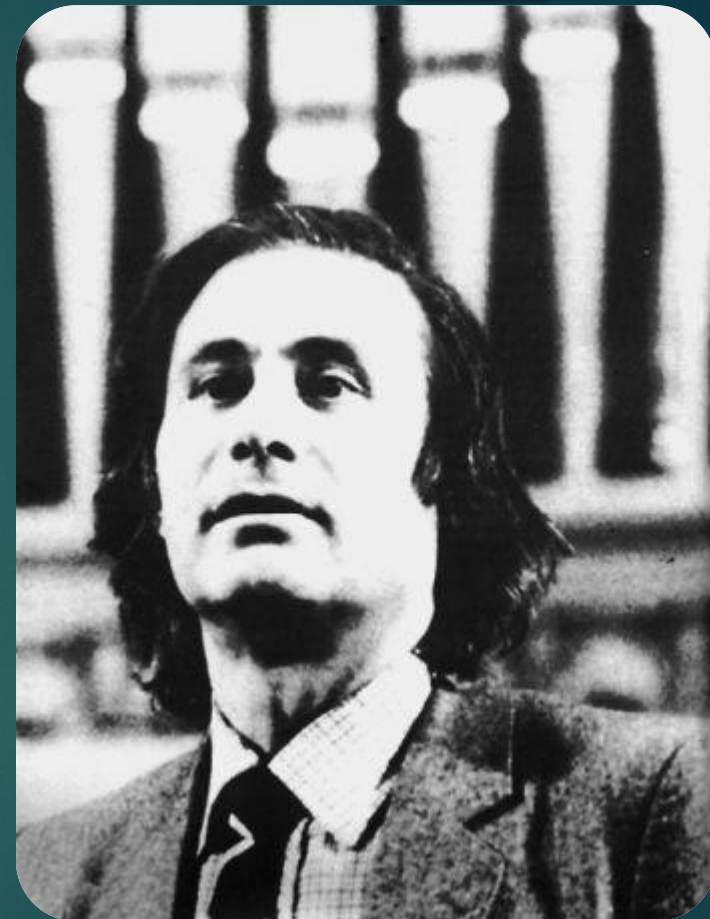


АЛЬФРЕД
ГАРРИЕВИЧ
ШНИТКЕ
1934-1998



«Его нельзя назвать просто композитором, в нашем отечественном искусстве второй половины XX века он олицетворял само Время — именно он повернул всех нас лицом к новой музыке, заставил поверить в нее и все свое творчество отдал свободе духа, которую мы сейчас благодаря ему получили. При этом он как бы принял на себя «грехи» нашего мира и мужественно пронес эту кару практически через всю свою жизнь»,
композитор Виктор Екимовский

- ▶ Альфред Гарриевич Шнитке – один из самых ярких представителей авангарда. Он проявил себя как философ и теоретик в музыке. Его творчество рождается из его философских размышлений. Его произведения воплотили драматические конфликты эпохи, они звучат как захватывающие современные рассказы. В то же время в них звучат вечные темы человеческой жизни – добра и зла, жизни и смерти, Бога и дьявола, истины и веры.
- ▶ Он являлся одним из тех, кто, вслушиваясь во время, экзистенциально переживал его. Процесс сочинения для него был тождественен пребыванию в мире. Спаянность внутреннего и внешнего, субъективного и объективного, прошлого и настоящего образуют специфический музыкальный мир Шнитке.

- ▶ Шнитке – философ и теоретик в музыке. Его художественные идеи вырастают из его манеры философского размышления. И в этом тоже – лицо века XX, теоретизирующего о своих эстетических взглядах и открыто манифестирующего художественные концепции.
- ▶ Однако тенденции века двунаправлены. Наряду с резким размежеванием с эстетическими достижениями прошлого большое значение имеет «собрание» его артефактов – тем, образов, смыслов, языков, стилей, техник и технологий. Посредством отбора семантических художественных единиц с присущими им средствами изображения, выражения и формами бытования, современные художники и композиторы осуществляют преемственность исторических пластов времени, воскрешают память о прошлом для века нынешнего.
- ▶ В сопряжении этих фрагментов реальности – архаичного и модернового, сакрального и профанного, элитарного и массового, профессионального и фольклорного – рождаются образы человека и мира, высвеченные во всей их объемной трагедийности, разорванности, иллюзорности и одновременно жестокой правдивости.


- ▶ Музыка Шнитке – это единство текста и комментария к нему, единство существования и рефлексии – отстраненно-философского размышления над основами бытия. Как справедливо отмечают исследователи-гуманитарии, философы, культурологи, искусствоведы, комментирование стало эстетической нормой последнего столетия. Культура отчаянно сопротивляется антикультуре, возникающей как раковая опухоль, разрушающей ее человекотворческую органику и наступающей на живое целое агрессией беспамятства, примитивизма, неоязычества, безличной энергией масскульта, социальным хаосом и деградацией ценностей. Историзация мышления – один из способов самосохранения культуры, восстановления ее иерархичности, активизации духовного самосознания. В этом контексте искусство музыки для Шнитке – это способ духовного выживания человечества и сохранения культуры, это искусство бытия человека именно как человека культуры, а не как человека-толпы, идеологии или «социального животного».
- ▶ Центральная тема творчества Шнитке – личность в объеме измерений истории и культуры. Отсюда формулируются и задачи: «Правильный путь – это индивидуальное переосмысление, но с учетом всего ранее накопленного», что можно определить как опыт жизни человека, спасающего себя заботой о культуре. Сохранение ценностного ядра личности равно задаче сохранения ценностного ядра самой культуры. Не случайно главные темы произведений Шнитке: «художник – мир», «настоящее – прошлое», «логика – интуиция», «высокое – низкое», «музыка – духовность» – расположены вдоль центральной духовно-философской оси: человек – культура, творец (творчество) – культура.

