



А. И. ДЕМЧЕНКО

Саратовская государственная консерватория (академия)

им. Л. В. Собинова



УДК 78.01

К 80-летию со дня рождения

## ДИАЛОГ ВРЕМЁН В МУЗЫКЕ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

Альфред Шнитке был поразительным, неподражаемым стилистом. Он владел виртуозным мастерством воспроизведения любых пластов музыкальной культуры – от Средневековья (главным образом в формах католического григорианского пения или православного знаменного распева) и до недавнего прошлого. Сам композитор стремился найти объяснение своей потребности в обращении к старинному искусству фактом позднего выхода к профессии музыканта. «Я не прошёл естественного детского пути постепенной учёбы, и поэтому поступление и обучение в училище было для меня большим скачком. А скачок всегда требует последующего заполнения. Поэтому я считаю, что вся эта игра стилями, все эти стилизации, на которые меня так тянет – это какая-то попытка восполнить недополученную в детстве по части музыкального образования эрудицию, вернуться в детское восприятие классики» [1, с. 33].

Эти слова можно принять только как частичное объяснение, но в них чрезвычайно примечательна последняя фраза: «детское восприятие классики». Через «наив» подобных страниц творчества Шнитке отчётливо высвечивалась ностальгия человека второй половины XX века по утраченному естеству и поправленной гуманности. Основную почву полистилистической ретроспективы составляли для творчества Шнитке три грандиозные исторические пласта: Средневековье, Барокко и музыкальная классика эпохи Просвещения.

Самым широким образом апеллируя к средневековому наследию, он более всего выделял в нём григорианский хорал и знаменный распев, что в равной степени соответствовало и художественной ценности названных памятников, и устремлениям самого композитора. К этому сакральному массиву, как фундаменту музыкально-духовной сокровищницы человечества, примыкал «снизу» древний слой синопсальной монодии, а «сверху» – круг протестантских песнопений. И что очень характерно для Шнитке – «гражданина мира» и человека экуменических воззрений – он попытался однажды интегрировать все эти четыре традиции в определённую художественную целостность, что произошло в **Четвёртой симфонии** (1983), где мастерски стилизуются особенности лютеранского хорала, знаменного распева, юбилейный католического церковного обихода и ре-

конструируются приметы еврейской литургической музыки. Соприкасался композитор и с одним из светских источников музыки Средних веков, а именно – с мелодикой немецких миннезингеров (хоровой цикл «**Миннезанг**», 1980).

Как и для большинства других музыкантов XX века, «землей обетованной» для композитора стало Барокко в его законченно сложившихся формах, то есть с конца XVII столетия. Надо ли говорить, сколь много значила для нашего соотечественника жанровая модель *Concerto grosso*, возрождённая им по образцам Корелли и Генделя. Первый из шести опусов данного жанра особенно показателен, что начинается с обозначения частей: *Preludio (Andante)*, *Toccata (Allegro)*, *Recitativo (Lento)*, *Cadenza*, *Rondo (Agitato)*, *Postludio (Andante)*. Черты представленного здесь барочного стиля вообще и старинного *Concerto grosso* в частности вполне типичны: так называемая террасообразная динамика, взаимодействие *concertino* (две скрипки *solo*) и *tutti* струнного оркестра, а также наличие партии клавесина.

Чуткий слух Шнитке не мог пройти мимо изысканно-аристократической мадригальной культуры, расцвет которой приходится на пограничную полосу позднего Возрождения и раннего Барокко. Этот художественный слой наиболее отчётливо представлен в таких сочинениях, как вокально-инструментальный цикл «**Три мадригала**» на стихи Ф. Танцера (1980), **Мадригал памяти О. Кагана** для скрипки или виолончели соло (1991) и опера «**Джезуальдо**» (1995), посвящённая выдающемуся представителю итальянской мадригальной культуры.

Можно назвать и другие жанровые прототипы, восходящие к эпохе Барокко (**Трио-соната**, 1987 или части Пастораль и Балет из «**Сюиты в старинном стиле**»). Можно говорить о той важной роли в его творчестве, которую приобрёл клавесин – тембровые краски и артикуляционные особенности этого инструмента Шнитке использовал весьма широко и разнообразно, в том числе и в сольном качестве («**Три фрагмента**», 1990). Можно упомянуть целый ряд композиторских имён того времени, в той или иной степени возбудивших творческое воображение Шнитке (здесь особо должен быть отмечен Вивальди). Но более всего и главным образом олицетворял для него эту эпоху Иоганн Себастьян Бах, об исключительной значимости которого он высказывался

множественно, считая его и центром «музыкальной Вселенной», и недостижимым идеалом. И стоит напомнить: монограмма ВАСН, начиная с Первой скрипичной сонаты (1963), становится у Шнитке своего рода лейтмотивом творчества, переходя в различных метаморфозах из сочинения в сочинение.

