description of musical themes and events, thereby creating a vivid impression of Schnittke's music. The author of the article notes the connections of the avant-garde composer's music with the traditions of the



past, and also points to the manifestations of polystylistics. In the consistent compositional characteristics of the concert, the musical form, harmony, timbre features, texture and, in general, the stylistics of the work are considered. The author, studying the movement of music from the beginning of the concert to its completion, builds a certain imaginative dramaturgy of the work; he dwells in more detail on particularly important points, interpreting them through the prism of Schnittke's compositional thinking.

**Keywords:** Schnittke, polystylism, piano concerto, musical analysis, avant-garde, dodecaphony, collage.

**К**онцерт для фортепиано и струнного оркестра (1979) Альфреда Шнитке – одно из самых известных произведений композитора. Исполненный впервые Владимиром Крайневым, пианистом, которому посвящено произведение, концерт со временем приобрёл популярность и у исполнителей, и у слушателей – ценителей новаторского искусства.

В данной статье попытаемся проделать совместный путь с «главным героем» произведения, проследить за его судьбой и «воссоздать» этот путь посредством музыкального анализа с эмоциональными и художественными комментариями. Сам автор, в письме-аннотации к концерту, прибегает к художественной передаче содержания, используя такие фразы, как «солнечный свет» или «грозовые облака» и другие [2, с. 104]. Абстрактное описание автором музыкальных событий своего произведения даёт и нам простор для захватывающего исследования и смысловой интерпретации музыкально-философской ипостаси концерта.

В данном исследовании осуществляется опора на анализ Концерта для фортепиано и струнных А. Шнитке, представленный в статье российской пианистки и педагога Р. Эфендиевой [1, с. 144–151]. При этом он существенно дополнен новыми подходами и более свободными художественными описаниями. Если анализ Р. Эфен-

диевой ставит проблему интерпретации и обращён в большей степени к исполнителям, то в задачу данной статьи входит понимание музыкального мышления автора произведения, а отсюда – стремление объяснить элементы и технические приёмы концерта на уровне содержания. Кроме этого, в статье акцентируется внимание на сочетании в произведении новаторских приёмов с классическими традициями, а также на выявлении признаков полистилистики<sup>1</sup> – главного «крёстного детища» композитора.

Вначале обратим внимание на форму концерта – композитор развивает основную тематический материал, а с ним и общую драматургию произведения в технике вариаций, но при этом придерживается и характерных элементов основных разделов сонатной формы.

В полной тишине нерешительно, как бы сомневаясь, начинает звучать фортепиано. Переменность музыкального размера усиливает ощущение неуверенности. Уже в сольном вступлении инструмента представлены все основные музыкально-тематические элементы концерта. Первый – это легкоузнаваемый, *форшлаговый терцовый мотив* аккордовой последовательности, выстраивающей фундамент главной гармонической структуры концерта. Второй важный элемент – *пульсация верхнего голоса*, с завершающим её *полутоновым мо-*

<sup>1</sup> Термин «полистилистика» предложен именно А. Шнитке в его статьях и докладах о наблюдении стилистических сдвигов и тенденций в музыке второй половины XX века.

тивом, в интерпретации Р. Эфендиевой – «настойчивая мысль, требующая ответа, но завершающаяся вопросительно» [1, с. 145]. Вышеупомянутые музыкально-тематические элементы развиваются на протяжении всего концерта, определяя его драматургию. Мелодико-гармонический материал, используемый А. Шнитке в сольном вступлении фортепиано, его экспонирование и вектор развития указывают на классический подход композитора при сочинении. Это нетрудно проследить в мелодическом движении мотивов, являющихся важным строительным материалом произведения (уже само наличие узнаваемых мотивов указывает на традиционное мышление автора), в аккордах, строящихся на структурах мажорных и минорных тональностей и других классических приёмах. Вступление концерта – это его резюме, обобщение всех музыкальных событий, с которыми в дальнейшем, на протяжении всего произведения, будет соприкасаться слушатель, а также герой музыкального повествования.

Мажорные и минорные трезвучия медленно хроматически движутся вниз (т. 1). Элемент, который невозможно не заметить, – терцовый мотив нисходящих и восходящих форшлаггов, выстраивающих начальные аккорды концерта; его звучание подобно некоему таинственному зову (пример 1). Из последнего аккорда (т. 8) освобождается верхний звук – *d* (ц. 1) и начинает настойчиво пульсировать, как бы пытаясь добраться до какой-то важной информации. Семя этой информации появляется спустя три такта (ц. 1, т. 4), это – центральный и самый узнаваемый

Пример № 1.

А. Шнитке. Концерт для фортепиано и струнного оркестра, т. 1 – 14

(за исключением терцового мотива с мелизматическим зовом форшлаггов) мелодический мотив концерта.

