

- 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

компонентов сочинения (использование монограмм, опора «<...> на русскую интонационность, в духе очень популярного в Англии Стравинского», параллели с «Попевками» Р. Леденева [9, с. 157]). Еще более скромная судьба была уготована «3x7», возникшему семью годами позже «Септета» и по-прежнему остающемуся на периферии внимания музыковедов. Отчасти это связано с тем, что его премьера состоялась в Германии в 1989 году, издание же на территории СНГ появилось лишь в 2011 году (Полное собрание сочинений А. Шнитке, издательство «Композитор»). Совокупность указанных обстоятельств определяет *новизну* предложенной темы статьи.

Для реализации сформулированной цели, представляется закономерным рассмотреть данные опусов в качестве некоей пары, поскольку «Септет» (1982) указывает на исторически существующую традицию, а «3x7» (1989) предполагает выявление скрытых жанровых ориентиров. И, вместе с тем оба опуса в полной мере отражают устойчивые принципы мышления автора, несмотря на различие их наименований. В частности, принцип создания сочинений-двойников, одно из которых обладает достаточной выпуклостью программного замысла, а другое воплощает близкое содержание в скрытой форме, можно наблюдать при сопоставлении «невидимой мессы» Второй симфонии и пропитанного материалом знаменного распева Второго струнного квартета, памятника европейской музыкальной культуры Третьей симфонии и скрытой стилистической перспективы от О. Лассо к Г. Малеру в Третьем струнном квартете. Даже Первая симфония, в которой возникают переключки с различными сочинениями А. Шнитке, обнаруживает своего камерного двойника в «Сюите в старинном стиле», сотканной из киномузыки. Подобный способ мышления близок тому, что Е. Чигарева называет двухполюсностью [7]. Он отражается не только в логике тональных и образных сопоставлений, которые рассматривает музыковед, но и на уровне форм, композиции цикла и даже парности сочинений, о чем свидетельствуют приведенные выше параллели.

Рассмотрим интересующие нас опусы-двойники детальнее. Так, наименование «Септет» предполагает жанровые ассоциации, хотя септет, в отличие от родственных ансамблевых жанров, не обладает устойчивым типом содержания и структуры. Не случайно М. Кубе (M. Kube) дает двойное ему определение [10]. В широком смысле под септетом исследователь понимает любое сочинение для ансамбля из семи инструментов, в узком – произведение дивертисментного плана, близкое серенаде, от традиции которой идет его инструментальный состав. В силу

этого, интерес к септету возрождается в условиях необарочных тенденций. В качестве примеров М. Кубе называет септеты К. Сен-Санса и И. Стравинского. Что же послужило основанием для подобных выводов музыковеда? Уточним, что в четырехчастном «Септете» (1881) К. Сен-Санса содержатся «Менуэт» и «Гавот», чередующиеся с «Преамбулой» и «Интермедией». Трехчастный «Септет» (1953) И. Стравинского¹, в противовес «легкой» серенадной музыке, включает «Пасскалью» (II ч.), «Жигу» (III ч.) и безымянную, на первый взгляд, первую часть, которую композитор первоначально хотел назвать «Сонатное аллегро». Таким образом, в Септете И. Стравинского стягиваются одновременно несколько жанровых традиций, каждая из которых выводит за пределы дивертисментной музыки. Детализация особенностей сочинения И. Стравинского обусловлена как живым интересом А. Шнитке к его личности и творчеству, так и очевидными параллелями между септетами.

Как и у И. Стравинского, «Септет» А. Шнитке трехчастен и апеллирует к барочной традиции. Его II и III части образуют своеобразный малый барочный цикл: «*Perpetuum mobile*» (II часть) близко токкате мерным движением мелких длительностей, «*Choral*» (III часть) благодаря фонике органа и полифонической фактуре напоминает хоральную прелюдию. Первая же часть, как и у И. Стравинского, не носит конкретного жанрового наименования. Эмоциональный мир септетов отличается сдержанностью за счет ритмической жесткости и отсутствия кантилены или речитативно-декламационной трактовки струнных. Так А. Шнитке оказывается в нетипичном для себя эмоциональном амплуа, более свойственного его старшему современнику. За счет утрирования остинатности в *Perpetuum mobile* возникают и параллели иного рода: эффект эмоциональной отрешенности, механистичности вызывают в памяти метафору данную Б. Асафьевым П. Хиндемиту – «механик эмоций».