Из венских классиков ключевой для него фигурой оказался Моцарт – в какой-то степени, возможно, и оттого, что в 1946 году, когда семья отца после глухой российской глубинки временно поселилась в Вене, будущий композитор под впечатлением услышанной там музыки Моцарта впервые ощутил своё призвание. Аллюзии на стиль классика австрийской музыки возникали в произведениях Шнитке многократно, так что с полным основанием можно говорить о его моцартианстве. Оно простиралось от чистейшей стилизации («**Поздравительное рондо**» для скрипки и фортепиано, 1974) до совершенно конгениального сотворчества (**II часть Третьей симфонии**). При этом неизменно модулом сохранялись такие качества, как гармоничность, тонкость, изящество, элегантность и нередко признаки игрового начала, в которое время от времени привносилась нота эстетической изощрённости.

С точки зрения моцартианства, свойственного Альфреду Шнитке, обращает на себя внимание композиция под заголовком «**Moz-Art**» (1975) – изобретённый им словесный кунштюк, обыгрывающий фамилию классика с акцентом на его принадлежности к искусству и на то, что он стал самым олицетворением музыкального искусства – **Art**. «*Опыт реконструкции одного произведения Моцарта*» – так с максимальной скромностью обозначил Шнитке свой опус. Дело в том, что в своё время была найдена партия скрипки из какой-то моцартовской партитуры (очевидно, сделанной к спектаклю комедии масок), и на основе нескольких мелодий, содержащихся в этой партии, композитор создал инструментальную фантазию (вначале она была написана для двух скрипок, затем появились другие версии, в том числе с участием клавесина). Сделано это в жанре «музыкальной шутки» – опять-таки в согласии с предпочтениями далёкого предшественника (одна из самых знаменитых его вещей в этом роде – «Секстет деревенских музыкантов»).

Справедливости ради заметим, что имя Моцарта в сознании Шнитке незримо сосуществовало в близком творческом родстве с Гайдном, о чём красноречиво и многозначительно говорит название написанной двумя годами позже камерно-инструментальной композиции «**Moz-Art à la Haydn**» (для двух скрипок и камерного оркестра), в которой стиль венского классицизма реконструируется как нечто внеиндивидуальное.

Реже Шнитке испытывал потребность в обращении к стилям XIX века. Но и здесь следует выделить

в качестве одного из его «духовных отцов» Вагнера, сурово-торжественные монументы которому Шнитке воздвигал в своих сочинениях неоднократно. Хотя нередко скорее приходится говорить о вполне органичном вагнеро-брукнеровском синтезе (прямым свидетельством тому служит Вторая симфония с её подзаголовком «Сан-Флориан» как пометой своего происхождения в результате посещения композитором монастыря того же названия, где жил, работал и был похоронен Брукнер).

Тем не менее, и по отношению к XIX столетию можно указать достаточно представительный спектр дополняющих стилистических «обертонов» (допустим, флюиды, исходящие от Шуберта, Мендельсона и ещё в большей мере от Малера). Иногда, пусть и эпизодически, Шнитке собирал с наследия того или иного романтика довольно обильную «жатву». Скажем, в развёрнутой пьесе «**A Paganini**» для скрипки соло (1982) находим целые грозды избранных фрагментов из каприсов легендарного виртуоза, составляющие высокотехнический коллаж-концертштюк.

Как можно было убедиться, диапазон полистилистического пространства музыки Альфреда Шнитке оказался поистине безбрежным. Столь же впечатляющим было мастерство, с которым он оперировал этим чрезвычайно многообразным материалом.