Наблюдая за пульсацией верхнего голоса и за конечным полутоновым мотивом, образовавшимся из этой пульсации, можно провести параллели, перекинуть мосты к музыкальному языку В.А. Моцарта. Полутоновый мотив весьма ощутимо напоминает мотивы австрийского композитора, встречающиеся почти во всех его произведениях, от фортепианных сонат до симфоний<sup>2</sup>. Использование композитором легкоузнаваемого «моцартовского» мотива не случайно. Он рождается из поисков через настойчивый повтор одного звука. Неуверенное пульсирование исполняется свободно, почти как импровизация, фантазия. Такую же функцию осуществляет пульсирование этой же ноты (*d*) в известной фортепианной «Фантазии» *d*-moll К. 397 В.А. Моцарта (см. т. 20 звук *e* и т. 35 звук *d*). Родственность этих фраз очевидна: пульсирующий верхний голос и широко развёрнутый бас (октавы и децимы соответственно). Шнитке в фортепианном вступлении концерта использует приём аллюзии, осознанно перекликаясь с Моцартом через отзвуки его «Фантазии» и общие узнавае-

<sup>2</sup> Речь идёт о мелодических мотивах из трёх нот, где вторая и третья – мелодически одинаковы (напр., *e-d-d*), а первая совершает тоновое или полутоновое (нисходящее или восходящее) движение ко второй. Классический пример – основной мотив главной темы Симфонии № 40, соль минор, К. 550 В.А. Моцарта.



мые мотивы музыкального языка венского классика. Безусловно, этот тонкий намёк на музыку другой эпохи является одним из приёмов полистилистики Шнитке.

После сольного вступления следует главная тема в партии фортепиано (ц. 3). Сопровождаемая оркестровым звучанием, она формируется из тематической последовательности аккордов вступления – лейтгармонии концерта, вырисовывая первую вариацию (пример 2).

Фактура изложения фортепианной партии свидетельствует о приверженности композитора к классической музыкальной традиции, однако, как метко замечает Р. Эфендиева, звучание оркестра напоминает, что «действие концерта происходит именно в XX веке, что главный герой сочинения – наш современник» [1, с. 146].

Во время фортепианного звучания первой вариации струнные постепенно вырисовывают кластер. Он, подобно сталактиту, образовывается сверху вниз и, следуя фортепианной вариации, каждые два такта прибавляет новый звук, совпадающий с первым звуком каждого нового фортепианного аккорда<sup>3</sup>. Поскольку фортепианная вариация полностью основывается на гармонии вступления, то и кластер спроектирован на этой же гармонии – основной гармонии концерта. Не-

сколькими тактами позже (от ц. 4) звуки кластера, обретая «независимость», начинают двигаться, наполняя пространство остальными аккордовыми ступенями лейтгармонии. Возможно, гармоническая основа кластера этой атональной звуковой массы также является проявлением полистилистики.

Как в фортепианном вступлении, так и в первой вариации нетрудно обнаружить переключку с Моцартом. Изначально на эту мысль наводит расклад аккордов по типу альбертиевых басов, часто применяемых австрийским композитором. После синкопированной мажорно-минорной темы (ц. 5), сопровождаемой оркестровой пульсацией аккордов основной гармонии (с некоторым запозданием при смене аккордов), слышен узнаваемый полутоновый «моцартовский» мотив (ц. 5, т. 6). Вспомнив, что Шнитке неоднократно «общается» с Моцартом (об этом свидетельствуют каденции Шнитке для разных концертов Моцарта, серия произведений *MozArt* и *Moz-Art ala Haydn*, а также использование характерных моцартовских штрихов), понимаем, что и в рассматриваемом концерте эти мосты не случайны: венский классик имел особое место в душе и сердце Шнитке. Такие лёгкие намёки на отзвуки классицизма направлены на единение эпох, а это и явля-

Пример № 2.

А. Шнитке. Концерт для фортепиано и струнного оркестра, ц. 3

ется проявлением полистилистики композитора.

После резкого звучания кластеров, синкоп и неясности мажоро-минора как очищение появляется хорал (ц. 6) – значимый тематический материал, который ощутимо повлияет на драматургию концерта (пример 3).

<sup>3</sup> Под аккордами подразумевается их разложенный вид, гармония, выраженная по типу альбертиевых басов.



Пример № 3.

А. Шнитке. Концерт для фортепиано  
и струнного оркестра, ц. 6

Несмотря на чистоту диатонического C-dur в оркестровом звучании и возникающее ощущение торжества жизни, по диссонансам фортепианных аккордов понимаем, что цель ещё не достигнута и разрядка напряжения мнима. Величественность, медленное движение, длинные окончания музыкальных фраз (подобно ферматам в старых хорах) и общее сходство с хорами старинных времён демонстрируют желание автора применить хорал с той же функциональностью, с которой их использовали в прошлом. Религиозный характер музыки, молитвенность и чистота, искомое искупление, спасение – есть содержание этой части. Лишь фортепианные диссонансы (перевоплощение полутонного «моцартовского» мотива) напоминают, что поиск истины ещё не завершён.

Следующая часть (ц. 7) является связующим блоком с очередной вари-

Пример № 4.

ацией. Даже визуально музыкальный текст отличается от остальной партитуры: он походит на музыку, написанную в серийных техниках (пример 4).

При анализе содержания данного эпизода наши догадки подтверждаются. В этой части Шнитке использует додекафонную серию:

*cis-e-dis-fis-eis-gis-d-  
h-c-a-b-g.*

Двенадцать разных звуков разворачиваются в мелодических линиях, которые видны в партиях первых скрипок и виолончелей.