24 ноября 1934 г.	Родился в г. Энгельсе
1958 г.	Окончил Московскую государственную консерваторию
1960 г.	Принят в Союз композиторов
1961 г.	Окончил аспирантуру при консерватории
1961 - 1972 гг.	Преподаёт в консерватории на кафедре инструментовки
1966 г.	Написан Второй скрипичный концерт, в котором уже ясно видны стилистические особенности зрелого Шнитке.
1972 г.	Написал Первую симфонию (впервые в советской музыке в одном произведении была показана необъятная панорама музыки всех стилей, жанров и направлений: музыка классическая, авангардная, древние хоралы, бытовые вальсы, польки, марши, песни, гитарные наигрыши, джаз)
1975 г.	Создал лирико-трагический Реквием, части которого были использованы в музыке к пьесе Ф. Шиллера «Дон Карлос»
1983 г.	Кантата «История доктора Иоганна Фауста»
1986 г.	А. Шнитке присуждена Государственная премия РСФСР
1990 г.	Переезжает в Германию
3 августа 1998 г.	Скончался в Гамбурге

Полистилистика

- ▶ В XX веке проблема традиций, связей современного творчества с предшествующим опытом является одной из актуальных, жизненно важных судеб музыкальной культуры. Обусловлено это сложностью происходящих процессов. Расширяются границы представлений о традиции – хронологические, географические, стилевые. Для творчества используются практически все явления мировой художественной культуры – от раннего Средневековья до созданных в последние десятилетия, осваиваются культуры различных регионов. Одним из главных принципов постмодернизма стала «культурная опосредованность» или цитата.
- ▶ По словам С.С. Аверинцева, «мы живем в эпоху, когда все слова уже сказаны», и поэтому каждое слово в постмодернистской культуре – это цитата. Скрытое и полускрытое цитирование разных эпох, разнообразные стилевые и лингвистические загадки создают самостоятельный содержательный слой в «Улиссе» постмодерниста Дж. Джойса.
- ▶ Адрианн Левекюрн, герой романа Томаса Манна «Доктор Фаустус», в разговоре со своим alter ego слышит от него следующую сентенцию, которая становится кредо самого музыканта Левекюрна: «Можно поднять игру на высшую ступень, играя с формами, о которых известно, что из них ушла жизнь»

- ▶ В последней трети XX века музыка проходит этап развития и сильной трансформации: от собственно «полистилистики», где можно было достаточно четко выявить полярные принципы цитирования, и аллюзии, композиторы перешли к иному истолкованию стиля. Новый этап связан с поисками органики. Развитие полистилистики идет от ярких коллажных эффектов к постепенному преодолению швов в композиции – к размыванию границ между «своим» и «чужим словом», от установки на инновацию композиторы переключились на ассимиляцию. Работа с цитатами постепенно раскрывает более тонкие возможности их применения. Оригинальные приемы полистилистики коллажного типа применены в кантате «Бюрократиада» Р. Щедрина. Классические формы и жанры с присущей им лексикой (прелюдия, ария, фуги, дуэт, хорал, монодия, двойной канон, постлюдия) намеренно рассогласованы с содержанием словесного текста: в основу положена «Памятка отдыхающим в пансионате “Курпаты”», написанная в стиле «канцелярита» (по К. Чуковскому). Столкновение бюрократической лексики и высокого музыкального стиля создает комический эффект. В «Ангаре» А. Эшпая цитата из «Байки» И. Стравинского создает эффект «театра в театре», одновременно это – лексическое средство и драматургический прием, вызванный сценической ситуацией и передающий искрометное веселье. Цитата может взять на себя роль кульминации – в Скрипичном концерте Э. Денисова тихая кульминация основана на введении отрывка из «Прекрасной мельничихи» в ирреальном тембровом убранстве. Она же цитата – символ.

- 
- ▶ Все большая маскировка цитат приводит к уравниванию в правах собственно цитаты, автоцитаты, квазицитаты, сближает их с аллюзиями. Так, в первом и третьем «Гимнах» А. Шнитке использует стилизации, цитаты и квазицитаты древнерусской культовой музыки, в принципе неразличимые для широкой аудитории. Симфония – реквием кубанского композитора В. Магдалица – также пример тонкого применения полистилистики. Уровень обобщения стирает острые углы стилистических противоречий, способствуя общей задаче образного воздействия. Отдельные страницы произведения включают материал, характерный для католической музыки (органное solo), в других прослушивается линейный стиль древнерусского хорового письма. В Финале симфонии происходит стечение разностильных мелодических элементов в гетерофонной полифонической структуре

- ▶ Бедные формы стилизации и адаптации достаточно быстро переносятся в сферу прикладной музыки или инструктивных работ. Однако сам принцип сочетания или столкновения, контраста и конфликта различных стилей оказался очень плодотворным. Одно из ранних его проявлений можно найти в «Солнце инков» Э. Денисова.
- ▶ Диалог, понимание – непонимание, конфликт – взаимодействие нескольких стилей лежит в основе многих концепций А. Шнитке (Первая симфония, Koncerto grosso No 1), где смена стиля означает переключение в действии. Полистилистика здесь также средство активного драматургического развития.
- ▶ Интенсивное взаимодействие разных высказываний, резко отличающихся по стилю, но подчиненных строгому сюжетному развитию, можно найти во многих композициях С. Губайдуллиной, например, в ее Концерте для фагота и низких струнных. Перспективным оказывается путь аллюзивного развития.
- ▶ Аллюзийность укрепилась не случайно: в условиях диалогического полифонизма повысилась необходимость в усложненных процессах взаимодействия «своего» и «чужого» в композиции.

Ассоциативность и аналитичность обозначились в числе главных признаков музыкального мышления XX века. Именно ассоциативность же приобрела в XX веке семантический уровень, то есть стала реальным знаком конкретного жанрового, стилевого и образного обобщения.

Важнейшим инструментом ассоциативности и стала полистилистика. Использование полистилистики резонировало особому духу искусства 70-х годов с его тягой не только к эксперименту, поиску, но и к универсализму, всеохватности.

- ▶ Еще в начале этого десятилетия Шнитке выступил с широко ныне цитируемым декларативным заявлением:

«Последнее десятилетие отмечено широким распространением полистилистических тенденций в музыке. Коллажная волна современной музыкальной моды представляет собой лишь внешнее выражение нового плюралистического музыкального сознания, в своей борьбе с условностями консервативного и авангардного академизма перешагивающего через самую устойчивую условность — понятие стиля как стерильно чистого явления».