Отмеченные черты позволяют воспринимать «Септет» И. Стравинского как своего рода модель для А. Шнитке. Однако не все внешние признаки избранного в качестве образца опуса соблюдены. Если струнная группа в обоих произведениях представлена скрипкой, альтом и виолончелью, то состав духовых различается: кларнет, валторна, фагот – у И. Стравинского, и флейта, два кларнета *in B* – у А. Шнитке. Клавишный инструмент у последнего автора темброво многогранен, поскольку

¹ Помимо упоминания данного опуса в статье М. Кубе в связи с его принадлежностью к необарокко, сочинение рассматривается в работах И. Друскина [3], В. Смирнова [6].

чередуются чембало и орган (используется в финале), в противовес стандартному фортепиано у И. Стравинского¹. Подобный подход к клавишному инструменту у А. Шнитке выступает как проявление мышления двойниками-оппозициями на тембровом уровне. На это обращает внимание А. Демченко, подчеркивая, что композитор испытывает некую внутреннюю «<...> необходимость в тембровых “двойниках”<...>», рассматривая *Concerto grosso* № 1, где задействованы подготовленное фортепиано и клавесин [2, с. 243].

Следование модели «Септета» И. Стравинского парадоксальным образом обнаруживается даже в противоположных, на первый взгляд, принципах внутренней организации сочинений, выявляя «общность в контрасте». Оба автора прибегают к использованию техник, которые они ранее не задействовали. И. Стравинский в своем зрелом «Септете» оперирует додекафонией, а А. Шнитке – репетитивной техникой. Интонационная же драматургия «Септета» А. Шнитке, вырастающая из кратких попевок-монограмм, часть из которых обладает диатонической природой, отсылает к стилистике русского периода старшего современника, в то время как сам И. Стравинский, по мнению В. Смирнова, отступает в «Септете» от пути «сращивания русского и неоклассицистского стиля» в пользу объединения неоклассицизма с серийностью [6]. Различные жанровые ориентиры – жига и пассакалия – у И. Стравинского и в завуалированной форме представленные токката и *quasi*-хоральная обработка (органная хоральная прелюдия) у А. Шнитке обнаруживают общность на основе барочных корней жанров и слияния их с техниками письма XX века. Таким образом, оба сочинения выявляют интеллектуализм мышления авторов, позволяющий находить связи между музыкальными явлениями, разделенными во времени и стиле. Свободное оперирование опытом культуры, в свою очередь, свидетельствует об игровой логике. Последовательное воплощение данных принципов можно наблюдать в каждой из частей «Септета» А. Шнитке.

Так, весь цикл предстает в виде своеобразных вариаций. С одной стороны, их можно понимать как последовательное варьирование

¹ Примечательно, что в работе И. Польской, посвященной истории камерного ансамбля, ни один из пяти возможных вариантов состава септета (приведенных в таблице «Система ансамблевых жанров» [5]) шнитковскому сочинению не соответствует, на основании чего можно сделать вывод о достаточной редкости подобного ансамблевого сочетания.

11 монограмм-мотивов¹, представлених в першій частині. С другої сторони, фінальний «*Choral*» перетягує на себе центр уваги як жанр, який в часи строгого стилю сприймався як первинний матеріал для композиції. В таких умовах композиція може сприйматися як поступове «обретение» хоральної теми. В результаті виникають асоціації з специфікою остинатності строгого стилю XV–XVI століть, зокрема, з принципом виділення з первинного мелодического фрази, яка «<...> оформлялась в формі *cantus firmus* і декілька раз повторялась в межах однієї частини мотета або одного розділу месси» [4, с. 62]. З цієї точки зору мелодія хорала представляється розчленованою на дрібні мотиви в першій частині. Логіка її експонування пов'язана з рухом від великих ритмічних фігур – к більш дрібним і від діатонічних мотивів (1–6) – к хроматическим (7–11). Остинатно організована токката – *Perpetuum mobile* використовує той же матеріал, зберігаючи ритмічні і мелодическі контури. Варіаційність же виникає завдяки початковій логіці викладки мотивів-паттернів, йдущій від першої частини. Подібна стійкість ритмомелодических фігур викликає аналогію з закріпленістю ритму в середньовісних модусах. В заключительній частині мелодія «хорала» (зчеплення всіх послідовально взятих паттернів I частини поза ритміческою відповідності), викладена великими тривалістями (як і передбачено хоралу), звучить в тембрі органа і навіть гармонізована спочатку консонуючими созвучіями, в той час як верхні голоси інтонують окремі мотиви з складеної теми. Якщо в «*Perpetuum mobile*» домінувала контрастно-поліфоніческою фактура, то в фіналі вона близька к гетерофонній, поєднуваної з імітаційними елементами мотивів, що спостерігається вже з перших тактів частини, ритміка контрапунктуючих голосів комплементарна і протиставлена рівному руху четвертої «хоральної» теми. Після викладки теми слідує три варіації (ц. 1, 2, 3) і кода (ц. 4), де звучить ремінісценція остинатного скандировання звуку *a* з «*Perpetuum mobile*», а потім варіювана реприза (ц. 6 + 2 т.) «*Introduktion*», в яку крім ключових мотивів вклинюється тема «хорала». Таким чином, цикл «Септета» з двох частин з інтродукцією демонструє тонку інтонаційну драматургію, що свідчить про жорстку логічність композиції, незважаючи на зовнішню свободу в об'єднанні діатоніческою і 12-

