

С. Я. ВАРТАНОВ

Саратовская государственная консерватория (академия)  
им. Л. В. Собинова

УДК 781.65.786.2

## А. ШНИТКЕ. «ПЯТЬ АФОРИЗМОВ»: КОНЦЕПЦИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЦИКЛА

Роли интерпретации в творческой работе пианиста сказано и написано немало. Однако интерпретация как теоретическая и практическая проблема, как концепция создания произведения на пути от автора – композитора к слушателю, остаётся актуальной и малоисследованной областью музыковедения и исполнительской деятельности. Существенно то, что *интеграция концепции пианистом* оказывается производной функцией от развития фортепианной культуры как единой коммуникативной системы. На все сокровенные вопросы интерпретации исполнитель может добыть ответы в ходе многостороннего диалога, который он ведёт: а) с сочинением, б) с автором, в) с мировой культурой, г) с инструментом, д) с аудиторией. Театрально-сценический характер исполнительской интерпретации сочинения принципиально отличается от рефлексий учёного: подобно дирижёру и режиссёру, пианист ведёт исполнение в режиме реального времени; его прочтение во многом определяется инструментальным фактором, предметным и двигательным-пластическим мышлением пианиста.

Операндами мышления пианиста в ментальном комплексе интерпретации являются: *программа – сюжет – концепция*. Принцип образности и программа в интерпретации сочинения имеют общий корень: экстрамузыкальные компоненты в них апеллируют к ассоциативному, эвристическому мышлению, к стратегии воображения; в этом кардинальное отличие от стратегии понимания – аналитического подхода с опорой на формальную логику. Такой подход важен и в искусстве, и в науке, А. Эйнштейн считает: «Воображение выше понимания!» В отсутствие программы во главу угла интерпретации выдвигается концепция; её роль подчёркивает С. Рахманинов: «Приступая к изучению нового сочинения, чрезвычайно важно понять его *общую концепцию*, необходимо попытаться проникнуть в основной замысел композитора, сформировать верное представление о произведении *как едином целом* [курсив мой. – С. В.]»<sup>1</sup>. Рахманинов отводит концепции интегрирующую роль: подобно нервной системе, она синхронизирует все клетки живого организма интерпретации.

В пианистических школах разных стран понимают условность разделения сфер «чистой» и программной музыки, естественность интерполяции в них ассоциативных представлений. Так, Г. Нейгауз пишет: «...у нас в мозгу работает некий “фотоэлемент” ... умеющий

переводить явления одного мира восприятий в другой... Вот почему для людей, одарённых творческим воображением, вся музыка целиком в одно и то же время и программна (так называемая чистая, беспрограммная музыка тоже!), и не нуждается ни в какой программе»<sup>2</sup>.

А. Корто связывает яркость образных представлений в интерпретации с программой: «Когда я избираю темой занятий музыку, называемую программной, я имею ввиду не столько изучение специального жанра, сколько, – благодаря этому жанру, возможность лучше овладеть выразительной или тонкой передачей чувств, пониманием живописных деталей, подлинной атмосферой, присущей сочинению, и в довершение развить у музыканта дар экстерниоризации, составляющий талант исполнителя, дар, без которого музыка является мёртвой буквой»<sup>3</sup>.

Отметим мысль А. Корто: *экстерниоризация* – превращение, перевод внутреннего осознания сочинения в план внешнего действия (от франц. *exteriorization* – обнаружение, проявление; лат. *exterior* – наружный, внешний) – как принципиально важный фактор в становлении искусства интерпретатора. Б. Яворский также исходит из предпосылки: всякая музыка перестаёт быть «чистой», когда постигаешь принципы организации музыкального произведения. Вершина его вклада в науку об интерпретации – концепция, связующая цикл 48 прелюдий и фуг ХТК И. С. Баха, все его бинарные «малые циклы» с образами Библии и Евангелия.

