

the lamentations turned to life-giving forces of nature and magic forces of universe.

**Key words:** the modern Ukrainian music, Ovcharenko, Vishinskiy, the archaic rite, magic lamentation.

*Людмила Рыбалка*

## **ФИНАЛ-МЕДИТАЦИЯ В ЦИКЛИЧЕСКИХ СИМФОНИЯХ XX ВЕКА (на примере Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича)**

*Актуальность* темы статьи. Финал в художественном произведении всегда результат общего процесса, вывод, итог. От его решения зависит прочтение всей художественной концепции произведения, что, соответственно, проецируется на драматургический профиль целостной музыкальной композиции. Особое внимание заключительной части симфонии уделяли композиторы романтического и позднеромантического этапа (творчество И. Брамса, П. Чайковского, Г. Малера). Также появились отдельные новые варианты решения финала в общей концепции произведения в XX веке (Первая симфония А. Онеггера, Четвертая симфония Р. Воан-Уильяма и др.).

Наиболее убедительным теоретическим обоснованием симфонического цикла, в целом, и его финала, в частности, можно считать концепцию М. Арановского, раскрытую им в монографии «Симфонические искания» [1]. Фундаментом симфонии, по мнению исследователя, является стремление представить Человека в его различных ипостасях: *Homo agens* (Человек деятельный), *Homo sapiens* (Человек мыслящий), *Homo ludens* (Человек играющий), *Homo communis* (Человек общественный). Финал, замыкая цикл, переводит повествование из сферы субъективного, индивидуального, личностного в сферу объективного, обобщенного, коллективного. Беря за основу метод оппозиций, М. Арановский сравнивает каждую пару частей цикла (I – IV, II – IV, III – IV) и выводит для каждой из частей ряд признаков формального и семантического порядка.

К формальным признакам финала М. Арановский относит принадлежность четвертой части к зоне быстрых темпов; применение сонатной, рондальной или рондо-сонатной форм; преобладание экспозиционности; равновесие музыкальных средств; относительно постоянные виды движения и превалирование крупных целостных структур.

Перечисленные формальные признаки, откристиллизовавшиеся в рамках классического сонатно-симфонического цикла, в процессе дальнейшей эволюции видоизменялись, некоторые из них могли отходить на второй план, с тем, чтобы через какое-то время вновь актуализироваться.

К семантическим признакам финала М. Арановский относит движение, которое благодаря моторике и жанровости предстает здесь в «определенном», реальном и физическом виде, а также жизнь среды как целое. Последнее означает, что действованию, как форме индивидуального поведения, в финале противопоставляется снятие индивидуального и его растворение в формах коллективно-массовой жизни.

Таким образом, основываясь на теории М. Арановского, а также принимая во внимание труды Л. Мазеля, И. Способина, Ю. Тюлина, Т. Поповой, следует выделить определенные признаки, характерные для структурно-семантической модели финала, сформировавшейся в эпоху венского классицизма:

- смысловая значительность и обобщенность (подчеркиваются не индивидуальные стороны мира, а коллективные черты, массовость);
- структурная симметрия, периодичность, расчлененность, что ведет к преобладанию формы рондо (как круговое, «хороводное» движение);
- жанрово определенный тематизм с чертами танцевальности и песенности;
- быстрый темп, утверждение действенного профиля;
- тональная устойчивость (возвращение в основную тональность произведения либо в одноименную).

В данном виде финал предстает как модель, которая в последующие столетия, и в особенности в XX веке претерпела кардинальные изменения. Например, исследователями выделяются следующие семантические варианты заключительных частей жанра симфонии:

- «финал *decrescendo*» (С. Блинова);
- «финал-продолжении» (К. Ануфриева);
- «финал-итог» (К. Ануфриева);
- финал «продолжение-итог» (В. Аксенов);
- финал «Вечность», «Трагедия», «Радость» (О. Шмакова).

На основе представленного перечисления, можно проследить тенденцию к выявлению различных вариантов финалов на основе идейного наполнения или содержательной компоненты.

В данной статье, что является ее *целью*, мы предлагаем рассмотреть финал с точки зрения его *структурно-драматургической модели*, включающей в себя три уровня:

- драматургия;
- структура;
- тематизм.

