Московский государственный институт

музыки им. А.Г. Шнитке

Музыкальный колледж

Диплом по музыкальной литературе:

Фортепианные концерты в творчестве А.Г. Шнитке

Студентки группы 941

Каспаровой Наталии

Руководитель: кандидат искусствоведения,

профессор И. А Немировская

Москва, 2009

Оглавление

Творчество Альфреда Шнитке

О жанре фортепианного концерта второй половины ХХ века

Жанр фортепианного концерта в творчестве А.Г. Шнитке

Концерт для фортепиано и струнного оркестра (1979) в контексте символики творческого мышления А.Г. Шнитке

Концерт для фортепиано в 4 руки и камерного оркестра, одночастный (1987-88)

Заключение

Библиография

## Творчество Альфреда Шнитке

Без музыки Шнитке невозможно объективно представить музыкальное искусство России второй половины ХХ века.

Имя Альфреда Гарриевича стоит в одном ряду с такими выдающимися его современниками как Эдисон Денисов, София Губайдулина, Родион Щедрин, Сергей Слонимский, Галина Уствольская и др. В своем творчестве Шнитке - глубокий философ, стремящийся охватить воедино и запечатлеть многообразный мир во всех его проявлениях: от уродливого, безобразного, пошлого и приземленного, до возвышенного, гармоничного, прекрасного. Новый подход мастера к запечатлению вечных тем искусства проявился, в частности, в его обращении к полистилистике - методе, впервые открытом Шнитке-теоретиком, к которому он одним из первых обратился как композитор.

Впервые эта тенденция проявилась у Шнитке в 70-е годы, когда от стилистики авангарда, от увлечения додекафонией, серийной техникой и конструктивизмом, которое сочеталось с параллельной работой в кино в области тональной и часто стилизированной под "классику" музыки, композитор решает пойти на рискованную, но необходимую меру: упростив музыкальный язык, попытаться связать полярные явления современной ему музыкальной жизни - классическое наследие, авангард, электронику, джаз, рок, поп музыку и др.).

Для воплощения этой новой концептуальной идеи Шнитке использует два основных принципа:

*цитирование* (например, коллаж - сопоставление стилей с резким неожиданным эффектом контраста; внедрение в музыкальное произведение прямых цитат, создание стилевых гибридов, адаптация чужого текста к своему языку или его свободное развитие)

и *аллюзия* - своеобразная "игра" в музыкальные ассоциации, которая "проявляется в тончайших намеках и невыполненных обещаниях на грани цитаты, но не переступая ее". **[[1]](#footnote-1)**

В произведениях Шнитке без труда уживаются вместе элементы романтизма и музыка барочной эпохи, знаменный распев и лютеранский хорал, немецко-австрийская и русская православная культуры. Своеобразно вписываясь в эстетику авангарда, эти разнородные компоненты каждый раз заново переосмысливаются автором в зависимости от контекста и музыкальной драматургии, в свою очередь образуя неповторимый стиль композитора. "Связь с предшественниками предопределена всеми теми полистилистическими “играми”, которые я себе позволяю уже много лет" - говорит композитор в беседе с А. Ивашкиным**[[2]](#footnote-2)**.

Надо отметить, что музыку Шнитке роднят с романтизмом не только стилевые особенности отдельных эпизодов его творений. Композитору присущ романтический тип музыкального мышления и драматургии со свойственной им экспрессией и тематикой, характерной для многих опусов автора (например, тема Фауста, проходящая через все его творчество).

Возможно поэтому в музыке Шнитке часто ощущается двойственность, вплоть до расщепления сознания, иными словами - принцип тезиса и антитезиса, единых в своем первоисточнике.

Кстати, интеграция "низкого" и "высокого", традиций академических и массовокультурных, которую позволяет себе Шнитке, также во многом вызвана своеобразным воплощением философских идей о диалектике добра и зла, о дуализме всего сущего. От связи с романтической эстетикой, от глубокого ощущения религиозных проблем проистекает понимание композитором искусства как явления, которое отражает внутренний мир человека, непрестанно мечущегося между добром и злом.