В данной статье (а также в ряде других работ автора)<sup>4</sup> мы выдвигаем *принцип экстерниоризации – ассоциативно-сюжетного истолкования сочинения, интеграции концепции*, выступающей в роли «скрытой программы». Этот универсальный принцип опирается на традиции фортепианной культуры и позволяет: а) охватить всё поле фортепианной интерпретации сквозь призму отдельного сочинения; б) сочетать свободную поэтическую трактовку смыслов музыки с опорой на объективность семантики мотивов-символов и риторических фигур. Принцип соответствует сценическому мышлению, многостороннему восприятию пианиста, идеям «синтеза искусств» Листа, использует *триаду сюжетности*, включающую операции: а) персонификация мотивов; б) сегментация текста; в) трансформации мотивов в процессе сегментации текста. Ниже вниманию читателя предлагается интеграция концепции интерпретации фортепианного цикла А. Шнитке.

### А. Шнитке. «Пять афоризмов» (1990)

В музыке А. Шнитке авангардные средства сочетаются с редкой для нового искусства коммуникативной отзывчивостью, которая достигается благодаря референтности языка и яркости театрально-кинематографических приёмов. Разные грани темы смерти отразились в музыке Шнитке, однако личную остроту они приобрели для него после болезни, испытания клинической смерти. В цикле «Афоризмов» эта проблематика перерастает рамки биографии, отражает высокий уровень обобщения непростой для искусства темы в сочетании с правдой потрясающего человеческого документа.

«Афоризмы» были написаны по просьбе А. Слободяника, их первого исполнителя (премьера: 21 октября 1990, Карнеги-холл, Нью-Йорк). В судьбу этого сочинения Шнитке оказалось вплетено обстоятельство: композитор пошёл навстречу инициативе пианиста и разрешил прославлять исполнение пьес чтением стихов Иосифа Бродского. Этот своеобразный союз музыки и поэзии был закреплён в прижизненном издании цикла, содержащем авторское посвящение И. Бродскому и А. Слободянику. Сохранились разные свидетельства, что А. Шнитке находился под сильным впечатлением от личности поэта: об этом сообщает сам композитор. «Я был у него в мае 1988 года. Я впервые встретил человека, у которого в этом возрасте и при таком количестве внешних поводов сохранилось бы то непровольное отношение к тому, что он слышит в разговоре, при котором вы можете с ним говорить как бы не будучи скованным тем, что разговариваете с человеком, имеющим Нобелевскую премию. Это не изменило его!»<sup>6</sup>. Поэт тогда подарил композитору на память несколько своих книг; впоследствии Шнитке, будучи уже больным, нередко просил жену читать ему любимые стихи поэта. Неудивительно, что настроения поэта и композитора оказались столь близки, что совпали в «Афоризмах». Цикл позволяет сопоставить мироощущение художников, увидеть механизмы «соответствий» во взаимодействии музыки и поэзии, задуматься над ощущением *Fin de Siecle*, которое передал в одноимённом стихотворении (1989) И. Бродский<sup>7</sup>:

Век скоро кончится, но раньше кончусь я.  
 Это, боюсь, не вопрос чутя.  
 Скорее – влияние небытия  
 на бытие; охотника, так сказать, на дичь, –  
 будь то сердечная мышца или кирпич.  
 Мы слышим, как свищет бич,  
 пытаюсь припомнить отчества тех, кто нас любил,  
 барахтаясь, в скользких руках лепил.  
 Мир больше не тот, что был...

О том же говорят и «Афоризмы» Шнитке: тема смерти, пронизывающая пять прелюдий цикла, представлена сквозь призму конца века и «зимнего времени года» человека – смертельной болезни самого композитора. Жизнь человека конечна, но творчество худож-

ника остаётся в памяти культуры, входит в ноосферу. А. Шнитке средствами искусства осмысляет жизнь человека с точки зрения вечности, «четвёртого измерения», его творческое *Credo: Ars longa, vita brevis*.