Выделенные уровни имеют коррелятивное сопряжение, т. е. тематизм, структура, драматургия взаимообусловлены и зависят друг от друга. Так, драматургия определяет характер тематизма, который формирует структуру и наоборот. Отсюда следует, что если тематизм определяет характер структуры, а также лежит в основе выстраивания драматургии, то от особенностей его изложения и развития (типа выразительности) зависит не только будущая структура, но и тип музыкальной драматургии произведения. Тем самым еще раз подчеркнем взаимосвязь трех уровней структурно-драматургической модели.

В данной работе мы не рассматриваем симфоническую концепцию в целом и не пытаемся объяснить, почему композитор выбирает тот или иной тип финала. Нашей *задачей* является рассмотрение заключительной части как данности, определенной композитором.

На основе анализа циклических симфоний XX в. (в частности, в творчестве А. Онеггера, Д. Шостаковича) можно выделить несколько типовых структурно-драматургических моделей финалов. Одной из них является финал-медитация, определяемая следующими признаками:

1. Тип драматургии:
  - медитативный.
2. Структура:
  - преобладание вариационного типа развития материала, свободная, реже трехчастная форма.
3. Особенности тематизма и его становления:
  - наличие «медитативного» тематизма (термин Е. Ручьевской), который обусловлен сущностью интонационного процесса – дление, длительность развертывания за счет принципа вариантности;
  - преобладание целостности над дробностью и экспозиционности над развитием, что обусловлено постоянством материала, фактуры и типов движения;
  - медленный, умеренный темп.

Рассмотрим претворение структурно-драматургической модели медитация на примере одного из самых показательных, на наш взгляд, образцов – финала Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича.

В 1971 году Д. Шостакович написал последнюю из своих пятнадцати симфоний, вернувшись (после 13 и 14 Симфоний) к четырехчастному циклу, традиционному лишь на первый взгляд. Его особенность состоит в парности частей, где скерцозная часть чередуется с медленной (I и II части, III и IV части). Так, I часть – Allegretto, II – Adagio, III – Allegretto и IV – Adagio.

Спецификой Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича является использование большого количества цитат и квазицитат как и из более ранних произведений самого композитора, так и из сочинений других авторов, в основном Дж. Россини и Р. Вагнера. Ключевая тема I части (Allegretto) заимствована из увертюры к опере «Вильгельм Телль» Дж. Россини, но за этой цитатой, органически вплетенной в музыкальную ткань, можно расслышать и косвенную автоцитату: опосредованную реминисценцию главной партии финала 6-й симфонии Д. Шостаковича. В третьей части композитор обращается к зашифрованной монограмме **D-ES-C-H**. Интонационным ядром финала является «мотив судьбы» из тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга», после троекратного повторения которого, появляются начальные интонации элегии М. Глинки «Не искушай меня без нужды». Также музыкальный материал в определенной степени перекликается с предыдущими симфониями Д. Шостаковича (начало Первой симфонии, ритм «темы нашествия» из Седьмой симфонии). Эти межтекстовые связи служат иносказаниями, скрытыми подтекстами, приобретают статус «эзопова языка», что, в свою очередь, характеризует такое важное свойство искусства композитора, как «адресность», обращенность к эрудированному слушателю, способному распознать звуковую тайнопись.

Можно выделить определенный набор внешних признаков, позволяющих отнести финал Пятнадцатой симфонии к типу финал-медитация. Ими являются:

- медленный темп;
- преобладание «тихой» динамики (*p*);
- линейность музыкальной ткани;
- отсутствие жанрового тематизма;
- преобладание партий солирующих инструментов;
- доминирование вариационного принципа развития материала.

Для более аргументированного доказательства рассмотрим помимо внешних признаков, которые лежат на поверхности, конкретную реализацию структурно драматургической модели финал-медитация в заключительной части Пятнадцатой симфонии.

Как уже отмечалось, одним из ведущих факторов, определяющих данную модель финала, является состояние созерцания и размышления, что проявляется в отсутствии действия при развертывании музыкального материала. Такая драматургическая статика возможна только при выборе определенной структуры и типа тематизма. В случае финала Пятнадцатой симфонии она реализуется в становлении «медитативного» тематизма в рамках трехчастной формы.

Первая тема финала – процитированный «мотив судьбы» из тетралогии Вагнера «Кольцо Нибелунга» (ц. 110), определяется нами как вступление, в подтверждение чему выступают следующие факторы. С одной стороны, «мотив судьбы» служит своего рода интонационным источником, порождающим основные темы произведения, с другой – является своеобразным эпиграфом, который несет в себе сжатое воплощение художественной идеи музыкального произведения.