В 70-е годы Шнитке погружается в духовно-религиозную литературу, а в своем творчестве ищет тишины, простоты, медитативности.

"Музыка мною не пишется, а улавливается", "У меня есть ощущение, что некоторые идеи мне были как бы подарены - они не от меня…"**[[3]](#footnote-3)** - в этих высказываниях Альфреда Гарриевича видно его ощущение роли композитора не как самостоятельного творца, а во многом "проводника" музыкальных идей, уже существующих в мироздании, идей, которые он стремится наиболее точно записать и воссоздать.

Понимание творчества, как процесса, руководимого высшими силами, необычайная духовность и философский склад ума художника, ощущение им мира как пространства, в котором происходит бесконечная борьба дьявола с Богом, - все это отразилось во многих произведениях мастера этого периода, в том числе и в его фортепианных концертах.

## О жанре фортепианного концерта второй половины ХХ века

В 60-70-ые годы ХХ века жанр фортепианного концерта, как и другие классические жанры в творчестве композиторов-авангардистов, современников Шнитке (Р. Щедрина, С. Губайдулиной, Э. Денисова и др.), претерпел значительные изменения. Но несмотря на его индивидуальную трактовку каждым из авторов, эти изменения не коснулись аспектов формообразования. Новаторство проявлялось в других направлениях.

Например, нередко экспозиционность в изложении материала уступала место его развитию. Тематизм переставал быть развернутым, он больше не обладал певучестью и отчетливыми жанровыми признаками, равно как и ушел от определенной национальной окраски. Краткая лаконичная тема, часто являющаяся главным и практически единственным импульсом движения, заключалась в ядро, из которого она постепенно развивалась, обновляясь, варьируясь. В некоторой степени это явление перекликается с принципами построения барочного периода, в котором присутствует тематическое ядро и его секвентно-модуляционное развёртывание, связанное с текучестью, непрерывностью развертывания тематического материала.

Во многом на жанр фортепианного концерта второй половины ХХ века повлияли приемы алеаторики, связанные с идеей импровизации солиста, заложенной в форме барочного концерта. Алеаторические принципы, часто проявляющиеся в увеличении роли каденций, нередко используются Шнитке наряду с серийными эпизодами, не вступая с ними в противоречие.

В оркестровом мышлении заметны значительные расширения тембровых, фонических возможностей оркестра. "Оркестр не должен восприниматься лишь как нивелирующее сообщество или как арена столкновений между индивидуальностями и массой, но прежде всего, как огромный театр всеобщей индивидуализации" - отмечал сам Шнитке**[[4]](#footnote-4)**.

Необходимо отметить также тенденцию к индивидуализации оркестровых составов, к использованию необычных сочетаний инструментов и приемов звукоизвлечения, к введению в оркестр "экзотических" инструментов (например, электрической пилы, бас-гитары). Ударные инструменты приобретают все более значительную, даже функционально-тематическую роль, тогда как фортепиано в некоторых эпизодах может трактоваться как ударный инструмент благодаря использованию нетрадиционных способов игры на нем.

Оркестровыми средствами во многом создается контрастность образов. Так, например, уплотненное кластерное механистическое звучание нередко противопоставляется разреженному одухотворенному звучанию ансамблей солистов. Эта тенденция, типичная для многих авторов ХХ века, также связывается с динамическим контрастом tutti и soli в старинных концертах Вивальди, Корелли, Баха, Генделя и др. Но здесь имеет место не соперничество солиста и оркестра, а именно их сопоставление. Помимо противостояния темброзвуковых линий, возможно их наложение и контрапунктическое объединение. Так для Шнитке характерны эпизоды, когда солист полностью сливается со звучанием оркестра, что образует полифонию пластов. Таким образом, не только интонация, но и тембр часто получает статус тематизма. Сам Шнитке, говоря о "способности тембра быть самостоятельной и даже основной выразительной силой"**[[5]](#footnote-5)**, об эмансипации тембра, использует термины, заимствованные из гармонии и полифонии: "тембровый консонанс и диссонанс, тембровая гармония и полифония, тембровая модуляция и контрапункт"**[[6]](#footnote-6)**. Сочетаясь с классической структурой формы, в фортепианных концертах интонационные связи составляют новый формообразующий уровень, нередко выполняющий функцию подтекста в содержании.