Начинаясь в одном регистре, обе линии отдаляются друг от друга в противоположном, как бы зеркальном, движении. После «чистых, прозрачных» трезвучий и возвышенного света хора такая часть, как эта, необходима, чтобы вернуть слушателя на поле реальных событий. После вновь обретенного настоящего небольшой додекафонный эпизод струнных вливается в уже знакомую нам синкопическую мажорно-минорную тему. Проводимая в оркестре она сопровождается усиленной фортепи-

А. Шнитке. Концерт для фортепиано  
и струнного оркестра, ц. 7



анной пульсацией из моцартовской «Фантазии». Теперь эта пульсация более решительна и требовательна (ц. 7, т. 5). Былое робкое звучание пульсации во вступлении концерта здесь приобретает аккордовую мощь, силу и напористость кластеров.

Начало следующей вариации (ц. 8) знаменуется оркестровой микрохроматикой и мелодико-гармоническими тематическими элементами у солирующего инструмента. Полиритмия фортепиано и четвертитоновые скольжения струнных погружают героя, а вместе с ним и слушателя, в похожее на невесомость состояние, где нет стабильности, нет чётких опор. Микрохроматический мотив, состоящий из четырёх нот, вращаясь вокруг центрального звука, подобен группетто. Этот мотив посредством разных ритмических вариантов (квартоли четвертных, восьмые, триоли восьмых и др.) плетёт тонкое, мягкое звуковое кружево, окутывающее основную фортепианную тему (точнее её вторую вариацию). Эта вариация является интересным примером гармонического канона. Лейтгармония концерта (гармония главной темы) представлена в партиях обеих рук с отклонением в одну гармоническую единицу<sup>4</sup>. В то время как в правой руке звучит первый аккорд лейтгармонии – трезвучие *c-moll*, в левой руке наблюдаем второй аккорд лейтгармонии – трезвучие *ces-dur* (ц. 8). Такая забегающая вперёд (или, наоборот, запаздывающая) смена аккордов создаёт картину гармонического канона.

Ритмическая структура фортепианной части однородна на всём протяжении вариации. В правой руке разворачивается последовательность аккордов в виде арпеджио триолей, а в левой, как бы сдерживая их волнение и отсылая слушателя к классицизму, – аккорды, проводимые спокойным движением восьмых в виде альбертиевых басов. Спокойная полиритмия фортепиано сопровождается деликатной, но при этом расшатывающей микрохроматикой струнных. Использование тихой динамики (от *mezzo piano* до *piano*) производит ощущение ожидания важного события – побочной партии. Триоли восьмых перемещаются в партию левой руки, и начинается «ноктюрн» (ц. 9). (Пример 5).

Пример № 5.

А. Шнитке. Концерт для фортепиано и струнного оркестра, ц. 9

<sup>4</sup> Под гармонической единицей подразумевается музыкальный фрагмент (часть музыкального текста), общее количество звуков которого принадлежит одному аккорду классической гармонии, то есть имеется в виду расширенное понятие аккорда как гармонической области.



Медленная и спокойная побочная тема фактурой фортепианного сопровождения, а также начинающейся с длинной ноты мелодией, действительно, создаёт картину шопеновского ноктюрна. Мелодия – нисходящий полутоновый мотив, возможно, происходит от «моцартовского» полутонового мотива в зеркальном проведении. Тишина и спокойствие ассоциируются с отдыхом героя на половине пути. Лишь скользкая хроматика струнных отображает его внутреннюю тревогу. Два больших предложения (здесь стоит заметить, что Шнитке для формирования темы выбирает классический восьмитактовый период с двумя предложениями по четыре такта) завершаются небольшими сольными фортепианными каденциями, похожими на импровизацию (ц. 9, т. 9). В обоих случаях эти каденции оканчиваются пульсирующим мотивом в верхнем голосе (пульсация моцартовской «Фантазии»), а вот полутоновый «моцартовский» мотив, немного видоизменённый, с добавлением ещё одной ноты, выходит за пределы начального интервала секунды и, приобретая форму трихорда, звучит вопросом (ц. 9, т.11–12).

Неуверенной вопросительной интонацией фортепиано завершается первая большая часть концерта – экспозиция. Представив главную тему в виде двух вариаций (со связующей частью между ними – хоралом и додекафонным эпизодом) и побочную тему (ноктюрн), первая часть произведения имеет все признаки экспозиции классической сонаты.

Разработка (ц. 11) – следующая и самая захватывающая часть концерта – начинается на хроматическом остинатном фоне контрабасов (пример 6).

Пример № 6.

А. Шнитке. Концерт для фортепиано и струнного оркестра, ц. 11

Мягкий звуковой пласт содрогается от пронзительных скрипичных «взвизгиваний» – мотивов, оканчивающихся трелями. Эти мотивы не новы, они известны по второй вариации; это – группетто в ритмических уменьшениях. Быстрый темп и сильные акценты *sforzando* изменили характер мотива. Былая неуверенность и шаткость здесь сменяются пронзительной энергией и решительностью.