- ▶ Теоретической основой полистилистического метода Шнитке стала его работа **«Полистилистические тенденции в современной музыке» (1990)**.
- ▶ Шнитке констатирует плюрализм современного музыкального сознания, связанный с избытком Информации, о котором писал А. Моль, когда калейдоскоп множества самых разрозненных, хаотически напластовывающихся «музык» образует устойчивое состояние музыкальной культуры в XX в.
- ▶ Достоинства метода Шнитке видит в следующем: **«Расширение круга выразительных средств, интеграция «низкого» и «высокого» стиля, «банального» и «изысканного», то есть более широкий музыкальный мир и общая демократизация стиля. Субъективная страстность авторского высказывания подкрепляется документальной объективностью музыкальной реальности, представленной не только индивидуально отраженно, но и цитатно. ...Возникают новые возможности для музыкально-драматического воплощения «вечных» проблем — «войны и мира», «жизни и смерти».**

- ▶ При сопоставлении музыки «неограниченной выразительности» Шнитке, проявлявшейся и в позднейших произведениях композитора, с эмоциональным напряжением музыкального экспрессионизма первой половины XX в. можно отметить, что эмоциональный уровень экспрессионизма стал уже нормой для всего XX в. (помимо Шнитке у Д. Шостаковича, В. Тищенко, К. Пендерецкого, Я. Ксенакиса и многих других).
- ▶ На примере творчества Шнитке виден один из парадоксов внутреннего развития искусства XX в.: допущение классических моделей в качестве канона привело к полистилистике как эвристическому явлению, а закрепление эвристики стало каноническим для эпохи.
- ▶ По словам А. Шнитке, **«идея универсальности культуры и ее единства кажется очень актуальной именно сейчас, в связи с изменением наших представлений о времени и пространстве».**
- ▶ Таким образом, в современной постмодернистской культуре явление полистилистики, рожденное в среде авангардистов XX века, оказывается одним из основополагающих. В мировой художественной культуре повсеместно происходят совмещение, сопоставление различных исторических пластов, используется опыт, накопленный прошлыми поколениями творцов. Этот опыт чаще внедряется в ткань художественного, а в нашем случае музыкального произведения, через цитату, которая становится одним из фундаментальных принципов постмодернизма.

КАМЕРНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

- ▶ Камерные сочинения, как и у Шостаковича, – жанр, в котором Шнитке работал постоянно. Это две сонаты для скрипки и фортепиано, инструментальные и вокально-инструментальные ансамбли, фортепианные сочинения. Встречаются ансамбли необычного состава. Таковы, например, Септет, Серенада и Гимны (1-й гимн – виолончель, арфа, литавры; 2-й – виолончель, контрабас; 3-й – виолончель, фагот, клавесин, колокола; 4-й – виолончель, контрабас, фагот, клавесин, арфа, литавры, колокола).
- ▶ Уже в Серенаде (скрипка, кларнет, контрабас, фортепиано, ударные), сочиненной в 1960 г., отразилось стремление композитора осмыслить жанры прошлого в контексте современности. Одним из наиболее интересных камерных сочинений с точки зрения эволюции композиторского стиля является **Вторая соната для скрипки и фортепиано (1968)**.
- ▶ Она знаменовала начало полистилистики у Шнитке и в музыке рассматриваемого периода. Произведение имеет название «*quasi una Sonata*» (итал. – «вроде сонаты»). В этом одночастном сочинении традиционные развернутые сонатные темы заменены лаконичными импульсами (без продолжения и с продолженным развитием), а тонально-тематический контраст – коллажным сопоставлением. В сонате три ведущие интонации. Первая – аккорд соль минор у фортепиано (символ непреклонно-волевой бетховенской темы). Вторая – остродиссонантная музыка скрипки и фортепиано, отвечающая этому аккорду. Третья – гармонизованный хорально мотив *BACH* у фортепиано (символ вечных ценностей). Кроме того, в сонате встречаются стилевые аллюзии музыки Бетховена (из балета «Творения Прометей»), Брамса, Листа.
- ▶ Эта соната – выход на контрасты, которые способны отразить кричащие противоречия современной жизни.

СИМФОНИИ

Шнитке – автор восьми симфоний.

- ▶ **Первая симфония** (1972 г., исполнена в 1974 г.) создавалась параллельно с музыкой к последнему кинофильму М. Ромма «И все-таки я верю» («Мир сегодня»). Хроникальные кадры этого фильма показывают эпизоды войны во Вьетнаме и голод, экологические кризисы и наркоманов, западное левое студенческое движение и хиппи, маоизм и культурную революцию в Китае. Кричащие противоречия современного мира получили отражение в «фактически неограниченных стилевых контрастах, вмещающих», по мнению исследователей, «современные новации и отстоявшуюся классику прошлого, благородную академическую культуру и всякого рода музыкальные банальности».
- ▶ Одно из рабочих названий произведения – «Антисимфония – симфония». Направленность драматургии сочинения к утверждению идеала реализуется в движении от коллажа и своего рода музыкального театра (столкновение цитат, стилей, художественных систем, появление и уход с эстрады то одних, то других исполнителей) к жанровому и стилевому единству, от «антисимфонии» (I и II ч. цикла) к «симфонии» (III и IV ч.).
- ▶ **Вторая симфония** (1980) написана под впечатлением посещения монастыря Сан-Флориан в австрийском городе Линц. Там долгие годы жил, работал и похоронен великий австрийский симфонист, автор многих духовных сочинений Антон Брукнер. Дух композитора витал в Сан-Флорианском соборе, где Шнитке слышал, как небольшой хор за стеной пел вечернюю мессу. Он решил, что напишет симфонию на фоне «невидимой мессы». Так возникло произведение для хора и большого оркестра.
- ▶ В симфонии шесть частей: «Кирие», «Глория», «Кредо», «Круцификсус», «Санктус и Бенедиктус», «Агнус Дей». В некоторые из частей в авторский тематизм включены григорианские напевы. В симфонии представлена одна из лейтмотиваций музыки Шнитке – обертоновый звукоряд (II ч., заключение произведения). Суть сочинения – внутренний диалог Шнитке с Брукнером, светской инструментальной симфонии с духовной хоровой симфонией – мессой.