Цикл является единым целым, его пьесы составляют сюиту сквозного строения. Жанр цикла «5 афоризмов» ведёт свою генеалогию от «Афоризмов» ор. 13 (1927) Д. Шостаковича – опыта 20-летнего композитора, полного экспериментов и парадоксов. Шнитке – в русле традиции с присущей ей ёмкости, лаконичностью высказывания. *Сегментация текста* задана порядком пьес и сменами движений внутри каждой. Контрасты между сценами подчёркиваются изменениями жанрового контекста, создающего установку восприятия. *Внутренний лексикон* текста определяют сквозные мотивно-пластические знаки, ритмоформулы – репрезентанты основных сфер. Особое формообразующее значение в цикле имеет многосторонний сюжетный приём – *назовём его приём перепада*: «перепад» воплощён в тексте как темброво-колористический, пластический и сенсорный (в руках пианиста) образ – многозначный символ, метафора «провала»<sup>7</sup>. Вначале это воплощение напоминает визуализацию образа падения, но его настойчивые регулярные повторения проясняют истинный ассоциативный смысл: переход из бытия – в небытие. В обобщённо-философском плане идею цикла можно сопоставить с известным романом Г. Г. Маркеса «Хроника объявленной смерти». В центре его фабулы – неминуемое приближение назначенного срока смерти (убийства) главного героя, однако, никто из окружающих не в состоянии этому помешать, никто не пытается предотвратить это событие.

Концепция интерпретации цикла «Пять афоризмов» генерируется в пограничной полосе между мышлением композитора и исполнителя, который идёт к ней через погружение в музыку, её сенсорно-тактильное познание за инструментом. Когда эвристический поиск приводит к интеграции концепции, возникает явление *художественного открытия*: в резонансе начинают вибрировать все клетки организма сочинения. Синхронизируется весь комплекс средств композиции и интерпретации: а) мотивный состав и триада сюжетности; б) жанровый состав и сценическая сегментация текста; в) соответствие знаков текста и приёмов *пластической выразительности* (прикосновение к клавиатуре есть произношение).

Претворение концепции требует от интерпретатора яркости в означивании *речевых смыслов* сочинения перед аудиторией – не случайно Ф. Лист в названии своего первого в истории сольного концерта отразил акт произношения: *Recital*, то есть, «музыкальный монолог».

Концепция требует особого внимания исполнителя к *авторским ремаркам*, выполняющим роль комментария к сценическому воплощению сочинения. Поскольку интерпретация – осмысление, наделение смыслами, в интеграции концепции любой фактор в

авторском тексте может быть трактован интерпретатором как сюжетообразующий. По словам М. Арановского, «смысл рождается именно из сопоставления значений и потому не принадлежит ни структурам, ни тексту, он не поддается локализации. Он целиком является достоянием духовного мира воспринимающего. Это его вывод, его реакция, его интерпретация»<sup>8</sup>.

### Афоризм I.

Концепция интерпретации цикла выявляется в ходе вживания пианиста во *внутренний лексикон авторского текста сочинения*, в котором взаимодействуют следующие основные параметры: персонификация мотивов, их трансформации, сегментация текста на сцены. К ним примыкают также жанры, сквозные ритмоформулы, сонорные эффекты и кластеры, инструментальные средства воплощения и интертекстуальные связи.

Первая пьеса, наиболее развернутая и контрастная по темпам, экспонирует основные образные сферы всего цикла. Открывает её пара фраз в умеренном движении: проведения мотивов ритмических регрессий из шести звуков складываются в двенадцатизвучную последовательность, воспаряющую вверх на несколько октав. Настроение начальных фраз скорее задумчиво-вопрошающее: выдержанная педаль, предписанная композитором позволяет удержать звучание и привести его к гармонии *h moll* – основанию псалмодии «Господи, помилуй!».

**Сцена 1. Moderato assai** (т. 1–20). Доминирующий жанр – псалмодия.

Пример № 1

А. Шнитке. Пять афоризмов.  
Афоризм I

Сцена открывается утверждением знака, указывающего на физическое состояние героя – *ритмоформулой торможения* (пример № 1, т. 1–3, 4–6). Семантика этой константы, инварианта, узнаваема и очевидна: если жизнь есть форма движения, то его замедления, расширения – свидетельства *усталости*; полная остановка – смерть. *Ритмическая регрессия* становится метафорой физической закономерности, связанной с протеканием времени. В музыке подобные взаимообращения, переходы звукового пространства-времени тонко ощутимы – в них завораживает дыхание космоса, бесконечности миров.

Псалмодия «Господи, помилуй!», мотив ритмической прогрессии (т. 7, 11–12) определяет духовное

состояние – этот знак часто встречается у Шнитке. В контексте цикла, на грани жизни и смерти, декламации репетиций на одном звуке имеют литургический смысл – это прощение с миром, молитва о прощении, мольба о продлении жизни для завершения трудов. Экстатически напряжённые мотивы в верхнем регистре вызывают к высшим силам; экспрессия их проявляется в сжатии пульсации и звуковых нарастаниях, в насыщении колорита педалью и обертонами. Их ассоциативные «мерцающие смыслы»: учащённое дыхание, усилие выговориться, передать самое сокровенное.