В этой части можно говорить о развитии материала из сольного фортепианного вступления. В резких форшлагах первых скрипок узнаётся первый мотив концерта, мотив терций из вступления. Аккорды, выстраивающиеся из мотива с форшлагами, в этот раз имеют восходящую направленность. Пульсация моцартовской «Фантазии», а также видоизменённый полутоновый мотив австрийского «собеседника» Шнитке представлены в *pizzicato* первых скрипок (ц. 12). Таинственное *ostinato* контрабасов, «взвизгивания» скрипок и резкость пульсирующего *pizzicato* способствуют накоплению некой безудержной энергии, которая после молниеносного и стремительного трёхтактового сольного фортепианного перехода



разряжается взрывом рождения нового цикла вариаций на начальный тематический материал.

Прежде чем заняться рассмотрением очередной вариации, стоит обратить внимание на следующий любопытный элемент. Полутоновые движения *ostinato* контрабасов вращаются вокруг звука *e*. В частности, одна из двух нот, составляющих возникающие двухголосные вертикальные созвучия в партиях контрабасов, – это вышеупомянутый звук *e*. Настойчивость на одном конкретном звуке, тем более в басу, создаёт впечатление органного пункта, педали. Постепенное накопление звукового напряжения, а также сильное желание его разрешить наводят на мысль, что мы имеем дело с органным пунктом на доминанте. Действительно, желаемый звук *a* (ожидаемая тоника) появляется как нота баса в партии левой руки фортепиано и в партиях виолончелей и контрабасов при начале новой вариации. Очевидная связь доминанты / тоника, в её расширенной трактовке, является ещё одним доказательством того, что Шнитке, при всём новаторстве своей музыкальной мысли, не отходит от классических традиций и постоянно прибегает к ним, оснащает современной «амуницией», и это часто является элементом глубинной полистилистики, не всегда заметной при поверхностном восприятии.

Новая вариация врывается стремительно (ц. 13). Это самая динамичная, полная напряжения часть произведения. Быстрый темп, мощная динамика и стремительный звуковой поток полностью изменяют характер всех основных элементов концерта. Вариация развивается посредством звуковых слоёв. Фортепиано и струнные исполняют в разных видах аккорды главной гармонической последовательности. Возможно, слово «последова-

тельность» здесь неточно, поскольку аккорды (в виде арпеджио или скользящих *glissando* и т. д.) звучат одновременно. У каждого инструмента свой аккорд. Слушатель получает всю тематическую гармонию сразу. Можно сказать, что Шнитке таким аллегорическим приёмом превращает музыку из искусства, развивающегося во времени, в искусство изобразительное, где объект воспринимается одномоментно. Данная вариация является звуковой картиной, где объединяются и отождествляются понятия «слышать» и «видеть».

По мере продвижения плотного гармонического пласта, в партии фортепиано слышны «всплески» терцового форшлагового мотива (ц. 15), знакомого слушателю из вступления к экспозиции. Под влиянием динамичности вариации мотив звучит ярко, с уверенностью истины. После каждого из двух проведений этого мотива следуют энергичные толчки фортепианной токкаты, возможно, также возникшие из этого же мотива. Более отрывисто и резко этот мотив появляется в аккордном исполнении на скрипках (ц. 16).

Стремительность и динамичность поиска решения начального вопроса достигает кульминации при возрождении хорала. Заключительная часть этой вариации – блестящий пример мастерства Шнитке как виртуоза по коллажу. Хорал возникает из смешения тематических элементов (ц. 17). Эту удивительную звуковую аппликацию стоит рассмотреть подробно. Прежде всего, заметим, что гармония развивается в двух направлениях – горизонтально и вертикально (пример 7).

По горизонтали наблюдаем, как лейтгармония концерта постепенно раскрывается на протяжении четырёх двухтактовых фраз в партии первых скрипок, одновременно же внутри каждой фразы гармоническая цепочка завершается вертикально



Пример № 7.

А. Шнитке. Концерт для фортепиано  
и струнного оркестра, ц. 17

The image shows a musical score for Example No. 7, starting at measure 17. It features five staves: Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb). The Violin I and II parts are marked 'div. in 3 sul pont.' and play a triplet of eighth notes. The Viola and Violoncello parts are marked 'tutti div. in 3 sul pont.' and play a similar triplet. The Contrabasso part is marked 'div. pizz.' and plays a single eighth note. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern of triplets.

остальными струнными. В пульсирующих триолях и трёхступенных мотивах (*c-d-es* или *ces-des-es* и т. д.) узнаём элемент моцартовской «Фантазии» и видоизменённый полутоновый мотив австрийского композитора соответственно. «Моцартовский» мотив, удлинённый до мелодического оборота из трёх звуков, создаёт намёк на появление хора, тема которого также строится на трёхступенных мотивах. Рождаясь в сильном звуковом напоре, она излагается в форме канона. Тематическая пангармония растворяется в ярких звуковых лучах светлой, прозрачной диатоники *C-dur* (ц. 18).

После напряжённого напора вариационно-токатты требуется акустическая разрядка и успокоение. Шнитке пытается достичь расслабления двумя эпизодами в жанре «лёгкой музыки»: один в стиле джазовой импровизации, или, по словам композитора, «блюзового кошмара» [2, с. 104] и второй – “tempo di Valse”. Использование «лёгких» жанров не противоречит высоким идеям композитора и героя концерта, ведь всё это – неотъемлемая часть повседневной человеческой жизни. Кроме того, Шнитке неоднократно высказывался о так называемых жанрах субкультуры (к которой он отчасти относил и работу в кино) как о полноценной составляющей

своего творческого мышления и части «единого музыкального мира» [7, с. 91]. В этом стиле массовой музыки сформируется следующая вариация.