Третья симфония (1981)

- ▶ – возвращение к инструментальному циклу. Эта симфония наиболее популярна прежде всего в силу широкого распространения ее записи на диске. Она написана на открытие нового концертного зала Гевандхауза в Лейпциге и посвящена австро-немецкой музыке, ее прошлому и настоящему. Более того, по мнению исследователя, это произведение отражает историю зарождения, триумфа, гипертрофии и краха идеи классической симфонии как модели ясного, рационалистического мироощущения.
- ▶ Причастность симфонии к великой истории австро-немецкой музыки раскрывается в двух планах. *Во-первых*, это обилие квазицитат (вроде цитат, т.е. оборотов, даже тем, которые напоминают уже созданную музыку). Таковы якобы Вступление к «Золоту Рейна» Вагнера, близкие по стилю хоралы и музыкальные обороты, фрагменты До-мажорной прелюдии Баха, ре-минорного концерта Моцарта, «Эгмонта» Бетховена, вальсов И. Штрауса, оркестровая фактура Малера, нововенцев, ритмы Хиндемита, «пуантилизм» авангарда. (Данный перечень взят из цит. книги «Альфред Шнитке», с. 173.)
- ▶ *Во-вторых*, это мотивы-символы. Сочетания буквенных названий звуков образуют полные или неполные, точные или частично измененные имена композиторов (33 имени австро-немецких композиторов от Баха до Кагеля) и такие значимые в контексте данного сочинения слова, как земля, Германия, Томаскирхе (церковь, в которой многие годы служил И.С. Бах), Гевандхауз, зло (все на немецком языке).
- ▶ Смысловой и конструктивной основой произведения выступает обертоновый ряд (вплоть до 32-го обертона). Он – и знак космической природы музыки, и то, на чем покоится ее красота, и звуковой материал, объединяющий всё предельно возможное разнообразие музыкального тематизма.

Симфония представляет собой четырехчастный цикл.

- ▶ I часть начинается протяженным разделом, который носит вступительный характер. Это как бы рождение музыки из недр мироздания – из обертонового ряда от звука до. На поверхность «дышащего» океана, стилизованного в духе Вагнера и Брукнера, всплывают темы-монограммы.
- ▶ II часть – панорама разнообразных музыкально-стилистических кадров. Пройдя через перипетии разных исторических и индивидуальных стилей, музыка вернулась к своей вершине – гениальной простоте Моцарта, а затем вновь погрузилась в «обертоновый океан».
- ▶ III часть концентрирует отрицательные образы, привлекая соответствующие интонации и мотивы-символы, особенно квазицитаты, символизирующие зло. Все развитие приходит к звуку си-бемоль, обозначаемому латинской буквой «B», начальной в имени *Bach*.
- ▶ IV часть – эмоционально-смысловой центр и итог симфонии. В центре – тема-монограмма *BACH* (Бах). Заключение симфонии – возвращение к началу: все снова погружается в «обертоновый океан».

- ▶ **Четвертая симфония** (1984, одночастная) написана для солистов и камерного оркестра или для симфонического оркестра, солирующих фортепиано, клавесина и челесты, певцов солистов и хора. Эта симфония как бы вбирает в себя ритуал, она представляет собой вариации, в основе которых Розарий – пятнадцать тайн Богородицы. В нем три раздела: «Тайны радостные», «Тайны скорбные» и «Тайны дивные», чему соответствуют три части симфонии. Здесь, в отличие от Второй симфонии, не воспроизводятся культовые напевы. При этом в конце произведения проходят четыре мелодии, символизирующие православие, католицизм, протестантизм и иудаизм.
- ▶ **Пятая симфония** (1988, четырехчастная). Она же Концерто грорсо № 4. В этом сочинении жанры симфонии и Концерто грорсо пересекаются.
- ▶ Таким образом, каждая симфония Шнитке имеет и свое жанровое наклонение, и свой выбор средств, осуществляющих неповторимую музыкально-образную концепцию.
- ▶ В конце творческого пути симфония у композитора становится первенствующим жанром. В 90-е годы были написаны **Шестая, Седьмая, Восьмая и незавершенная Девятая симфонии.**

Первая симфония (1969-1972, первое исполнение – 1974)

- ▶ Первая симфония явилась важнейшим рубежом в творчестве, отражением собственного философского взгляда на жизнь и искусство. Вот как композитор говорит о концепции произведения: «...наше существование строится на двух уровнях – низком и высоком, и человек живет на этих двух уровнях не оттого, что он беспринципен и не может выбрать. В самой жизни присутствуют два этих крайних плана, которые находятся в постоянном взаимодействии. В 1972 году я написал Первую симфонию, в которой попытался это взаимодействие самым открытым образом представить, совместить два уровня нашей жизни. Эту симфонию я писал четыре года и старался выразить в ней все, что я думаю о музыке – о симфонической форме, о музыкальной технологии. Здесь получилось несколько музыкальных слоев – есть слой серьезного языка, есть слой языка мнимосерьезного с использованием цитат из лучших образцов мировой музыки – тут и Пятая симфония Бетховена, и Первый концерт Чайковского, и Похоронный марш Шопена... Эти образцы я ввел в свою симфонию в искаженном виде, искаженном путем многократного цитирования».

Жанр произведения сам А. Шнитке определяет как «симфония – антисимфония».

- ▶ Исследователи пишут о симфоническом цикле Первой симфонии: «В четырехчастном цикле симфонии автор не столько воспроизводит классическую форму, ее дух и смысл, сколько отрицает ее, спорит с прошлым.

I часть, Moderato, – квазисонатная форма.

II часть, Allegretto, — скерцо-хеппенинг.

III часть, Lento, – серьезная медленная часть, с вкраплениями „всякой всячины“ из-за сцены.

IV часть – сквозная политематическая композиция с кодой, тематически подытоживающей цикл».

- ▶ Первая симфония, созданная на основе музыки к фильму М. Ромма «И все-таки я верю», – это своеобразная «коллажная хроника» с элементами инструментального театра.
- ▶ В языке симфонии, в этом «вавилонском звуковом столпотворении» (С.И. Савенко) сталкиваются «духовые марши и вальсы для балов» (Шнитке), джазовая импровизация и высокая философия симфонического обобщения. Здесь емко представлен весь арсенал средств выразительности 70-х годов: алеаторика всех видов, цитаты-коллажи, пространственные эффекты, стилистические конфликты, наложение «живой музыки» на запись, сверхмногоголосие, инструментальный театр.