Тематическое ядро темы вступления (мотив судьбы) представляет собой сцепление малых секунды и терции верхнего голоса в партии тромбона и частично дублированного валторнами (*d – cis – e*). Гармоническая поддержка у тубы и двух тромбонов в сочетании с мелодической линией образует аккордовую цепочку из минорного трезвучия (основной тон – *g*) с проходящим *cis* в верхнем голосе и неполного малого мажорного септаккорда, тем самым создавая линейность изложения музыкального материала. Для удобства чтения партитуры исполнителю композитор использует принцип энгармонизма и нотирует терцовый тон аккорда *ais*, а не *b*, что было бы правильным для трезвучия *g-moll*. В свою очередь, благодаря выбору среднего и нижнего регистров и оркестровому приему дублировок (так называемый элемент опевания *d – cis – e* дублируется в двух партиях – 4 валторны и 3 тромбона), удвоенный октавой нисходящий ход на малую секунду у тубы акцентирует интонацию *g – fis*, что придает ей бóльшую слуховую выразительность и значимость.

Мотив-эпиграф «судьбы» повторяется композитором три раза, каждый раз видоизменяясь. Так, второй раз весь интонационный комплекс повторяется на новой высоте, что образует в басу нисходящий ход по малым секундам (*g – fis – f – e*) (ц. 111). И лишь после третьего проведения, тематическое ядро мотива замыкается «внутри себя» за счет повторения первоначальной интонации (*a – gis – h – a*) (ц. 112).

Интонационный комплекс темы вступления «спаян» из секундовых образований, относящихся, по мнению Е. Ручьевской, к явлению «медитативного» тематизма, «истоки которого лежат в основе вокальной и

инструментальной музыке построенной на интонациях *lamento* и мотивах вопроса» [10, с. 171]. Между каждым проведением мотива-судьбы Д. Шостакович, оставаясь в сфере медитативного тематизма, проводит три раза на пиццикато струнных «ассимитричное» опевание, когда один из интервалов секунда, а другой более широкий (*des – as – ges, f – c – b, a – f – e*) (ц. 110–111).

Помимо интонационного влияния на зарождение последующих тем, мотив судьбы периодически проводится композитором как «знак постоянного присутствия и осмысления». Так в первом разделе он внедряется в основную тему, в среднем разделе возникает в момент кульминации на фоне темы нашествия, и напоминает о себе в предыктовом разделе к репризе. Во всех этих проведеньях мотив судьбы показан в различных ипостасях – либо это вычлененный композитором элемент мотива (мелодическая линия или басовая), либо – вариантное изложение первоначального гармонического комплекса. Так, к первому виду «вычленения» проведения мотива отнесем интонации в подголосках виолончели (ц. 113, т. 3–4, ц. 143, т. 3–4). В данном случае он проводится одноголосно с возвращением на основной тон без опевания (*d – cis – d*), но с сохранением первоначальной семантики музыкального языка. Далее он проводится уже в первоначальном виде, но без гармонической поддержки (ц. 116). Видоизменяется за счет вариантного повторения начальной интонации в партии кларнета (ц. 126). Одним из вариантов изложения мотива является вычленение его басового нисходящего хода по малым секундам в партии виолончели (ц. 121, ц. 140), что постоянно создает атмосферу присутствия главной идеи. Показательным моментом значительности данного интонационного комплекса является его проведение в кульминационной точке финала у *tutti* оркестра, но в ритмическом уменьшении (ц. 133, тт. 9–10, 13). Кульминационного звучания данный элемент достигает в разделе *adagio* (ц. 134) – теперь он звучит на *fff*, в четырехкратном ритмическом уменьшении, у *tutti* оркестра с повторением каждой второй ноты и акцентным подчеркиванием. В данном разделе формы мотив судьбы выполняет аккомпанирующую функцию по отношению к видоизмененной теме нашествия из Седьмой симфонии.