¹ По суті, останні чотири мотива сприймаються інтонаційними варіантами передшлющих.

тонового матеріала. Сама же форма варіацій на рівні всего цикла обнаружує двусторонню направленність: варіації на множество тем, с одной стороны, и от «варіацій к теме» – с другой¹. Это приводит к амбивалентности варіаційної форми и раскрытию полноты замысла только к финалу сочинения

Второе сочинение А. Шнитке – «3x7» для семи инструменталистов, на первый взгляд, носит более «легкомысленный» характер, нежели «Септет», поскольку, судя по надписи в партитуре, «набросано» за один день. Посвящена же пьеса Виллфриду Бреннеке – немецкому музыковеду и музыкальному редактору². «Числовое» название в то же время свидетельствует о наличии некоего кода, загадки, что вызывает в памяти как барочные зашифрованные музыкальные «послания», так и возрождение интереса к числу и числовой символике в XX веке. Одновременно это отвечает природе мышления самого А. Шнитке, у которого встречаются опусы, представленные в виде графического ребуса (к примеру, «*Cantus Perpetuus*»³). Не удивительно, что название «3x7» порождает широкое смысловое поле. Прежде всего, возникает аналогия с «Лунным Пьеро» А. Шенберга⁴. Однако А. Шнитке обманывает ожидания исследователя, поскольку «3x7» не отвечает «Лунному Пьеро» ни по композиции (это одночастное сочинение), ни по инструментальному составу (отсутствуют тембры флейты и альты). Не использует композитор и излюбленный им прием цитирования. В противовес этому, появляются иные поэтические ассоциации благодаря шенберговскому подзаголовку «Трижды семь стихотворений». Рондальная композиция «3x7», с лежащим

¹ Среди подобных примеров «обретения» темы в финале сочинения в творчестве А. Шнитке – *Concerto grosso* № 4, Второй струнный квартет (где цитируется подлинный трехголосный гимн).

² Подобного рода посвящения неоднократно встречаются у А. Шнитке. В частности, назовем пьесу для альты соло «К 90-летию Альфреда Шлее», приуроченную к юбилею редактора «*Universal Edition*».

³ Партитура «*Cantus perpetuus*» представляет собой одноголосную запись темы (в ритме), а также некоторых ее транспозиций (вне ритма), заключенных в несколько многогранников, контуры которых очерчивают переходы от одной транспозиции к другой и решены в различных цветах.

⁴ Н. Власова, говоря о «Лунном пьеро» А. Шенберга, отмечает, что «<...> число это было выбрано не случайно – равно как не случаен и авторский заголовок “Трижды семь стихотворений”. Известно, что Шенберг придавал мистическое значение числам. Так, всю жизнь он панически боялся числа 13. <...> Скрытая числовая символика присутствует в целом ряде его сочинений: 15 стихотворений из “Книги висячих садов” ор. 15, 21 мелодрама “Лунного Пьеро” ор. 21». И далее: «Трижды семь стихотворений следует понимать, исходя из особого сакрального значения чисел 3 и 7» [1, с. 237, сноски 248].

в ее основе принципом чередования рефренов и эпизодов, позволяет говорить о связи с поэтическим септетом как особой стихотворной формой (семистишие с двумя или тремя рифмами), где рифмованные строки чередуются с нерифмованными. Основанием для подобного рода заключения служит тот факт, что эпизоды внутри формы рондо контрастируют с основной темой и между собой, а сходство рефренов воспринимается как музыкальный прием «рифмования». Другими словами, устойчивость рефрена выступает основой композиции, образуя остов формы, подобно поэтической рифме. Продолжает цепь стихотворных взаимосвязей аналогия между формой рондо и структурой ронделя, являющегося основной единицей поэтического цикла А. Жиро, лежащего в основе «Лунного Пьеро» А. Шенберга.