Медленное *pizzicato* контрабасов и свободный ритм фортепиано – *molto rubato*, размер 4/4, который не отображает своей роли, устранившись разнообра-

зием ритмических делений на триоли, квинтоли и т. д., создают впечатление джазовой импровизации (ц. 19). На спокойном фоне джазового повествования робко проявляется новая вариация (ц. 21). Деликатное *pizzicato* скрипок постепенно вырисовывает узнаваемую гармонию главной темы. Спокойствие музыки нарушается лишь вскрикивающими мотивами группетто, сначала вторых скрипок, затем альтов и виолончелей.

В следующем эпизоде, “tempo di Valse” (ц. 23), представлены все тематические элементы произведения. Здесь встречаем и форшлаговый терцовый мотив, и додекафонную серию, и аккорды лейтгармонии, и пульсирующий мотив с вопросительным трёхступенным ходом, и даже отголоски хора и ноктюрна. На «сцене» – все главные герои концерта. Их совместное появление с множеством одновременных диалогов, разногласий, а также обилие информации и нарастающее напряжение делают эту часть одним из самых ярких эпизодов произведения, хотя и написанного в жанре «лёгкого» вальса.

Параллельно со звучанием форшлагового терцового мотива (несколько обыденного и забавного по смысловому наполнению в этом месте, лишённого мелан-



холической утонченности своего первого появления) партия левой руки тяжёлыми октавами (ц. 23) образует другую тему. Анализируя басовые ноты, легко узнать серию из двенадцати звуков, составлявших тему из додекафонного эпизода экспозиции (пример 8).

Пример № 8.

А. Шнитке. Концерт для фортепиано и струнного оркестра, ц. 23

Это второе появление данной темы, но и здесь она спрятана, «загримирована» под роль баса (полностью тема, открытая и ясная, прозвучит только в самом конце произведения). Додекафонная серия продолжает звучать у струнных (ц. 25). Её пунктирный ритм указывает на приобретённую схожесть с начальным форшлаговым мотивом. Стоит также обратить внимание и на параллельное проведение додекафонной серии (виолончели и контрабасы) и её зеркального отображения (скрипки). Освобождённая от резкого характера пунктирного ритма, в виде мелодической линии додекафонная серия также представлена у альтов (ц. 27). В это же время в ломаных арпеджио восьмых у фортепиано узнаём главную тему концерта (точнее её вариацию); своей фактурой партия правой руки напоминает первую вариацию.

В этом месте Шнитке, прибегая к коллажному мышлению, вводит ещё одну тему. Наблюдая за мелодической линией первых скрипок (ц. 27), в длинных заливочных нотах, исполняемых трелями

и оканчивающихся скромными нисходящими полутоновыми скольжениями восьмых, нетрудно узнать мотив побочной партии. После большого перерыва вновь звучит ноктюрн, и что важно – он представлен полностью, без сокращений. Все четыре фразы ноктюрна организованы, как и в экс-

позиции: мелодия двух первых проведена одногласно, а фразы второго полупериода проведены чистыми квинтами. Исполненные теми же звуками, что и в экспозиции, квинты консонируют с гармонической последовательностью главной темы в фортепианной партии правой руки.

Выбор композитора пред-

ставить ноктюрн в качестве побочной темы в полном объёме объясняется отсутствием (за исключением лёгкого намёка) побочной темы в репризе. Во второй половине ноктюрна (ц. 28) интересная ритмическая игра между альтами и вторыми скрипками заставляет обратить на себя внимание. В коротких трёхступенных мотивах, удвоенных в терцию, можно рассмотреть-рас слышать отдалённое эхо хорала.

Плотный коллаж этой вариации продолжает запутываться, как клубок нитей. Вновь появляется у фортепиано форшлаговый мотив (ц. 29). Здесь он решительный, жёсткий и резкий, также как и следующие за ним пульсирующий и трёхступенный мотивы. Диссонирующие созвучия и акцентированные кластеры способствуют непрерывному нарастанию звукового и драматургического напряжения (ц. 29). В это время у струнных обнаруживается весьма любопытное морфологическое переплетение. Сразу узнаём тематическую лейтгармонию. Впервые (после фортепианного вступления концерта

и первой вариации) эта аккордовая последовательность появляется в изначальном тональном варианте (начиная с аккорда *c-es-g*). При более внимательном рассмотрении выявляется ещё одна узнаваемая тема, внедрённая в гармоническую последовательность. Самые верхние звуки аккордов в каждой группе струнных (кроме контрабаса) составляют додекафонную серию (из группы виолончелей надо учитывать партию первой виолончели). При этом на контрабасы возложена классическая функция – исполнять базовый звук каждого строящегося аккорда.