Сквозное, формообразующее значение в цикле приобретает приём *перепада* – *многостороннего контраста* на основе «провала» динамики; в первый раз его форма: *f 'subito mf* (пример № 1, грань т. 7/8). Значение его может быть трактовано как незавершённый, прерванный порыв: жест обречённости, поражения, за которым угадывается драматическая разница состояний – после него надежда сменяется надломом. В примере № 1 к небольшому перепаду динамики добавляется контраст всех средств – регистров, насыщенности фактуры, колорита (педаль). Пластическое воплощение его в интерпретации может опираться на жизненные аналогии: падение в пропасть, или полёт на самолёте («воздушная яма»), корабль, попавший в шторм («сердце обрывается»), «душа уходит в пятки» вместе с уходящей из-под ног палубой). Разделение двух фаз перепада автор отмечает специальной ремаркой цезуры (‘).

**Сцена 2. Inquieto** (т. 21–36). Жанр – деструкция.

Сцена составляет значительный контраст, её пронизывает состояние тревоги: прерывистость, прихотливость в репликах диалогов (т. 21–26) передаёт возрастающее беспокойство. Волна динамического нарастания (т. 33–36) приводит к декламационной речитативности мелодии. Трансформация мотива ритмической прогрессии по смыслу диаметрально противоположна начальному образу смирения – здесь, в нагромождении кластеров псалмодия «Господи, помилуй» звучит как крайняя степень выражения деструкции (пример № 2, т. 36/37).

Пример № 2

Афоризм I

Взрыв экспрессии неминуемо должен завершиться срывом. Многосторонний контраст, перепад (грань т. 36/37) на этот раз ещё более разителен: к глубокому провалу динамики *ff 'pp* и регистров добавляется контраст жанров на грани сцен 2 и 3 (деструкция и хорал), а также сонорный конфликт новых пластических знаков.

*Кластеры* в предельных динамических уровнях становятся символами непознаваемо-тёмного, деструктивного начала, бессмысленного разрушения, оборачи-

ваются исступленными срывами отчаяния. Накопление жёсткости в гармонии, гроздя секунд в аккордах словно достигают критической массы и оборачиваются кластерами. Неуправляемая агрессивная экспрессия прорывается в сонорных качествах резких ударных звучностей. Мертвящее пятно кластера – знак хаоса, агрессии, смерти, тупика, за которым нет продолжения.

**Сцена 3. Lento** (т. 37–38). Жанр – хорал.

*Хорал* тональных аккордов тишайших минорных гармоний (*cis moll, es moll, c moll, b moll*) в низком регистре, противопоставленный кластерам, ассоциируется с церковным отпеванием. С хоралом возвращается ритмоформула ритмической регрессии, в нисхождении басов – риторическая фигура *catabasis*.

**Сцена 4. Inquietto** (т. 39–48). Жанр – деструкция.

Новая волна беспокойства, протеста против обречённости в форсированном подъёме деструктивной энергии быстро достигает кульминационного уровня *ff*. На этом, однако, сходство со сценой 2 заканчивается: вместо срыва и перепада следует постепенное переосмысление ситуации. Характер декламации мелодии в спуске говорит об изменении состояния – принятии новых реалий, адаптации к ним. Уменьшается плотность, снижается динамический уровень, возвращаются ритмические регрессии, в результате расширения движение приходит к начальному состоянию.