Показательным примером может служить его работа над каденцией к Скрипичному концерту Бетховена, которую он написал по просьбе одного из исполнителей. После первого раздела каденции, основанного на бетховенском тематизме (такты 1–49), следует разнородный цитатный материал из целого ряда скрипичных концертов (в его перечислении воспользуемся описанием Д. Шульгина и для наглядности выделим курсивом материал, заимствованный собственно из бетховенского Концерта [4, с. 76]):

такты 50–51 – баховский хорал из Концерта Берга,  
52–57 – *связующая партия из Концерта Бетховена*,  
58–59 – из I части Первого концерта Бартока,  
60–63 – ещё раз *связующая партия из Концерта Бетховена*,  
64–65 – серия из Концерта Берга,  
66–69 – из I части Второго концерта Бартока,  
70–71 – из II части Первого концерта Шостаковича,  
72–73 – из Концерта Берга,  
74–77 – *из Концерта Бетховена*,  
78–81 – из каденции Первого концерта Шостаковича,  
82–86 – из коды I части Второго концерта Бартока,  
87 – баховский хорал из Концерта Берга,  
88 – из I части Второго концерта Бартока,  
89–96 – из Концерта Берга,  
97 – *из репризы Концерта Бетховена*, а на его фоне – материал из Концерта Берга.



По воспоминаниям Шнитке, «работа была очень сложной. Я соединял эти “лоскуты” без транспорта: чтобы они сцепились и срослись тематически, тонально и фактурно, потребовалось адское напряжение» (цит. по: [4, с. 76]). Однако следует признать, что создание коллажей было для него чрезвычайно увлекательным занятием и он испытывал подчас просто ненасытную страсть к подобной комбинаторике.

В этом отношении настоящим «Эверестом» стала его **Первая симфония**, один из образцов «тотального коллажа». Её ткань соткана из бесчисленного множества всевозможных извлечений. Только по памяти самого автора, далеко не охватывающей всего перечня цитат, находим здесь следующее: «В I части – переход к финалу из Пятой симфонии Бетховена и начало финала; в финале – похоронный марш (автор его мне неизвестен), затем марш Шопена и “Смерть Озе” Грига, вальс Штрауса “Сказки Венского леса”, концерт Чайковского и ритм “Летки-Енки”, затем 14 григорианских мелодий “Sanctus”, центральный эпизод с “Dies irae” и в конце “Прощальная симфония” Гайдна. Всё остальные коллажи – это моя театральная музыка (марши, польки, танцы и прочее)» (цит. по: [4, с. 68–69]).

Ещё одним образцом «тотального коллажа» явилась **Третья симфония** (1981). Она создавалась к открытию нового концертного зала Гевандхауз в Лейпциге для знаменитого симфонического оркестра того же названия, который исчисляет свою историю с 1743 года и который в разное время возглавляли не менее знаменитые Ф. Мендельсон, А. Никиш, В. Фуртвенглер, Б. Вальтер, Ф. Конвичны, К. Мазур. Заказ, инициированный столь прославленным, поистине историческим исполнительским коллективом, побудил Альфреда Шнитке к столь же «историческому» художественному замыслу. Композитор обозначил его более чем скромно, всего-навсего как желание придать данной симфонии приметы немецкой (точнее – австро-немецкой) музыки. Однако на самом деле он воздвиг этой культуре грандиозный монумент в звуках.

Если слушатель располагает специальными познаниями, то в ходе восприятия данного произведения он может реконструировать эволюцию австро-немецкой музыки по крайней мере от Баха и Генделя до Хиндемита и Кагеля. Оговорка «по крайней мере» необходима хотя бы потому, что, к примеру, III часть автор истолковывал как своеобразный конспект музыкальной истории от органума до современности, и будем иметь в виду, что органум – один из видов европейского многоголосия времён позднего Средневековья.

Осуществляя своего рода обзор австро-немецкой музыки (эту симфонию иногда именуют «антологией германской музыки»), Шнитке вводит ряд соответствующих цитат (опять-таки требуется оговорка, поскольку, как утверждает автор, здесь есть стили-

зации и псевдоцитаты, но нет ни одной цитаты как таковой). Допустим, в той же III части присутствуют темы Чаканы *d moll* Баха, Фортепианного концерта *d moll* Моцарта, сарабанда из увертюры «Эгмонт» Бетховена и напоминание о траурном марше из оперы «Закат богов» Вагнера (между прочим, часть эта, как целое, построена по драматургической модели симфонической поэмы Онеггера «Пасифик 231»).

Однако ещё большую роль в конструировании Третьей симфонии играют два другие принципа. Первый из них состоит в претворении типичных средств и особенностей различных стилей австро-немецкой музыки, и это начинается с того, что I часть своим прообразом имела Вступление к вагнеровскому «Золоту Рейна» (волнообразные звучания, постепенно вздымающиеся ввысь из глухоты предельно низкого регистра). Второй принцип заключается в том, что в звуковую ткань произведения вплетаются 33 темы, которые представляют собой зашифрованные в звуки имена представителей этой музыкальной культуры. И если финал открывается и закрывается монограммой ВАСН, то этим как бы подчёркивается тот факт, что наши представления о великом композиторе неразрывно связаны с Лейпцигом, где как раз с баховских времён и повёл свою историю Гевандхауз-оркестр.