Теперь рассмотрим проведения мотива судьбы второго типа, то есть в вариантном изложении первоначального гармонического комплекса, который последовательно проводится композитором в каждой из частей формы. Так, первое вариантное изменение мы наблюдаем в первом разделе в «хоре» медных на стаккато после звучания основной темы, что придает

теме вступлення более «собранный», сосредоточенный и даже суровый оттенок (ц. 119 и у струнных ц. 138). Далее, мотив судьбы проводится перед началом среднего раздела и появления темы нашествия, в партии валторн (ц. 124), где композитор нивелирует ход на малую секунду вниз, тем самым обостряя общее диссонансное звучание гармонического пласта. Это проведение является своеобразным «потерянным» звеном нисходящей секвенции в разделе вступления (во вступительном изложении мотива в басовом голосе отсутствовало звено *e – dis*, на основе которого в данном моменте формы и внедряется мотив судьбы). В предкульминационной зоне среднего раздела мотив судьбы трансформируется за счет ритмического уменьшения, динамического нарастания, переоркестровки (деревянно-духовая группа оркестра и валторны) и полной перегармонизации. Последнее проведение мотива судьбы поручается партиям тромбонов, тубы и валторны, перед репризным разделом. Композитор обостряет начальное звучание уменьшенной кварты (ц. 142), за счет отсутствия терцового тона аккорда.

Помимо постоянного «присутствия» в партитуре, о чем было уже сказано ранее, мотив судьбы служит интонационным «зародышем» всех тем финала. Казалось бы, совершенно иная напевная, лирическая мелодия основной темы далека от мотива судьбы и его идейного наполнения, но уже первые ее интонации показывают, что она построена по принципу опевания и состоит из сцепления нескольких секунд (*d – e – d – c – h*), что также является характерной чертой медитативного тематизма (ц. 113). Благодаря смене темпа (он стал более подвижным), включению в партитуру струнной группы и «пиццикатного» аккомпанемента тема приобретает совершенно иной характер. Она словно воплощение чистоты и трогательности, нежности и хрупкости, как призрачное видение. Ее образное наполнение видоизменяется за счет внедрения в нее мотива судьбы (ц. 113, т. 3–4; ц. 114; ц. 116). Основная тема постоянно повторяется и чередуется с «мотивом судьбы» (ц. 123, ц. 119), благодаря чему создается ощущение постоянного мелькания, словно происходит быстрая смена кадров в кинематографе. Затем основная тема проводится в репризном разделе в одноименной тональности по отношению к экспозиции (*a-moll – A-dur*) без каких-либо иных изменений и трансформаций.

Главной особенностью медитативного тематизма, который был рассмотрен на примере мотива судьбы (тема вступления) и основной темы является соотношение звуковысотной линии и ритма, отчетливость мелодических контуров, мотивная расчлененность, своеобразная

отграниченность мотивов средствами динамики, артикуляции и тембра, наличие медленного темпа и постоянное «присутствие» напряженности диссонанса, за счет вводнотонового тяготения (т. е. секундовая интонация). Помимо этого, одной из ведущих черт медитативного тематизма является особенность этапа его становления, а именно – постоянное повторение или вариантное развитие.

В финале Пятнадцатой симфонии такое развитие тематизма ярче всего прослеживается в теме среднего раздела (тема нашествия), которую композитор цитирует из своей Седьмой симфонии. Ее интонационный комплекс состоит из восходящего скачка на чистую квинту и нисходящего – на чистую кварту. Композитор ритмически оформляется эту тему как марш (ц. 125). С самого первого проведения тема нашествия сопровождается интонациями секунды в партии виолончели (ц. 125). Она проводится в партии виолончели и контрабаса неизменно 5 раз (цц. 125–130), тем самым позволяя говорить о появлении среднего раздела в финале, оформленного как вариации на *basso ostinato*. В каждой вариации тема звучит фоном для мелодической линии, основанной на малосекундовых интонациях мотива судьбы. Своего апогея тема нашествия достигает в момент кульминации *tutti* оркестра на *fff* и затем, словно истаивая, она звучит в заключительном разделе коды как фон (партии ударных инструментов). Отметим, что тема нашествия не покидает партию перкуссий – она методично проводится вплоть до самого завершения финала. М. Арановский, размышляя о финале Пятнадцатой симфонии, отмечает: «Перестук и шелест ударных, призрачный звон челесты, постепенно затихая, завершают музыкальное повествование. И, кажется, что наступающая затем пауза тоже входит в структуру финала» [2; с. 80].