**Сцена 5. Moderato assai** (т. 49–63). Жанр – псаломдия.

*Ритмоформула торможения* в репризе трансформируется благодаря зыбкой полиритмии басов – создаётся совершенно новый эффект «воспарения» мотивов вверх, в космос: («мы отдохнём, мы услышим ангелов»). В свою очередь, *ритмоформула прогрессии* «Господи, помилуй», утверждающая жанр псаломдии, – в высоком, «астральном» регистре избавляется от экзальтации, деструкции. С появлением басов принципиально изменяется сценическое пространство: открытые демпфера сообщают звучанию особое сонорное качество, возникает фантастический эффект пространственного удаления. Достигается катарсис, тихая кульминация – псаломдия «Господи, помилуй», постепенно затухая, растворяется в космосе. Словно останавливается реальное время и безгранично расширяется пространство. Происходит главное событие сюжета: *принятие героем своей судьбы*, воплощение знаковой идеи Шнитке – перехода в «четвёртое измерение»<sup>9</sup>. Сюжет заглавной пьесы цикла ассоциируется с евангельским «молением о чаше» Иисуса Христа: его мольба в состоянии отчаяния «Да минует меня чаша сия!» сменяется готовностью принять судьбу. Подобный итог: осознание неизбежности смерти и вера в бессмертие ассоциируется с заключительными частями Сюиты на слова Микеланджело Д. Шостаковича.

#### Афоризм II.

*Allegretto* пронизано единым игровым движением – вне изменений темпа здесь очевиден контраст

жанров *скерцо* и *хорала*. Стихия *скерцо* воплощена в «заглавном» мотиве – парадоксальной трансформации начального мотива Афоризма I: «усталые» остановки окончаний здесь ошеломляют экспансией, взрывчатой энергией. Артикуляция *staccato*, скачки ассоциируются с упругостью, мобильностью, задором – это прилив сил или же воспоминание о прежнем полнокровном ощущении жизни. *Motiv regressii*, упирающейся в кластер (т. 10–13) в нижнем регистре нисходящем движении выступает знаком торможения, напоминает о реальности, подчеркнут цезурой *приёма перепада* (грань т. 13/14).

Хорал в чистых тональностях (*f moll, E dur*) отсылает к *хоралу* 1-й пьесы, приносит пластику *legato*: наполненное болью проникновенное *ostinato* мелодии открывает тайный смысловой подтекст – скрытая боль за напускной бравадой и удалью эскапад *скерцо* (пример № 3, т. 14–22).

#### Пример № 3

#### Афоризм II

*Приём перепада* балансирует между ними, использует оппозиции этих сфер в игровом плане, он отмечен: а) цезурой (границы т. 5–6, 13–14); б) паузой (границы т. 38–39, 54–55); в) провалом в нижние регистры (границы т. 8–9, 10–11, 27–28, 30–31); г) падением в *piano* (границы т. 2–3, 69–70). В кульминации перепад (*ff /mf*) подчеркнут паузой, сменой фактуры, но игровой контекст снимает катастрофичность его восприятия. Лёгкость и упругость акцентов-синкоп словно говорит: всё может закончиться благополучно, нужно лишь собраться, «сгруппироваться», чтобы отразить удары судьбы: воспринимать мир как игру, в которой может случиться всякое. В заключение пьесы трансформация *мотива регрессии* на басу *D dur* – лёгкая, как мечта, возносится в сияющие небесные сферы.

#### Афоризм III.

**Сцена 1. Lento** (т. 1–4). Жанр сарабанды.

Возвращение *Lento* ритмоформулы сарабанды, похоронного танца-шествия с остановками на вторых долях, не оставляет сомнений в актуальности образа смерти. Мертвящие кластеры, низкий регистр довершают мрачный колорит. В *rubato* (т. 5) псаломдия «Господи, помилуй!» получает продолжение в экспрессивной каденции-речитативе: мольба, вознесённая ввысь, оборачивается деструкцией кластера, проникшего в самый верхний, «хрустальный» регистр. *Приём*

ём перепада на грани сцен подчеркнут жанровыми и сонорными средствами (пример № 4, грань т. 5/6).

## Пример № 4

## Афоризм III

## Сцена 2. Poco più mosso (т. 6–17).

Мотив группетто, вытекающий из псалмодии «Господи, помилуй», в числе самых выразительных: его повторения создают суггестию нагнетания экспрессии, воспринимаются как концентрация ожидания – моление о чуде, которое может случиться, только если в него верить. В подвижном движении, на *crescendo*, ритмоформула регрессии приобретает экстагический характер. И вновь приём перепада (*f-crescendo-ff-fermata* 'p – т. 17/18) символизирует трагический перелом – подъём оборачивается деструкцией: гроздь кластеров, охватывая почти всю клавиатуру, превышают все динамические уровни и застывают в фермате.