Своеобразным отголоском Третьей симфонии, как «исторической реконструкции», стал **Concerto grosso № 3** (1985), в котором каждая из пяти частей посвящена юбилею того или иного выдающегося музыканта. Первые три из них обращены к композиторам-ровесникам, родившимся в одном и том же 1685 году: Иоганн Себастьян Бах, Георг Фридрих Гендель и Доменико Скарлатти.

Первая и Третья симфонии, внешне сходные по изобилию коллажного материала совершенно различны по своей художественной идее и драматургии и, кроме того, позволяют говорить о том, что полистилистика у Шнитке могла быть «мононациональной» (Третья симфония) и «полинациональной» (Первая симфония). Приведём дополняющие иллюстрации на этот счёт. «**Stille Nacht**» («Тихая ночь», 1978) – обработка немецкой песни, выполненная для скрипки и фортепиано в стилевом диапазоне австрийской классики от Моцарта до Малера. А в «**Посвящении Паганини**» для скрипки соло (1982), помимо музыки самого Паганини, фигурируют фрагменты из произведений Корелли, Баха (это эпоха Барокко) и Берга (это XX век). Ещё больший разброс находим в Третьем квартете, который, по выражению С. Волкова, стал своеобразным карнавалом музыкальных цитат: Орландо Лассо, Бетховен, Вагнер, Шостакович. То есть происходит совмещение материала, разнопланового не только по национальной принадлежности, но и по времени.

Преследуя различные художественные цели, Шнитке вообще очень свободно трактовал исход-

ные прообразы, формируя самые неожиданные микстовые структуры и создавая порой парадоксальные гибриды. К числу таковых можно отнести, например, барочный тематизм из V части Concerto grosso № 1 и классико-романтическую «серенаду» II части Альтового концерта, к которым неожиданным образом подмешан «фермент», идущий от цыганской музыки.

Таким образом, работа Альфреда Шнитке со стилями отличалась исключительной свободой. Он активно развивал принципы неоклассицизма И. Стравинского и в той части, которую С. Прокофьев когда-то иронично определил фразой «бахизмы с фальшивизмами», причём у Шнитке насыщение цитируемого или стилизуемого тематизма диссонантностью может доводиться до полной 12-тоновой вертикали. Но это только частный случай различных методов преобразования того или иного исторического прототипа, в том числе его коренной трансформации и деформации, когда он превращается в нечто неузнаваемое или полную свою противоположность.

Основная цель подобных препараций видится в следующем: обычно Шнитке активно модернизировал исходную модель, вводя её таким образом в контекст современности и тем самым организуя живой диалог эпох, а диалог этот служил прежде всего задачам максимально рельефного воплощения жизненно важных проблем XX века.

Рассмотренный выше стилиевой плюрализм служил в конечном счёте целям создания многомерной картины мира в его прошлом, настоящем и будущем. Сам композитор видел в полистилистике в высшей степени «убедительное музыкальное средство для философского обоснования “связи времён”» [3, с. 101]. Разработанная им всеобъемлющая шкала стилиевых модусов позволила со всей очевидностью установить эту «связь времён» и во всей полноте реализовать присущее художественному мышлению второй половины XX века обострённое чувство исторической памяти. Возможно, именно в этом и состояло главное творческое завоевание Альфреда Шнитке.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Беседы с Альфредом Шнитке / сост. А. В. Ивашкин. М.: Культура, 1994. 304 с.
2. Демченко А. И. Альфред Шнитке. Контексты и концепты. М.: Композитор, 2009. 296 с.

3. Шнитке А. Статьи о музыке / сост. А.В. Ивашкин. М.: Композитор, 2004. 280 с.
4. Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. 2-е изд. М.: Композитор, 2004. 110 с.

## REFERENCES

1. *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Compiled by A. V. Ivashkin. Moscow: Kul'tura Press, 1994. 304 p.
2. Demchenko A. I. *Al'fred Shnitke. Konteksty i kontsepty* [Alfred Schnittke. Contexts and Concepts]. Moscow: Kompozitor Press, 2009. 296 s.

3. Shnitke A. *Stat'i o muzyke* [Articles about Music]. Compiled by A. V. Ivashkin. Moscow: Kompozitor Press, 2004. 280 s.
4. Shul'gin D. *Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke* [Alfred Schnittke's Years of Obscurity]. Second Edition Moscow: Kompozitor Press, 2004. 110 p.