Помимо этого в кодовом разделе финала возникает реминисценция из первой части симфонии. Как пишет, М. Арановский «композитор словно обнажает весь подтекст музыкальной ткани финала, детально выделяя мелодические обороты, в которых она сокрыта. Затем она прорастает в движении восьмых у флейты *riccolo* и наконец, окончательно истаивает, создавая ощущение пространственности, открытости, словно над твоей головой мерцают далекие холодные звезды. Вся трепетность и призрачность финальной части также подчеркивается камерностью оркестровой ткани» [2, с. 82].

Таким образом, весь интонационный комплекс финала Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича основан на медитативном тематизме, который не только напрямую влияет на создание общего образного наполнения

композиції (размышление, созерцание), следствием чего является использование медитативного типа драматургии. Структура заключительной трехчастна: вступление (мотив судьбы), основной раздел (распевная тема в a-moll), средний раздел (вариации на *basso ostinato*), сокращенная реприза и кода. Выбор такой формы, обусловлен преобладанием вариационного типа развития материала, целостности над дробностью и экспозиционности над развитием, что возможно благодаря постоянству материала, фактуры и типов движения, продиктованного идейным наполнением финала и типом драматургии – медитация.

Итак, структурно-драматургическая модель финал-медитация в Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича реализуется следующим образом:

1. Тип драматургии:
  - размышление, созерцание, сосредоточение на индивидуальном, субъективном.
2. Структура:
  - трехчастная форма с вариациями на *basso ostinato*.
3. Тематизм:
  - ассиметричность;
  - непредсказуемость и свобода структуры мотивов;
  - вариантность при повторах;
  - отграниченность мотивов средствами динамики, артикуляции, тембра;
  - медленный темп;
  - преобладание «тихой» динамики (*p*);
  - линейность музыкальной ткани;
  - отсутствие жанрового тематизма;
  - преобладание солирующих партий.

Таким образом, проделанный анализ наглядно доказывает, что финал Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича полностью соответствует структурно-драматургической модели медитация, появившейся и распространившейся в циклических симфониях XX века.

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Арановский М. Симфонические искания / М. Арановский. – Л. : Сов. композитор, 1979. – 287 с.
3. Арановский М. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича / М. Арановский // Русская музыка и XX век. – М. : Гос. Институт искусствознания, 1997. – С. 213–249.

4. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы : [исследование] / В. Бобровский. – М. : Музыка, 1977. – 332 с.
5. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. Симфонизм / Т. Ливанова. – М.–Л. : Музыка, 1948. – 365 с.
6. Мазель Л. Симфонии Д. Д. Шостаковича. Путеводитель / Л. Мазель. – М. : Сов. композитор, 1960. – С. 3–21.
7. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : [учебное пособие] / Л. Мазель. – М. : Музыка, 1979. – 536 с.
8. Попова Т. Музыкальные формы и жанры / Т. Попова. – М.–Л. : Музыка, 1954. – 200 с.
9. Протопопов В. Вопросы музыкальной формы в произведениях Д. Шостаковича / В. Протопопов // Черты стиля Д. Шостаковича. – М. : Сов. композитор, 1962. – С. 87–125.
10. Ручьевская Е. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века / Е. Ручьевская // Современные вопросы музыкознания / [сб. статей ред. Е. М. Орлова]. – М. : Музыка, 1976. – С. 146–207.
11. Сабина М. Шостакович – симфонист. Драматургия, эстетика, стиль [исследование] / М. Сабина. – М. : Музыка, 1976. – 477 с.
12. Способин И. Музыкальная форма : [учебник] / И. Способин. – М. : Музыка, 1984. – 400 с.
13. Тюлин Ю. Музыкальная форма / Ю. Тюлин. – М. : Музыка, 1974. – 355 с.
14. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Чернова. – М. : Музыка, 1894. – 145 с.

**Рыбалка Людмила. Финал-медитация в циклических симфониях XX века (на примере Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича).** В статье рассматриваются особенности структурно-драматургической модели финала циклической симфонии XX века на примере Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича. Данная модель включает в себя три уровня: драматургия; структура; тематизм. Выделенные уровни имеют коррелятивное сопряжение, т. е. тематизм, структура, драматургия взаимообусловлены и зависят друг от друга.

**Ключевые слова:** структурно-драматургическая модель, финал, музыкальная драматургия, структура, тематизм, медитация.

**Рибалка Людмила. Фінал-медитація в циклічних симфоніях XX століття (на прикладі П'ятнадцятої симфонії Д. Шостаковича).** У статті розглядаються особливості структурно-драматургічної моделі фіналу циклічної симфонії XX століття на прикладі П'ятнадцятої симфонії Д. Шостаковича. Дана модель включає в себе три рівні: драматургія; структура; тематизм. Виділені рівні мають корелятивне сполучення, тобто

тематизм, структура, драматургія взаємозумовлені і залежать один від одного.