- ▶ Согласно партитуре, оркестранты вбегают на сцену, наигрывая на инструментах, причем в очень быстром темпе (начинают деревянные духовые, за ними следуют медные и струнные); наконец, место занимает дирижер, и действие начинается. Во II части (скерцо) оркестранты (духовая группа) вновь покидают сцену – и тогда звуки музыки слышны из-за кулис. Есть даже момент, когда музыканты оркестра читают газеты... под взмах дирижерской палочки! В финале (вступление) духовики выходят на сцену с разными одновременно звучащими темами: марш Шопена, «Смерть Озе» Грига и др. В конце финала возникает записанная на пленке тема «Прощальной симфонии» Гайдна: музыканты прощаются под звуки коды. Разнородность материала симфонии сменяется конечным оркестровым унисоном «до». Вся атрибутика театрализованного действия симфонии прекрасно соответствует духу этой музыки, вобравшей в себя звуки классики и джаза, карнавала улицы и карнавальных масок, – так в представлении композитора выглядит тот звуковой хаос, в котором существует современный человек.
- ▶ Первая симфония Шнитке органично вписывается в контекст искусства **постмодернизма**, которое заключается в стремлении «передать свое восприятие хаотичности мира сознательно организованным хаосом художественного произведения».
- ▶ «Мне очень интересно писать сочинения, где не все лежит на поверхности, – писал А. Шнитке. – Я пришел к выводу: чем больше всего в музыке «запрятано», тем более это делает ее бездонной...».

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ КОНЦЕРТЫ

- ▶ Во второй половине XX в. концерт становится ведущим жанром инструментальной музыки, оттеснив на второй план симфонию. Творчество Шнитке и утверждает этот известный тезис (он автор **13-ти концертов для разных составов**), и опровергает его (композитором написаны 8 симфоний), и как бы снимает это противоречие – одно из его масштабных оркестровых сочинений совмещает в себе оба эти жанра, являясь одновременно Концерто grosso № 4 и Пятой симфонией.
- ▶ Среди концертов Шнитке четыре скрипичных, три фортепианных (последний – в четыре руки), один альтовый, два виолончельных, один для гобоя, арфы и струнных, пять Концерто grosso и один Концерто grosso-симфония. Среди последних сочинений – «концерт на троих», посвященный крупнейшим музыкантам современности – Г. Кремеру, Ю. Башмету и М. Ростроповичу.
- ▶ В этом перечне концертов преобладают скрипичные, тем более, что и три Концерто grosso по сути тоже скрипичные. Так, Концерто № 1 – для двух скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнных; № 2 – для скрипки, виолончели и симфонического оркестра, а № 3 – снова для двух скрипок, а также клавесина, челесты, фортепиано и 14-ти струнных. Пристрастие к скрипке налицо.

Concerto grosso № 1

для двух скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнных (1977)

- ▶ Партитура концерта является характерный пример полистилистической композиции, показательной для художественных ориентиров отечественной музыки 70-80-х годов и индивидуального стиля Шнитке в частности. Идея соревнования, заключенного в жанре барочного concerto grosso, усилена здесь «сопоставлением» контрастных по стилю тем, образов, настроений. В качестве смысловых стилистических оппозиций здесь выступают музыка современная – с доминантой хроматики и ретро – возвышенная, в стиле барокко и нарочито сниженная, банальная в стиле ресторанной прикладной музыки.
- ▶ Черты стиля барокко в концерте: 1) деление оркестра на солирующую и tutti-группы; 2) опора на струнную группу инструментов; 3) чередование частей по принципу темпового контраста: быстро – медленно – быстро; 3) использование жанровых моделей барокко – прелюдия, токката, рондо; 4) огромная роль полифонической техники, разнообразие канонических приемов которое позволило исследователям назвать этот концерт маленькой энциклопедией канона; 5) использование интонационных и гармонических комплексов барокко – монограммы VACH, лейтинтонации секунды (Прелюдия), золотой секвенции (рефрен Рондо).

В Concerto grosso шесть частей:

I. Прелюдия, II. Токката, III. Речитатив, IV. Каденция, V. Рондо, VI. Постлюдия.

- ▶ Цикл имеет концентрическую закономерность: Прелюдия и Постлюдия служат обрамлением; Токката и Рондо – две крайние жанровые части, построенные на театрализованном эффекте «соревнования»; Речитатив и Каденция – страстные монологические высказывания – «от имени» оркестра и «от имени» солистов.
- ▶ Основной философский смысл, который читается в полистилистических контрастах-столкновениях стиля барокко и современных типов тематизма в данном произведении, заключается в идее разрушения гармонии и красоты, которое происходит в современном мире, утрате духовных ценностей «золотого» века эпохи Высокого барокко, воплощенных в музыке Баха, Генделя, Вивальди. Эта идея декларируется автором в Прелюдии, которую открывает «тема старинных часов» (так называет ее автор) у «приготовленного» фортепиано – по существу, тема «времени», и мучительные «вечные» интонации вопроса – у двух солирующих скрипок. Развитие идеи столкновение времен достигает своей кульминации в V части – «Рондо», где рефрен – «тема барокко», который построен на типичном для барочного стиля красивом приеме канонической золотой секвенции, сталкивается с темами эпизодов, «разрушающих» эту гармонию и красоту. В качестве одной из контрастных тем – центральный эпизод Танго – чувственный, обольстительный и одновременно – банальный, на грани ресторанной пошлости (тема взята из музыки к фильму «Агония» о Г. Распутине). Прием коллажа здесь имеет эффект стилистического столкновения сниженно-банального и духовного, идеального. Символично, что в конце части – генеральной кульминации – вновь появляется «тема часов» (тема времени), которая ставит точку в этом «споре» времен. Следующая за этим Постлюдия – характерный пример концепции коды у Шнитке: здесь звучат реминисценции тем концерта, но в трансформированном, «осколочном» виде – флажолеты скрипок словно воплощают хрупкость и иллюзорность бытия.

Хоровые сочинения

- ▶ Дипломным сочинением Шнитке была оратория «Нагасаки» для меццо-сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра (1958). Столкнувшись с воплощением события, которое трудно было осознать как реально свершившееся, композитор обратился к экстраординарным средствам в III части: гудению в роли темы, сбоя регулярного ритма, необычайному тембровому и тональному решению. Однако работа над сочинением, которое со стороны было оценено как творческая и профессиональная удача, показала автору его недостаточную техническую оснащенность. Он принялся за фундаментальное изучение достижений музыки XX в. и стал мастером, владеющим всеми профессиональными тайнами современного музыкального языка.