Помимо такого рода параллелей, обнаруживается целый ряд числовых соответствий. Так, «семерка» режиссирует число участников ансамбля и аргументирует семикратное возвращение ключевого мотива (имеется в виду обыгрывание минорного пентахорда); «тройка» отвечает трехдольному метру и количеству повторений рефрена. В жанровом отношении «3x7» имеет признаки вальсовости в движении равными четвертями при размере $3/4$, однако смены характера ритмической пульсации, переключение на более мелкие длительности свидетельствуют о преобладании скерцозности. Кроме того, включение небольшого сольного фрагмента в партию чембало с ремаркой «*quasi Cadenza*» говорит о чертах концертности, что подтверждается доминированием клавишного инструмента в партитуре.

Открывается сочинение изложением краткого мотива-рефрена (т. 1–2), отражающего характерное для позднего этапа творчества А. Шнитке тяготение к рефренности. Сходные микрорефрены встречаются как в отдельных пьесах композитора, так и в циклах (к примеру, в Четвертом струнном квартете). Подобно поздним пьесам-посвящениям («Мадригал памяти Олега Кагана», «К 90-летию А. Шлее»), этот рефрен продолжает идею «зашифровки» личностей посредством монограмм, и, несмотря на порядковое несоответствие (*d-e-s-c-h-a*), по набору звуков отвечает монограмме автора. Примечательно, что струнным (скрипка, виолончель, контрабас) и духовым (кларнет, валторна, тромбон) поручаются в течение пьесы статичные созвучия, представленные как консонирующими трезвучными гармониями, так и кластерами, а ключевой мотив у них не излагается, полностью оставаясь прерогативой концертирующего чембало. Первый эпизод рондо (ц. 4) отмечен остинатным движением клавишного инструмента в ритме восьмых с зеркальными партиями левой и правой

рук, при этом в фигурациях правой руки угадывается еще одна монограмма (*a-f-e-d, b-d-c-e*), соответствующая Виллфриду Бреннеке (*Willfried Brennecke*), и одновременно имени «Альфред». Вслед за вторым проведением рефрена, видоизмененным за счет транспозиции ключевого мотива, следует второй эпизод – *quasi Cadenza* (ц. 9) с хроматическими пассажами чембало соло. Замыкает пьесу завершающее проведение рефрена, близкое первоначальному. Так, внешне скромная по форме пьеса, оказывается носителем скрытой программности и музыкального шифра, что отвечает принципу равного отношения к концептуальности сочинений различных масштабов, согласно которому крупные циклические жанры и миниатюры уравниваются в плане сложности и многослойности замысла.

Сравнивая два ансамбля, написанных А. Шнитке для семи инструментов, можно сделать некоторые выводы. «Септет» А. Шнитке являет собой смелое соединение принципов барочного малого цикла с элементами техники минимализма и отвечает сложившейся в XX веке жанровой традиции септета. В то же время от него протянуты различные нити к эпохе барочной и более явно – добарочной полифонии. Не случайно в качестве финала цикла выступает не форма высокого барокко – fuga, а хоральная прелюдия, а вариационная форма второй части содержит остигато повторяемые фрагменты закреплённом ритме, что ассоциируется с мотетным письмом. *Perpetuum mobile* в свою очередь апеллирует к распространившейся в Европе XVI–XVII вв. идее вечного двигателя и под влиянием развития механики – барочному культу механизмов в музыке. «3x7» выступает в виде своеобразной пьесы-аллюзии, порождающей круг музыкальных, числовых и поэтических ассоциаций, сохраняя связь с септетом как родом инструментального ансамбля. Таким образом, первое сочинение оказывается органично вписанным в историческую перспективу, отвечая стремлению А. Шнитке к ретроспективности, к соотносению «своего с чужим», второе же близко жанровому явлению «музыки для...», получившему распространение в практике прошлого столетия, свидетельствуя о таких чертах мышления композитора, как склонность к аллюзиям, кодировке смысла, созданию оригинального сочинения вне регламентированных жанровых аналогий. В «3x7» возникают двойная временная петля, «цепляющая» как начало XX века, так и в эпоху барокко. В совокупности оба сочинения отражают различные, но взаимосвязанные творческие принципы автора.

1. Власова Н. Творчество А. Шенберга / Н. Власова. – М. : ЛКИ, 2010. – Изд. 2 – е. – 528 с.