Сцена 3. Реприза (т. 18–22). Чуда не случилось: следует провал в *piano*, низкий регистр, возвращение ритмоформулы сарабанды, кластеров.

## Афоризм IV. Жанр вселенского хорала.

Авторская ремарка *Senza tempo* придаёт жанру уникальное воплощение: хорал вселенского маситаба. Каждый аккорд выписан целыми нотами с ферматами, каждый звук в них обрамлён вертикальными рамками, оговаривающими право исполнителя «беспредельно» длить звук. В отсутствие регламента ритма, не ограниченная ничем, кроме естественного затухания звука, протяжённость мягких диссонансов аккордов *pianissimo* создаёт образ ирреальности. Остановившееся время оборачивается безграничным расширением пространства. Угасающие вибрации открытых струн рояля пронизаны космическим холодом: почти бесплотный звук струится, словно свет давно погасших звёзд, доходящий до нас с гигантским запаздыванием (пример № 5).

## Пример № 5

## Афоризм IV

Жанр мелодических фраз триолей (т. 5) ассоциируется с пантомимой. На них – печать одушевлённой, хотя и «замороженной красоты»: это не столько печаль, сколько безучастность теней изжитых земных страстей. Они ведут диалог с хоралом, воскрешают *legato*, регулярную метрику, динамику, их афористичные реплики помечены ремаркой *rubato*. Приём перепада здесь намечен как метафора противостояния бесконечности пространства и конечности человеческой цивилизации и может быть истолкован как взгляд на происходящее с точки зрения вечности. В абсолютном выражении динамический уровень перепада (грань т. 5/6) не столь велик (*p-crescendo-mp* 'pp), но жанровая подоплёка приёма сохранена.

В репризе ритмоформула регрессии усиливает эффект торможения движения в беспредельно долгих паузах между аккордами. В коде те же регрессии трели на двух самых низких звуках клавиатуры, в динамике – эволюция: *ppp-diminuendo-pppp*. Наконец, фантастический пейзаж застывает в бесконечной фермате.

## Афоризм V.

Grave возвращает из космической невесомости не просто в мир тяготения, но к тяжести расставания с жизнью. Это смерть пришла за своей данью; её поступь предельно материальна и регламентирована. Основным средством воплощения последнего противостояния человека и смерти оказывается приём перепада. Результат этой борьбы предreshён, но каждый человек обречён пройти этот путь в одиночку – вероятно, композитор, переживавший клиническую смерть, смог передать приметы этого состояния. Каждый из четырёх перепадов – отступление ступенью вниз в беспощадной и мучительной «хронике объявленной смерти».

Все сквозные линии цикла собираются воедино ввиду неотвратимости близкой развязки. Безгранично господство ритмоформул регрессии с их непреклонностью закона: остановка движения есть прекращение жизни. Гнетущая тяжесть, исчерпанность сил ощутима в остановках пустых окончаний «больших» трёхтактов. Асинхронность ритмики в разных голосах усиливает экспрессию – мотиву тяжкого вздоха в мелодии эхом вторит остановка в хорале фактуры (пример № 6).

## Пример № 6

## Афоризм V

Хорал отпевания и формула регрессии действуют взаимодополняющим образом: аскетизм хорала однотерцовых гармоний придаёт музыке объективный, внеличностный характер. Напротив, ритмоформулы прогрессий в декламациях «Господи, помилуй» воспринимаются как личностные высказывания. Кластерный компонент нарастает по мере движения – в заключительной части буквально все мотивы (регрессии, прогрессии), даже начавшиеся в «чистых» тонах, трансформируются в кластеры, превращаются в риторические фигуры *catabasis*.

Приём перепада здесь приобретает формообразующее значение.

На 1-й стадии (грань т. 12/13: *pedal, forte-crescendo/mezzo forte, senza Pedal*) он намечен в динамике, в противопоставлении кластеров и чистой гармонии, но сглажен в регистровом плане. Во 2-й стадии перепад (грань т. 19/20) выражен через фактурный и динамический контраст. Его 3-я стадия характеризуется накоплением гигантской энергии – итоговый кластер берётся обеими руками и охватывает почти всю клавиатуру. «Чёрная дыра» затмевает всё пространство: после такого удара провал носит тотальный характер, говорит о невозможности дальнейшего сопротивления (грань т. 25/26: *Pedal-crescendo-fff-'/mp, senza Pedal*).