Появление форшлагового мотива у фортепиано в небывало жёстком интонационном контексте подводит разработку к кульминации (ц. 30). Форшлаговый мотив в виде кластеров, с динамическим указанием *fff*, проводимый двенадцать раз без изменений, звучит нервно, настойчиво, создавая впечатление абсолютной конфронтации со всем окружающим. Он словно пытается вырваться из той гармонии, которую сам же и создал в начале концерта. Однако гармония (тематическая лейтгармония концерта) сопротивляется, отстаивая свой решающий вклад в драматургию произведения. Горизонтальная и вертикальная организация гармонии в этом месте (нечто похожее наблюдалось перед вторым проведением хора [ц. 17]) воздвигает непоколебимую звуковую стену. Жёсткое противостояние усиливается, наполняя атмосферу напряжением переживания за судьбу героя и доводя раздел разработки до кульминации. Оркестровая пауза в конце, прерывающая движение, но не теряющая

энергию, предвещает монолог солиста – героя концерта.

Весь этот удивительный коллаж, с великолепной обработкой всех тем и мотивов концерта, написан в характере вальса. Выбор Шнитке представить важную информацию и значительные музыкальные действия произведения в жанре танца «лёгкой культуры» доказывает потребность композитора существовать творчески в едином музыкальном мире, где гармонично «уживаются» все виды музыки.

Как и у большинства концертов эпохи классицизма, так и здесь слышна долгая пауза перед сольной «импровизацией» пианиста – каденцией (ц. 31). Музыка каденции располагает к размышлению о проделанном пути: главный герой находится наедине с собой (пример 9).

Пример № 9.

А. Шнитке. Концерт для фортепиано и струнного оркестра. Каденция

Размышления о приобретённом опыте и испытаниях во время своего пути делают героя более зрелым, укрепляют его силу воли. Это видно по развитию динамики: от прозрачного, едва уловимого *pp* до резкого, конкретного и решительного *ff*.

После генеральной паузы в оркестре тихий фортепианный пульсирующий мотив моцартовской «Фантазии» опять, как и в начале произведения, звучит неуверенно. Хотя он и сформулирован кластерами, звучание его ностальгично в поисках полутонного мотива. Небольшой





мост (ц. 32) приводит к первой сольной вариации главной темы (ц. 33), (пример 10).

Пример № 10.

А. Шнитке. Концерт для фортепиано и струнного оркестра, ц. 33 второй такт

Вариация полноценна. Полностью слышна вся тематическая гармония в партии левой руки как сопровождение в виде альбертиевых басов, что вновь напоминает о родстве рассматриваемого концерта с фортепианной музыкой Моцарта. В верхнем голосе под «тематический аккомпанемент» звучат пульсирующий и трёхступенный (видоизменённый полутоновый) мотивы. Их неуверенность усиливается под шатким ритмом дуолей. Такой же неуверенный вопросительный характер и у темы с форшлагами, следующей за полиритмическим эпизодом. На фоне низкого регистра тихого аккомпанемента она звучит как светлый звон в высоком регистре фортепиано.

По завершении вариации аккомпанемент превращается в волнообразный звуковой пласт, на котором развивается интересная «игра в прятки» со звуками (ц. 35). Начиная с *d* в партии правой руки, композитор постепенно и деликатно добавляет другие звуки. По мере их добавления звуковая группа расширяется, и воз-

никает возможность варьировать акцентирование нот. Шнитке оставляет за исполнителем право на выбор ведущих звуков. Таким образом, шесть нот последней сформировавшейся группы акцентируются по желанию пианиста. После двух грубых вмешательств пульсирующего шестизвучного аккорда в одноголосный звуковой поток его ноты как бы поглощаются и заменяются этим аккордом. Громкое звучание пульсирующего на динамике *fff* аккорда превращается в колокольный перезвон русского фортепианного концерта. В момент наивысшего динамического напряжения вступает оркестр, знаменуя начало репризы (ц. 36). (Пример 11).

«Колокольный звон» вызывает ассоциации с репризой первой части Второго концерта Рахманинова (см. ц. 10, т. 9). Звук-символ русской фортепианной школы продолжает звучать и в авангардной музыке советского времени. Так же, как и в рахманиновском концерте, под звуки фортепианных «колоколов» всту-

Пример № 11.

А. Шнитке. Концерт для фортепиано и струнного оркестра, ц. 36

пает в оркестре главная тема. Её аккорды энергичной пульсацией представляют смешанными слоями тематическую лейтгармонию. Густой диссонирующий звуковой пласт, возникающий по вертикали из-за неодновременной смены аккордов, «очищается» величиим и предельной ясностью следующего за ним хорала (ц. 37).

Это самое величественное появление хорала. Добавлением ещё трёх фраз, из которых одна совершенно нова и воспринимается, словно новый комментарий к событиям, произошедшим с момента первого появления хорала, композитор показывает, что цель долгого и трудного пути близка. Из ослепительного блеска хоральной диатоники «выплёскиваются» знакомые мотивы. Пульсация триолей и усиленный полутоновый «моцартовский» мотив находятся в самом центре «сцены». Они – протагонисты последнего действия пьесы, действия выявления истинной истины. С решительностью и уверенным ощущением достигнутой цели наш герой пытается ответить на главные вопросы о смысле жизни. Этот конфронтационный диалог фортепиано с оркестром, диалог контрастов становится предельно жёстким. Несомненно, это – наивысшая, кульминационная точка в драматургии произведения. Установление-утверждение полутонного «моцартовского» мотива и непрерывное укрепление его статуса указывают на то, что главный герой пьесы, герой философских раздумий Шнитке тоже развился и окреп как личность, оставаясь верным своим моральным принципам.