**Ключові слова:** структурно-драматургічна модель, фінал, музична драматургія, структура, тематизм, медитація.

**Rubalcka Lyudmila. Final meditation in cyclic symphonies of the XX century (for example, the Fifteenth Symphony Shostakovich).** The article discusses the features of structural models dramatic finale cyclic symphony of the twentieth century by the example of the Fifteenth Symphony of Shostakovich. This model includes three levels: dramaturgy; structure; structure of theme materials. Dedicated levels are correlative pair, ie, themes, structure, dramatic and mutually dependent on each other.

On the basis of the analysis of cyclic symphonies of the XX century (in particular, in A. Honegger's and D. Shostakovich works) can be allocated some standard structural and dramaturgic models of the finals. One of them is the final-meditation determined by the following signs:

**1. Dramatic art type:**

- the meditative.

**2. Structure:**

- prevalence of variation type of development of a material, free, is more rare a three-part form.

**3. Features of a themes and its formation:**

- existence of a «meditative» themes (E. Ruchyevskay) which is caused by essence of music process – decay, expansion duration due to the principle of alternativeness;

- prevalence of integrity over divisibility and exposition over development that is caused by constancy of a material, the invoice and movement types;

- slow, moderate speed.

The structural and dramaturgic model final-meditation in D. Shostakovich's Fifteenth symphony is realized as follows:

**1. Dramatic art type:**

- reflection, contemplation, concentration on individual, subjective.

**2. Structure:**

- three-part form with variations on basso ostinato.

**3. Structure of themes:**

- asymmetry;
- unpredictability and freedom of structure of motives;
- alternativeness at repetitions;
- separation of motives means of dynamics, articulation, timbre;
- slow speed;

- prevalence of "silent" dynamics (**p**);
- prevalence of line of musical fabric;
- lack of a genre in themes;
- prevalence of the soloist parties.

**Key words:** structural-dramaturgical model, final, musical drama, structure, thematism, meditation.

*Елена Ващенко*

## ЖАНРОВЫЕ И СМЫСЛОВЫЕ АНАЛОГИИ В АНСАМБЛЯХ ДЛЯ СЕПТЕТА АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

Анализ камерно-инструментальных сочинений А. Шнитке, в частности, струнных квартетов, сонат, пьес-посвящений, выявляет такие черты мышления композитора, как поиск оригинальных жанровых решений («*Moz-Art*», «*Moz-Art a la Haydn*», «*A Paganini*», «*Lebenslauf*») и в то же время тяготение к работе по модели («Сюита в старинном стиле», «Афоризмы» для фортепиано, «*A Paganini*»), игровую логику и интеллектуализм, что отразилось в стремлении к созданию многослойного содержания, введении дополнительных музыкальных загадок и шифров («*Lebenslauf*», «Мадригал памяти Олега Кагана»), одновременном задействовании нескольких композиционных техник (Второй, Третий, Четвертый струнные квартеты). Необходимость вовлечения всех жанровых образцов для создания всесторонней картины камерно-инструментального творчества композитора обуславливает **актуальность** обращения к двум опусам, объединяемым принципом разнотембрового ансамбля, – «Септету» (1982) и «3x7» (1989). Выявление различных жанровых и смысловых аналогий в данных сочинениях составляет **цель статьи**.

В отличие от многих крупных сочинений А. Шнитке 80-х годов, в частности Второй, Третьей, Четвертой симфоний, *Concerti grossi* № 2–3, его ансамблевые опусы для септета А. Шнитке редко упоминаются в литературе. Данная тенденция прочно укрепилась в музыковедческих работах, обращающихся преимущественно к масштабным полотнам, и, несмотря на значительный уровень исследованности творчества композитора, по-прежнему доминирует. Даже наиболее поздние работы, ставящие задачу охвата наследия композитора как единого текста, как, к примеру, исследование Е. Чигаревой [8].

Сказанное в полной мере относится и к интересующим нас сочинениям, хотя краткая характеристика «Септета» дана В. Холоповой, очерчивающей аналитические перспективы стилевых и композиционных