Этапным в творчестве композитора хорovým сочинением стал **«Реквием»** для солистов, хора и восьми инструментов (1975),

- ▶ - был использован как музыка к драме «Дон Карлос» Шиллера, поставленной в театре им. Моссовета.
- ▶ Жанр реквиема широко представлен в музыке XX столетия (Б. Бриттен, Д. Лигети, П. Хиндемит, Г. Эйслер, И. Стравинский, Д. Кабалевский, Э. Денисов, А. Локшин, Н. Сидельников, Б. Тищенко, позднее – В. Артемов). Композиторы нередко отходят от канонического текста, используя либо его целиком параллельно со свободным (Б. Бриттен), либо частично (Э. Денисов), либо совсем от него отказываясь.
- ▶ Шнитке же использует **только канонический текст**, добавив к нему «Кредо» из мессы в качестве кульминационного раздела «Реквиема» перед его окончанием.
- ▶ В этом сочинении композитор обращается к наиболее характерным оборотам классических образцов этого жанра и близких ему. Помимо Моцарта (секстовая интонация в «Лакримозе») встречаются аллюзии григорианского хора и «Страстей» Пендерецкого, звучаний, свойственных К. Орфу, ритмам и гармониям современной популярной музыки.
- ▶ Этому полистилическому материалу отвечает **состав оркестра**: кроме традиционных трубы и тромбона (номер «Туба мирум») – фортепиано, челеста и ударные (вспомним оркестр Орфа), а также неотъемлемые от современной поп-музыки электро- и бас-гитары. Возвышенная красота произведения, чистота и ясность его интонаций сделало это сочинение близким достаточно широкому кругу слушателей.

Одно из выдающихся сочинений Шнитке в хоровом жанре – кантата **«История доктора Иоганна Фауста»** (1983).

- ▶ Для Шнитке обращение к Фаусту было предопределено. Это обусловлено и его причастностью к немецкой культуре, и тем, что роман Т. Манна «Доктор Фаустус» – любимая книга композитора. В финале знаменитого романа подробно и «слышимо» описана воображаемая музыка кантаты Лехеркюна (героя романа) «Плач доктора Фауста». Шнитке не мог уйти от соблазна дать реальную жизнь той кантате, в которой писатель видел квинтэссенцию музыки трагического времени войны фашистской Германии.
- ▶ Не менее важным стимулом была актуальность темы о дерзости человека, пытавшегося вторгнуться во владения Бога – познать запретное.
- ▶ Сам Шнитке писал об этом следующее: **«Мало кто так волновал воображение поэтов, писателей, художников, композиторов на протяжении сотен лет, как фигура Фауста. В этом образе соединились полярные качества человеческой натуры – божественный огонь природных талантов и бездарная погоня за властью и наслаждениями, величие и чистота помыслов и кощунственное любопытство к злу и грязи, дерзновенная сила порыва и неспособность справиться с силами, разбуженными этим порывом. Как никогда образ Фауста актуален сегодня, когда человечество овладело энергией, способной уничтожить или преобразить мир, но не нашло еще способа обуздать нервную энергию своего склонного к заблуждениям сознания, порождающую недоверие и вражду».**
- ▶ В кантате следующий исполнительский состав: тенор (Рассказчик), бас (Фауст), контртенор и контральто (Мефистофель), смешанный хор (повествователь, ученики и друзья Фауста).
- ▶ Текст кантаты – две последние главы из первого печатного издания о Фаусте, которое называется «Народная книга. История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике» (1587). Это рассказ об «ужасной, устрашающей кончине» Фауста. Рассказ завершается словами из Послания Петра, которые представлены в кантате не только как ее финальное резюме, но и вынесены в эпиграф произведения: «Так бодрствуйте, бдите».

Кантата написана на прозаический текст. Форма ее – сквозная с развертыванием десяти контрастных эпизодов:

1. Пролог (хор).
2. Близок час (Рассказчик, Мефистофель, хор).
3. Прощальный обед (хор, Рассказчик).
4. Исповедь Фауста (Фауст, хор, Рассказчик).
5. Скорбь друзей (хор, Рассказчик).
6. Ложное утешение (Мефистофель, двухголосно).
7. Гибель Фауста (Мефистофель, хор).
8. После смерти Фауста (Рассказчик, хор).
9. Эпилог (хор).
10. Заключительный хорал «Так бодрствуйте, бдите» (четыре солиста, хор).

- ▶ Жанровый ориентир кантаты – Страсти. Только в этих «Страстях» действуют антигерой (грешник Фауст) и антибог (Мефистофель), Рассказчик соответствует Евангелисту, а хор берет на себя функции и повествователя-комментатора, и коллективного действующего лица – учеников и друзей Фауста.

- ▶ Стиль произведения (в соответствии с содержанием романа Т. Манна) обращен к нововенцам – раннему Шёнбергу, автору «Воццека» Бергу. В кантате также слышны реминисценции Баха, Вебера. При этом музыка Мефистофеля принадлежит как бы другому миру. Это не только иной жанр или стиль, это – иной тип культуры. Центральный эпизод кантаты – развернутое соло Мефистофеля (№ 7) – танго. Вариации на выдержанную мелодию (постепенное восхождение с тиратами в соль миноре) включают шлягерные обороты наподобие «О, Баядера, ты чаруешь меня» или «Скажите, девушки, подружке вашей». «Поп-музыкальный» прототип дьявольского соло просматривается и в исполнительских средствах: женское контральто звучит через микрофон, солирующий инструмент – саксофон, используется прием глиссандирования. Знаменитое танго смерти с иллюстрациями в оркестре ужасов рассказа Мефистофеля снова заставляет вспомнить роман Т. Манна: «Эта дикая идея умыканье в ад, переданное через танцевальное фуриозо...».
- ▶ Диалог музыкальных образов, за которыми стоят различные культуры, олицетворяющие добро и зло, духовность и бездуховность, открывает возможность воплощения кричащих противоречий современности. (Вспомним в связи с этим концерт для эстрадного и симфонического оркестров С. Губайдулиной.) Возможность сочетания в рамках одного произведения «Страстей» и шлягера тоже угадана Т. Манном при описании сочинения композитора XX в.: «...в кантате Фауста имеет место сознательное обращение ко всем выразительным средствам, когда-либо применявшимся в музыке».
- ▶ Кантата стала частью оперы «Фауст», написанной композитором для Франкфуртского оперного театра совместно с сыном Андреем.