Сцена завершается громким диссонирующим *tutti* созвучием (ц. 39). Из каждой ноты этого созвучия появляются мерцающие арпеджио мажорных и минорных трезвучий, образуя лёгкий, беспокойный,

постепенно реддеющий кластер струнных. Голоса кластера один за другим покидают его в противоположных скольжениях (скрипки стремятся к своему нижнему регистру, а остальные струнные движутся вверх) под торопливые звуки рассеивающегося фортепианного беспокойства. Весь этот молниеносный эпизод неловкого и поспешного рассеивания звуков действует как звуковой занавес, за которым быстро меняются декорации для подготовки сцены к следующему, завершающему акту-эпилогу.

Когда всё затихает, начинается эпилог с отдалённого звучания, идущего из-за кулис. Несколько отрывистых фраз прерываются генеральными паузами. На динамике *pp* вступает соло фортепиано. В его звучании слышны отзвуки ноктюрна побочной темы. Это скорее лёгкий намёк, далёкое воспоминание, так как на самом деле здесь представлена облечённая в ноктюрн додекафонная тема (ц. 41). Обобщение происходит при последнем появлении главной темы (ц. 42). Здесь подводят итог основные музыкально-философские элементы произведения: тематическая гармония и пульсирующий мотив верхнего голоса, проводимые в партии фортепиано, а также додекафонная серия. Здесь её слышно в *pizzicato* виолончелей во время звучания на фортепиано первых аккордов<sup>5</sup> тематической лейтгармонии. Композитор не завершает гармоническую последовательность, он переводит её в пульсирующий мотив, увенчивающийся неуверенным «моцартовским» полутонным мотивом. Неопределённость характера этого мотива отражает общие вопросы и сомнения всего концерта, его героя, его автора. После длительного пути, упорных поисков и накопленного опыта наш герой вновь оказывается перед первоначальным

<sup>5</sup> Имеется в виду альбертиевая фактура аккордов



вопросом. Загадка жизни, место человека во вселенной остаются неразгаданной тайной этого мира.

Таким образом, произведение завершается своим начальным материалом – первыми звуками фортепианного вступления (ц. 43, т. 2). Главная тема представлена во всём объёме и полностью повторяет своё первое появление в начале концерта. Нерешительность форшлагового терцового мотива рождает последнюю попытку услышать хоть какой-нибудь ответ, который, подобно миражу в пустыне, где-то существует, но неизвестно где. Внезапный, стремительный импровизационный пассаж восходящего кластера на фортепиано как бы пытается его поймать, но мираж исчезает, и вместе с ним растворяется порывистая попытка.

За несколько секунд до того, как занавес окончательно закроется и погаснет свет, слушателя ожидает настоящее открытие. Скинув маску, перед ним предстаёт тайный герой произведения – отчётливо и необыкновенно мелодично звучит на фортепиано додекафонная тема (ц. 45). (Пример 12).

Пример № 12.

А. Шнитке. Концерт для фортепиано и струнного оркестра, ц. 45

The image shows a musical score for Example 12, which is a piano solo. The score is written for piano (P-no solo) and string orchestra (Vni II 3 pulti, Cb. div. 2). The piano part is marked 'p' and 'ppp'. The string parts are marked 'fpp'. The score includes a tempo marking 'Ad. sempre' and a rehearsal mark '(2a)'. The piano part is marked 'P-no solo' and 'p'. The string parts are marked 'Vni II 3 pulti' and 'Cb. div. 2'. The score includes dynamic markings like 'ppp' and 'fpp'.

Тема, которая на протяжении всего концерта, оставаясь в тени, влияла на его драматургию, определяла судьбу главного героя. Флажолеты струнных, дублируя звуки фортепианной темы, создают вокруг неё светлый, лёгкий кластер, волшебную ауру. Именно эта тема, как воображаемое видение, и едва мерцающие где-то высоко, звучащие, как бы не по-настоящему, а в мыслях пульсирующие звуки верхнего голоса завершают концерт.

В заключение обозначим основные художественные черты проанализированного произведения и общие эстетические задачи музыкального творчества его автора.

Национальные особенности композиторов часто отображаются в их музыке через мелодику, ритмику, тематику и другие характерные признаки культуры. В случае со Шнитке в этом плане всё не так просто. Композитор на протяжении всей жизни пытался понять свою этнокультурную принадлежность. Однако, несмотря на смешение разных культур (русской, немецкой, еврейской), можно смело говорить об Альфреде Шнитке как о русском / советском композиторе. Использование

им в концерте эффекта колокольного звона – значимого символа фортепианной музыки Чайковского, Мусоргского, Рахманинова, Прокофьева – вписывает имя Шнитке в один ряд с перечисленными выше композиторами, что указывает на развитие и продолжение в его творчестве традиций русского музыкального искусства.