2. Демченко О. Клавесин в музыке С. Прокофьева и А. Шнитке / О. Демченко // Альфреду Шнитке посвящается. – М. : «Композитор», 2010. – Вып. 7. – С. 241 – 247.
3. Друскин М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 4 Игорь Стравинский / М. С. Друскин. – СПб, 2009. – 584 с.
4. Евдокимова Ю. Учебник полифони / Ю. Евдокимова. – М., 2000. – Вып. 1. – 158 с.
5. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, практика / И. И. Польская. – Х. : ХГАК, 2001. – 396 с.
6. Смирнов И. Игорь Федорович Стравинский / И. Смирнов // История зарубежной музыки. – Выпуск 6 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.classic-music.ru/zm6.html> – Загл. с экрана.
7. Чигарева Е. Два полюса в творчестве Альфреда Шнитке / Е. Чигарева // Музыка XX века. Московский форум : матер. науч междунар. конф. / Науч. труды Моск. гос. конс. им. П.И. Чайковского. – М., 1999. – Сб. 25. – С. 142–148.
8. Чигарева Е. Художественный мир Альфреда Шнитке / Е. Чигарева. – СПб., 2012. – 368 с.
9. Холопова В.Н. Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества / В. Н. Холопова, Е. И. Чигарева. – М. : Сов. Композитор, 1990. – 350 с.
10. Kube M. Septet / Michael Kube // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <file://localhost/D:/Books/Grove/Entries/S25430.htm> – Загл. с экрана.

Ващенко Елена. Жанровые и смысловые аналогии в ансамблях для септета Альфреда Шнитке. В статье анализируются и сравниваются два ансамблевых опуса А. Шнитке для семи инструменталистов – «Септет» и «3x7», являющиеся своеобразными сочинениями-двойниками. В первом из них обнаруживаются аналогии с различными жанрами, а также параллели к «Септету» И. Стравинского, тогда как во втором – взаимосвязи с поэтическими формами септета, ронделя и широкий круг числовых ассоциаций.

Ключевые слова: разнотембровый ансамбль, септет, сочинения-двойники, двухполюсность, модель.

Ващенко Елена. Жанрові та смислові аналогії в ансамблях для септету Альфреда Шнітке. В статті аналізуються та порівнюються два ансамблевих твори А. Шнітке для семи інструменталістів – «Септет» і «3x7», що виступають своєрідними творами-двійниками. В першому з них виявляються аналогії з різними жанрами, а також паралелі до «Септету» І. Стравінського, в той час як в другому – взаємозв'язок з поетичними формами септету і ронделю та широке коло числових асоціацій.

Ключові слова: різнотембровий ансамбль, септет, твори-двійники, двухполюсність, модель.

Vashchenko Olena. Genre and sense analogies of ensembles for septet by Alfred Schnittke. The article analyzes and compares the two ensemble opus written by Alfred Schnittke for seven instrumentalists – «Septet» and «3x7», which are peculiar twins-compositions. Analogies with different genres are founded in the first septet, as well as parallel to the «septet» composed by Stravinsky, however, in the another septet it is possible to find relationship with the poetic forms of septet, roundels and a wide range of numerical associations.

Analysis of chamber and instrumental works by Alfred Schnittke, in particular, string quartets, sonatas, music pieces initiations, identify those features of the composer's intellection as search for original genre solutions («Moz-Art», «Moz-Art a la Haydn», «A Paganini», «Lebenslauf») and at the same time inclination to work on a model («Suite in the Old Style», «Aphorisms» for piano, «A Paganini»), playful logic and intellectualism, which were reflected in the desire to create multi-layered content, the introduction of additional musical riddles and ciphers («Lebenslauf», «Madrigal memory Oleg Kagan»), simultaneous involvement of several composition techniques (Second, Third and Fourth string quartets).

Comparing the two ensembles, which were written by Alfred Schnittke for seven instruments, make possible to draw some conclusions. The «Septet» by Alfred Schnittke is a courageous combination of principles of Baroque Cycle with elements of minimalist technique and meets established in the twentieth century genre tradition; «3x7» acts as a kind of music piece allusion, which continues music circle, numeric and poetic associations, furthermore maintains communication with the septet as genus of instrumental ensemble. Therefore first composition is organically inscribed in historical perspective due to replying to the Alfred Schnittke's aspirations in retrospect and to the correlation of «own – alien», second composition is close to genre phenomenon «Music for ...», which became widespread in the practice of the last century, due to indication such the composer's features of thinking as tendency to allusions, encoded meaning, creation of original compositions outside of regulated genre analogies. Both the first and the second compositions reflect distinct but related principles of Both the first and second composition reflect distinct but related principles of creative author's creativity.

Key words: multitimbral ensemble, septet, pieces-twins, bipolarity, model.