ХОРОВОЙ КОНЦЕРТ НА СТИХИ ГРИГОРА НАРЕКАЦИ (1984-1985)

- ▶ Хоровой концерт на стихи Г. Нарекаци принадлежит к религиозной линии в творчестве А. Шнитке. Композитор в равной степени отдал дань духовным жанрам как католической (Реквием, 1975, Вторая симфония, 1979, кантата «История доктора Иоганна Фауста», 1983, Agnus dei, 1991), так и православной традиции (Три хора a capella на канонические тексты, 1984; Концерт для смешанного хора на стихи Г. Нарекаци из «Книги скорбных песнопений», 1984-1985; «Стихи покаянные» для смешанного хора на тексты XVI века, 1987; Вступление к первому воскресному празднику для смешанного хора и органа, 1989). Присутствие музыки двух конфессий объясняется биографическими фактами: Шнитке крестился в 1983 году в католической церкви в Вене, но, живя в России, посещал православную церковь и исповедовался у православного священника.
- ▶ Шнитке, как правило, не обращался к каноническим духовным жанрам: по его собственному признанию, он считал себя не вправе писать ритуальную музыку для церкви, поэтому он избирает жанр *духовного концерта* на тексты внецерковного, но религиозного характера. Выбор этого жанра находится в русле продолжения национальной традиции русского хорового концерта, представленного произведениями Бортнянского, Березовского, Рахманинова и др.
- ▶ Первым художественно значительным образцом жанра духовного концерта в творчестве Шнитке стал Концерт для хора на стихи армянского классика XII века Григора Нарекаци в современном переводе Наума Гребнева. В «Книге скорбных песнопений», ставшей литературной основой Концерта, библейские события – повод к раздумьям о человеческой жизни, ее внешнем несовершенстве и тайном смысле. Это доверительная беседа, которую ведет с Богом душа, исполненная покаяния и стремления к чистоте. Сам композитор отмечал, какую важную роль в создании произведения играл текст: он диктовал характер музыки, рождая нужную интонацию, создавая духовную атмосферу. «Я написал ту музыку, которую вызвал этот текст, а не ту, которую хотел сам», – говорил Шнитке.

- ▶ Глубинный смысл произведения – идея покаяния, спасения души как традиционный постулат христианского вероучения. Обилие интонируемого текста (композитор не считал возможным сокращать строки, взятые им в качестве литературной основы из 3 главы «Книги скорбных песнопений» – «Слово к Богу, идущее из глубин сердца»), обусловило крупномасштабность частей цикла. Их последовательность со смысловой и драматургической точки зрения выглядит так:

I ч. «О Повелитель сущего всего, бесценными дарами нас дарящий» – воззвание к Творцу;

II ч. «Собрание песен сих, где каждый стих наполнен скорбью» – плач;

III ч. «Всем тем, кто вникнет в сущность скорбных слов» – молитва

IV ч. «Сей труд, что начинал я с упованием и с именем твоим» – покаяние.

- ▶ Для Концерта Шнитке характерна трактовка хора как внутреннего «голоса совести» христианина, отсюда особая исповедальность тона, духовная высота, кристальная чистота и возвышенность эмоционального строя, простота и строгость музыкального выражения.
- ▶ При всей остроте музыкального языка это сочинение отличает глубинная почвенность, которая проявляется во внутренней опоре на традиции, с одной стороны, средневековых армянских песнопений, с другой – русских хоровых концертов и шире – вообще русской хоровой культуры. Вокально-хоровой стиль концерта Шнитке отличает высокая концентрация аккордового изложения, преобладание диатонически распевного тематизма и плавного голосоведения. Эти черты дополняют синтез тональности как господствующей системы с полимодальностью и атональностью. При этом сложность тонально-гармонического и полифонического развития не «бросается в глаза» и не «лезет в уши» – напротив, Шнитке особо заботится о подчеркнутой простоте языка новой духовной музыки. Для композитора в хоровом стиле этого концерта важно было обрести ту самую простоту, в которую, по мысли Б. Пастернака, впадают, «как в ересь», художники, умудренные всеми искусствами сложности.
- ▶ Хоровой концерт был впервые исполнен в 1986 году в музее изобразительных искусств Государственным камерным хором под управлением В. Полянского, которому и посвящено это произведение.

- ▶ Стихи взяты из его «Книги скорби» в русском переводе. По мнению Ч. Айтматова, автор «Книги скорби» «потрясал своим немыслимым максимализмом, нечеловеческой способностью подвергать себя безжалостному суду совести». Нравственная и художественная сила книги стала для композитора своего рода императивом: музыка концерта – как бы вчитывание в текст, проникновение в его сокровенный смысл, сопровождаемое глубоким эмоциональным переживанием.
- ▶ Текст заимствован из третьей главы «Книги скорби», которая имеет четыре раздела. Соответственно в концерте четыре части.
- ▶ I и IV части – медитативные. В них преобладает хоральность. Формы – вариантно-строфические.
- ▶ II и III части более активные, скорее драматические. Им свойственны декламационность, полифоничность; формы – оstinатно-вариационные. II часть отличается суровостью, аскетичностью, в ней заметно монодийное начало.
- ▶ Особая композиционная роль принадлежит хоралу: все строфы завершаются хоральными каденциями, хоральные коды имеет каждая часть, а сама финальная часть в целом хоральна. Гармоническая основа произведения близка тональной. Его кульминация (конец III ч.) и финальная кода отмечены мажорными трезвучиями.
- ▶ Ключевая интонация концерта – **опевание**, которое варьируется и видоизменяется. Секундовые ходы горизонтали включаются в вертикальные созвучия. Интонации опевания и раскачивания (последние также нередки в концерте) присущи монодии, в частности, знаменному распеву. Так, обращаясь к жанру, близкому русскому хоровому концерту Бортнянского, Березовского, композитор обнажает его глубокие национальные корни.
- ▶ Более непосредственное обращение к знаменному распеву обнаруживается в другом развернутом сочинении Шнитке для хора а капелла «Стихи покаянные» в 12-ти частях, которое посвящено тысячелетию Руси (1988).