С другой стороны, известны тёплые ностальгические воспоминания Шнитке о детских годах, проведённых в Вене. В связи с этим, на примере рассмотренного сочинения, важно упомянуть и «перекличку» с Моцартом. Вероятно, именно в австрийской столице на подсознательном уровне породнились души двух композиторов. В виде музыкальных мотивов, отголосков, в использовании стилизованного аккомпанемента музыки венского классика, а также в наличии более глубоких аллюзий и взаимодействий эта связь продолжала развиваться и укрепляться на протяжении всего творческого пути Шнитке.

Также стоит отметить композиторскую особенность автора – необходимость соединять прошлое с настоящим, традиции и новаторство. Обратим внимание на весьма интересную особенность этого единения: Шнитке удалось модернизировать классический материал и сделать классическим современным. С одной стороны, обыкновенные трезвучия, слоясь, создают

диссонирующее звучание оркестрового кластера (иногда с лёгким тональным оттенком, например, за счёт усиления определённых звуков, способных выстроить намёк на тональный контур кластера), а с другой стороны, появление додекафонной серии (музыкального изобретения XX века) в разных местах произведения мелодично и почти тонально. Это изобретательное переплетение различных элементов и методов их обработки – ещё одно замаскированное, плавно интегрированное проявление полистилистики.

По мнению автора данной статьи, именно принятие на равноправной основе всех музыкальных достижений прошлого и экспериментов настоящего является авангардом. Классические элементы у Шнитке представлены через призму XX века. Обновлённые и наполненные новой информацией, они блестяще выстраивают актуальное звучание современного фортепианного концерта.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 1 // Эфендиева Р.А. Шнитке. Концерт для фортепиано и струнного оркестра (1979). К вопросу интерпретации. М., 1999. С. 144–151.
2. Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 4 // Шнитке А. Письмо-аннотация к концерту для фортепиано и струнных. М., 2004. С. 103–104.
3. Долинская Е.Б. Инструментальный концерт в русской музыке второй половины XX столетия: новые действующие лица и исполнители // Долинская Е.Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: исследовательские очерки. М.: Композитор, 2005. С. 187–311.
4. Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке. М., 2005. 320 с.
5. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. М., 2008. 228 с.
6. Холопова В. София Губайдулина. М., 2020. 444 с.
7. Холопова В., Чigareва Е. Альфред Шнитке. М., 1990. 351 с.
8. Шнитке А. Статьи о музыке // На пути к воплощению новой идеи. М., 2004. С. 174–178.
9. Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М., 2004. 112 с.

*Об авторе:*

**Пантелидис Константин Георгиевич**, кандидат искусствоведения, композитор, член союза композиторов Греции, Государственное музыкальное училище г. Салоники (Греция), **ORCID 0009-0006-4175-4492**, [mousikostas@gmail.com](mailto:mousikostas@gmail.com)

## REFERENCES

1. Al'fredu Shnitke posvyashchaetsya. Vypusk 1 [Alfred Schnittke is Dedicated to Him. Issue 1]. Efendieva R. A. *Shnitke. Kontsert dlya fortepiano i strunnogo orkestra (1979). K voprosu interpretatsii* [Efendieva R.A. Schnittke. Concerto for Piano and String Orchestra (1979). To the Question of interpretation]. Moscow, 1999, pp. 144–151.
2. Al'fredu Shnitke posvyashchaetsya. Vypusk 4 [Alfred Schnittke is Dedicated to Him. Issue 4]. Shnitke A. *Pis'mo-annotatsiya k kontsertu dlya fortepiano i strunnykh* [Schnittke A. Letter-Annotation to the Concerto for Piano and Strings]. Moscow, 2004, pp. 103–104.
3. Dolinskaya E.B. Instrumental'nyy kontsert v russkoy muzyke vtoroy poloviny XX stoletiya: novye deystvuyushchie litsa i ispolniteli [Instrumental Concerto in Russian Music of the Second Half of the Twentieth Century: new actors and performers]. Dolinskaya E.B. *Fortepianny kontsert v russkoy muzyke XX stoletiya: issledovatel'skie ocherki* [Dolinskaya E.B.. Piano Concerto in Russian Music of the Twentieth Century: Research Essays]. Moscow: Kompozitor, 2005, pp. 187–311.
4. Ivashkin A.V. *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Moscow, 2005. 320 p.
5. Kholopova V. *Kompozitor Al'fred Shnitke* [Composer Alfred Schnittke]. Moscow, 2008. 228 p.
6. Kholopova V. *Sofiya Gubaydulina* [Sofia Gubaidulina]. Moscow, 2020. 444 p.
7. Kholopova V., Chigareva E. *Al'fred Shnitke* [Alfred Schnittke]. Moscow, 1990. 351 p.
8. Shnitke A. Stat'i o muzyke [Articles on Music]. *Na puti k voploshcheniyu novoy idei* [On the Way to the Realisation of a New Idea]. Moscow, 2004, pp. 174–178.
9. Shul'gin D. *Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke* [Years of Unknown Alfred Schnittke]. Moscow, 2004. 112 p.

*About the author:*

**Konstantin G. Pantelidis**, PhD (Art), Composer, the Greece Union of Composers Member, State Conservatory of Thessaloniki, Thessaloniki (Greece), **ORCID 0009-0006-4175-4492**, [mousikostas@gmail.com](mailto:mousikostas@gmail.com)