## Диалог времён в музыке Альфреда Шнитке

Статья посвящена 80-летию со дня рождения выдающегося композитора Альфреда Шнитке. Он был неподражаемым стилистом, владел виртуозным мастерством воспроизведения любых пластов музыкальной культуры. «Землёй обетованной» для композитора стало Барокко, жанровая модель Concerto grosso, возрождённая им по образцам Корелли и Генделя. Многократно композитор высказывался об исключительной значимости Иоганна Себастьяна Баха, считая его центром «музыкальной Вселенной» и недостижимым идеалом. Монограмма ВАСН становится у Шнитке лейтмотивом творчества, переходя в различных метаморфозах из сочинения в сочинение. Ключевой фигурой для него оказался Моцарт, аллюзии на стиль венского классика возникали в произведениях Шнитке много раз, что позволяет говорить о его моцартианстве. Реже Шнитке испытывал потребность в обращении к стилям XIX века. Здесь следует выделить Вагнера, сурово-торжественные монументы которому он воздвигал в своих сочинениях, хотя чаще наблюдаются органичный вагнеро-брукнеровский синтез.

Диапазон полистилистического пространства музыки Альфреда Шнитке оказался поистине безбрежным и столь же впечатляющим было мастерство, с которым он оперировал чрезвычайно разнообразным материалом. Два наиболее примечательных образца – Первая и Третья симфонии, где стилиевой плюрализм послужил целям создания многомерной картины мира в его прошлом, настоящем и будущем. Сам композитор видел в полистилистике «убедительное музыкальное средство для философского обоснования “связи времён”». Разработанная им всеобъемлющая шкала стилиевых модусов позволила установить эту «связь времён» и во всей полноте реализовать присущее художественному мышлению второй половины XX века обострённое чувство исторической памяти. Возможно, именно в этом и состояло главное творческое завоевание Альфреда Шнитке.

**Ключевые слова:** музыка Альфреда Шнитке, стилиевой плюрализм, стилиевые модели, моцартианство, жанровые модели барокко, монограмма ВАСН



## Dialogue of the Historical Time Periods in the Music of Alfred Schnittke

The article is dedicated to the eightieth anniversary of the birthday of the outstanding composer Alfred Schnittke. He was an inimitable stylist, possessing a virtuosic mastery of replication of any strata of musical culture. “The Promised Land” for the composer was exemplified by the Baroque period, the genre model of the Concerto Grosso, revived by him, following the modes of Corelli and Handel. The composer has spoken numerous times about the exceptional significance of Johann Sebastian Bach, considering him the center of “the musical Universe” and an unattainable ideal. The monograph of BACH for Schnittke becomes a leitmotif for musical creativity, passing through various metamorphoses from composition to composition. Mozart became a key musical figure for him, and allusions on the style of the great Viennese Classicist appeared many times in the works of Schnittke, which makes it possible to conclude about his Mozartianism. Much more rarely Schnittke had the urge to turn to the styles of 19th century music as sources of stylization. Nevertheless, here too Wagner must be singled out, to whom he constructed austere and pompous monuments in his compositions, although more frequently one can

discern in his music an organic synthesis of Wagner and Bruckner.

The range of polystylistic space in Alfred Schnittke’s music turned out to be truly fathomless, and no less impressive was the skill with which he worked with the most diverse musical material. Two of the most noteworthy examples of this are the First and the Third Symphonies, in which the stylistic pluralism served the goals of creating a multidimensional panorama of the world in its past, present and future. The composer himself viewed in polystylistics “a convincing musical means for a philosophical substantiation of ‘the connection between the historical time periods.’” The all-encompassing scale of stylistic modes developed by him made it possible to establish this “connection between the historical time periods” and to realize in all fullness the acute sense of historical memory intrinsic to the artistic thought of the second half of the 20th century. Most likely, therein in particular lay the chief artistic achievement of Alfred Schnittke.

**Keywords:** Alfred Schnittke’s music, stylistic pluralism, stylistic models, Mozartianism, Baroque genre models, the monogram BACH

**Демченко Александр Иванович**

доктор искусствоведения,

профессор кафедры истории музыки

*E-mail: alexdem43@mail.ru*

Саратовская государственная

консерватория им. Л. В. Собинова

Российская Федерация, 410012 Саратов

**Alexander I. Demchenko**

Doctor of Arts,

Professor at the Music History Department

*E-mail: alexdem43@mail.ru*

Saratov State L.V. Sobinov Conservatory

Russian Federation, 410012 Saratov