## Жанр фортепианного концерта в творчестве А.Г. Шнитке

Известно, что практически ни одно из сочинений Шнитке не обходилось без участия фортепиано, хоть по воспоминаниям Ирины Шнитке композитор предпочитал струнные инструменты, а "рояль у него был не на первом месте"**[[7]](#footnote-7)**. Важно отметить, что фортепиано у Шнитке - совершенно особый тембр, неотделимый от ансамбля или оркестра, это индивидуальная краска в богатой оркестровой палитре (тогда как произведений для одного этого инструмента значительно меньше).

В общей сложности в творчестве Шнитке представлены четыре фортепианных концерта, включая произведение, именуемое как "Музыка для фортепиано и камерного оркестра". Ни один из фортепианных концертов не пронумерован, в результате чего иногда возникает путаница в вопросе количества произведений композитора в этом жанре, особенно если учитывать широкую известность лишь одного концерта Шнитке (1979 года).

Первый фортепианный концерт Шнитке 1960 года (*Концерт для фортепиано с оркестром в 3 частях: Allegro - Andante- (attacca) - Allegro)* относится к ранним произведениям композитора. Закончив музыкальное училище им. Октябрьской революции, с этим концертом молодой Шнитке поступал на композиторское отделение в Консерваторию, представив его своему будущему педагогу по композиции Е. Голубеву. По воспоминаниям самого Альфреда Гариевича, он отнесся к сочинению "очень благожелательно, хотя и несколько иронически …>. В целом похвалив, Голубев отметил, что в концерте содержатся несколько смелые по тем временам гармонические элементы, за которые могло бы и влететь на вступительных экзаменах, но все равно советовал поступать"**[[8]](#footnote-8)**.

Через четыре года (в 1964) была написана Музыка для фортепиано и камерного оркестра в 4-х частях (как самостоятельная часть учитывается каденция). Первая часть Variationi - "напряженная, но не очень быстрая"**[[9]](#footnote-9)**, вторая часть - медленная Cantus firmus**[[10]](#footnote-10)**, затем рассчитанная сериальная фортепианная Cadenza (attacca) и быстрая третья часть - Basso ostinato. Это произведение с успехом исполнялось на международном фестивале современной музыки "Варшавская осень" в Польше, затем под управлением Г. Рождественского на концерте в Ленинграде, также оно прозвучало в США и в Бельгии. Но сам композитор не считал "Музыку" произведением, в достаточной мере отражавшим его стиль, относил его к своим композиторским экспериментам, (даже называл концерт попросту "пьесой"), а в музыкальной критике на первое исполнение писали, что "путь развития А. Шнитке как композитора лежит не на этой магистрали"**[[11]](#footnote-11)**, хоть все же и отмечали достоинства произведения.

В этом произведении сказалось увлечение Шнитке серийной техникой. "Одна и та же структурная модель, составленная из определенного ритма вступления голосов и их определенного числа, а также определенных интервалов, была мною реализована трижды, но на разном материале: во вступлении к первой части; затем те же ноты, но изложенные совершенно иначе - гетерофонно, что было удобно для фортепиано - в каденции рояля, и эта же модель стала кодой сочинения, где та же структура дала уже не ноты, а глиссандо и кластеры"**[[12]](#footnote-12)** - рассказывает Альфред Шнитке. Также он говорит о формообразующих принципах композиции, о структуре "дерева" (во второй части): "Ствол "дерева" - цепь транспозиций основной серии - как бы пассакалия, где тема меняет тональность и ритм; ответвления от него - ветви - это унисон, с которого начинается серия в новой транспозиции и движущаяся параллельно остальному развитию, а от этой "ветви" - свои ответвления, возникающие то гуще, то реже". **[[13]](#footnote-13)** В третьей части в партии контрабаса и виолончели поочередно и неоднократно проходит остинатный бас, являющийся "стволом" музыкальной ткани, на фоне которого слышны краткие "разорванные" мелодические мотивы. Звучание третьей части производит впечатление хаоса, полного экспрессии.