4-я стадия происходит в басовом регистре, из которого уже нет исхода; однако тональная определённости (*c moll*) ассоциируется с сохранением сознания, способного ощущать боль; *perepad* затрагивает лишь динамику (*mf-crescendo-f-crescendo-fff-'/mp*, грань т. 32/33) и фактуру. После этого остаётся лишь инерция асинхронного движения одноголосных мотивов регрессий: последний образ мира в гаснущем сознании – исчезает человеческое измерение трагедии. Нисхождение во тьму, в завершающий долгий кластер *piano*: дальнейшее – молчание...

Концепция интерпретации цикла «Пять афоризмов» вызревает в процессе осознания пианистом внутреннего лексикона сочинения как воплощения интенций авторского текста. С содержательной точки зрения за концепцией скрывается глубинная свёрнутая смысловая структура, в своей основе она постигается интуитивно, но в процессе порождения текста интерпретатором осознаётся на уровне *ratio*. Шнитке ассимилирует накопленные музыкой ценности, добивается максимальной наглядности, играет ими, выбирая адекватные сценической ситуации средства: жанр, пластические и колористические характеристики: «Чем больше “культурных слоёв” в музыке, тем она тоньше. Увлечённый покорением новых областей, человек берёт с собой весь опыт прежних завоеваний»<sup>10</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Рахманинов С. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры // *The Etudes*. Philadelphia. – 1910. – Marz #3. Цит. по: Рахманинов С. Литературное наследие. В 3 т. Т. 3. – М., 1980. – С.232.

<sup>2</sup> Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1961. – С. 256.

<sup>3</sup> Корто А. О фортепианном искусстве. – М., 1965. – С. 16–17.

<sup>4</sup> Во вступительных разделах предыдущих публикаций автора в «ПМН»: «Концепция в фортепианной интерпретации» (2009, № 1 (4)); «Концептуальная интеграция и pedalная идея» (2011, № 1 (8)) рассматривались различные аспекты сложной и малоисследованной проблематики – взаимосвязи структурной организации сочинения и художественного воздействия целостной интерпретации. Чтобы избежать дублирования, автор отсылает читателя к этим статьям. В настоящей статье фортепианно-исполнительская интерпретация сочинения осмысливается, исходя из специфики познания сочинения пианистом: во главу угла выдвигается имманентно-пианистический подход к проблеме интеграции концепции.

<sup>5</sup> Шнитке А. Из четвертого круга / беседа вел В. Яковлев // *Волга*. – 1990. – № 3.

<sup>6</sup> Параллельному прочтению цикла «Афоризмов» и стихов И. Бродского посвящена публикация автора: Варганов С. *Fin de Siecle* Альфреда Шнитке // Шнитке посвящается... К 70-летию композитора. – М.: Композитор, 2004. – Вып. 4. – С. 270–282.

<sup>7</sup> Сюжетный приём перепада на основе контраста динамики (*ff-pp*) является обратным по отношению к приёму вторжения (*pp-ff*), который, например, последовательно проводится в Сонате ор. 57 Л. Бетховена. Это было объектом рассмотрения в нашей публикации в «ПМН» «Концепция в фортепианной интерпретации» (2009, № 1 (4)).

<sup>8</sup> Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М. Г. Арановский. – М., 2009. – С. 437.

<sup>9</sup> Идея «четвёртого измерения» лежит в основе многих сочинений А. Шнитке, в частности, Концерта для фортепиано и струнного оркестра (1979). См. об этом в публикациях автора: Альфред Шнитке – творец и философ // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний Шнитке-центра. – М., 2003. – Вып. 3; Альфред Шнитке: четвертое измерение // *Фортепиано. Журнал объединения педагогов фортепиано «ЕРТА – Russia»*. – 2002. – № 3, 4; 2003. – № 1.

<sup>10</sup> Шнитке А. Статьи о музыке. – М.: Композитор, 2004. – С. 59.

### Варганов Сергей Яковлевич

кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры специального фортепиано  
Саратовской государственной консерватории  
им. Л. В. Собинова