БАЛЕТ «ПЕР ГЮНТ» И ДРУГИЕ СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ТЕАТРА

- ▶ А.Г. Шнитке – не поклонник музыкального театра. Сценическая конкретность так или иначе ограничивает воображение слушателя, направляя его в определенное русло. Это относится и к сочинениям, имеющим текст, если он не культовый.
- ▶ За первым балетом **«Лабиринты»** (либретто В. Васильева, 1971), который пока не получил сценической жизни, последовала композиция для пантомимы **«Желтый звук»** (либретто В. Кандинского, 1974). Балет **«Эскизы»** (хореографическая фантазия на темы Гоголя, 1985) сделан на основе ранее написанной музыки к «Ревизской сказке» – спектаклю театра на Таганке, из нее была сделана «Гоголь-сюита» для оркестра. В нее входят следующие номера: 1) Увертюра; 2) Детство Чичикова; 3) Портрет; 4) Шинель; 5) Фердинанд VIII; 6) Чиновник; 7) Бал; 8) Завещание.
- ▶ А. Шнитке выступил и как автор опер. Кроме неоконченной оперы **«Одиннадцатая заповедь»** и уже упомянутого **«Фауста»**, а также **«Джезуальдо»**, у него есть опера **«Жизнь с идиотом»** (либретто В. Ерофеева) – жуткая социальная сатира (как ни вспомнить «Нос» Шостаковича!).

Самое значительное балетное сочинение А.Г. Шнитке – «Пер Гюнт» (либретто Д. Ноймайера по драме Г. Ибсена, 1987).

- ▶ Популярная музыка Э. Грига к «Пер Гюнту» акцентирует и развивает лирическую сторону драмы, не откликаясь на ее горькую иронию. Хотя автор балетного либретто отступает от Ибсена, наделяя обстановку, в которой действует герой, современными атрибутами, содержание балета, его хореография и конечно же музыка отвечают духу первоисточника.
- ▶ В балете пролог, три акта и эпилог.
- ▶ Пролог – рождение Пера. Слово феи вокруг колыбели Авроры, его окружают персонифицированные танцовщиками аспекты его личности.
- ▶ I акт – Пер на родине. Он встречает Сольвейг, но похищает со свадьбы и уносит в горы Ингрид. Он попадает в царство троллей и соблазняется их женщиной – Зелёной. Смерть его матери Озы заставляет его вернуться домой, а затем он отправляется странствовать.
- ▶ II акт – Пер в Америке. Он становится звездой мюзик-холла, а потом суперзвездой кино и получает соответствующую его стремлениям символическую роль «Царя мира», после чего оказывается в сумасшедшем доме.
- ▶ III акт – возвращение на родину, встреча с Сольвейг и их смерть.
- ▶ Эпилог – Пер и Сольвейг за пределами земного бытия.
- ▶ По мнению А. Шнитке, Пер проходит три жизненных круга и четвертый – воображаемый, на который Ибсен только намекает. «В реальной жизни его нет, но для меня он имел большое значение», – писал композитор. Шнитке нашел для воплощения этого круга особый прием: «...очень тихо пел хор отзвуки из известных хоровых произведений, таких, как месса Бетховена и в особенности из старорусской церковной музыки, которая всегда поется а капелла. Получилось нереальное звучание. Эта нереальность расширила звуковую перспективу, можно было почувствовать вторую стену позади первой, предчувствовать третью, четвертую, пятую... Открылась новая ирреальная сфера звучания».
- ▶ Эпилог «Пер Гюнта» одно из высших художественных достижений Шнитке. Это своего рода одностаянная программная симфония. Главный выразительный компонент – экстатическая мелодия хора в верхнем регистре (в магнитофонной записи) ложится на соответствующую обертоновому ряду гармоническую вертикаль. Эта мистическая красота и гармония воспринимаются как высшая истина, как обретение тайны бытия, как тихая и бесконечная радость постижения космического мира и через это смысла отдельной человеческой жизни с ее взлетами и падениями.

Основные сочинения:

- ▶ **балеты** – «Лабиринты» (1971), «Эскизы» (по мотивам Гоголя, 1985), «Пер Гюнт» (1987); сценическая композиция «Желтый звук» (1974);
- ▶ **оперы** – 1991 – Жизнь с идиотом (по В. Ерофееву, 1991), Дездемона (1993), История доктора Иоганна Фауста (1994).
- ▶ **кантаты** – «Солнечное пение» (слова Ф. Ассизского, 1976), «История доктора Иоганна Фауста» (1983); «Реквием» (1975);
- ▶ **для оркестра** – 9 симфоний (1972–1998), «In memoriam» (1978), «Пассакалия» (1980), «Ритуал» (1985); 6 Concerti grossi (1977-1993)
- ▶ **концерты с оркестром** – 2 для фортепиано, 4 для скрипки, для гобоя, арфы и струнных, для альты, 2 для виолончели, «Диалог для виолончели», «Монолог для альты» (1989), «Концерт на троих» (1994), камерно-инструментальные ансамбли;
- ▶ **для хора** – «Миннезанг» (1980), хоровой концерт (на стихи Г. Нарекаци из «Книги скорбных песнопений», 1985), хоровой концерт «Стихи покаянные» (1988) и др.;
- ▶ **сочинения для фортепиано,**
- ▶ **музыка к спектаклям драматического театра, кино и телефильмам** (ок. 60), в том числе, «Белорусский вокзал», «Агония», «Восхождение», «Экипаж», «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» и др.

Читать о композиторе:

- ▶ Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Музыкальная культура народов. Традиции и современность. – М., 1973.
- ▶ Вобликова А. Литургические симфонии А. Шнитке в контексте соотношения культа и культуры // Муз. академия. 1994. № 5.
- ▶ Ивашкин А. Беседы с А. Шнитке. – М., 1994.
- ▶ Ивашкин А. «Пер Гюнт»: четыре круга одного пути // Сов. музыка. 1991. № 1.
- ▶ Ивашкин А. Шостакович и Шнитке. К проблеме большой симфонии // Муз. академия. 1995. № 1.
- ▶ Пантиелев Г. Пять симфоний Альфреда Шнитке // Сов. музыка. 1990. № 10.
- ▶ Савенко С. Портрет художника в зрелости // Сов. музыка. 1981. № 9.
- ▶ Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. – М., 1990.
- ▶ Холопова В. Альфред Шнитке и мир Томаса Манна // Муз. жизнь. 1992. № 11 – 12.
- ▶ Холопова В. Слушая Альфреда Шнитке сегодня // Муз. академия. 1995. № 2.
- ▶ Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. – М., 1993.



Спасибо за внимание!