## Концерт для фортепиано и струнного оркестра (1979) в контексте символики творческого мышления А.Г. Шнитке

Концерт для фортепиано и струнного оркестра был написан композитором в 1979 году и посвящен Владимиру Крайневу, который впервые публично исполнил это сочинение. Произведение Шнитке, наряду с концертом для фортепиано в четыре руки и камерного оркестра, признано одной из вершин творчества автора, как в жанре фортепианного концерта, так и в области фортепианной музыки в целом.

Его структура синтезирует черты сонатной формы, сонатного цикла и вариаций. В нем содержатся как бы два цикла, два уровня формы. "Первый из них - это тема с вариациями, второй - вариации с темой"**[[14]](#footnote-14)**. Во втором цикле композитор прибегает к оригинальному приему, который сам называет "вариации не на тему, подразумевая под этим варьирование отдельных элементов темы, которая появляется только в коде произведения"**[[15]](#footnote-15)**.

Широко известно, что на мировоззрение композитора в значительной мере повлияла книга "Доктор Фаустус" немецкого писателя-романиста ХХ столетия Томаса Манна. В романе по-новому интерпретируется тема Фауста, его сделки с дьяволом, борьбы доброго и злого начал в душе человека и за нее, но уже в контексте проблематики музыкального искусства ХХ века. Наряду с кантатой и оперой "История доктора Фауста", с балетом "Пер Гюнт", частично операми "Жизнь с идиотом" и "Джезуальдо", в Фортепианном концерте (хоть последний и не является программным сочинением в полном смысле слова) явно затронута эта тема, получившая широкое распространение в эпоху романтизма у Гуно, Листа, Бойто и др. и подхваченная художниками ХХ века. Итак, в Концерте воплотилась концепция жизни человека в религиозно-философском понимании Шнитке. В связи с этим обратимся к небезынтересной статье С. Вартанова "Альфред Шнитке - творец и философ"**[[16]](#footnote-16)**, в которой автор раскрывает скрытую программу Концерта, своеобразно интерпретируя музыку композитора. Поскольку я в большой степени солидарна с научно-художественной концепцией этого исследователя, то в своей работе я значительно на нее опираюсь.

В этой концепции существует главный герой произведения Шнитке - типаж, сходный с доктором Фаустом из одноименной кантаты, с Пер Гюнтом из одноименного балета**[[17]](#footnote-17)**, а также со многими персонажами художественной литературы, такими, как Печорин ("Герой нашего времени" М.Ю. Лермонтова), Дориан Грэй (О. Уайльд "Потрет Дориана Грэя"), Герман ("Пиковая дама" А.С. Пушкина в интерпретации этого героя П.И. Чайковским), Адриан Леверкюн (Т. Манн "Доктор Фаустус") и др.

Из-за вечного метания между добрыми и злыми сторонами натуры он постоянно находится в состоянии неудовлетворенности, неприкаянности, тщетных поисков душевной гармонии и вызывает тем самым одновременно и осуждение и сочувствие окружающих.

История главного героя - это история грехопадения его души. Человек в попытке убежать от поглощающей его опустошенности и бессмысленности существования заключает сделку с дьяволом и слишком поздно начинает понимать всю ужасающую безысходность и глубину своего духовного краха. Герой гибнет, но его раскаяние в конце все же приводит его к просветлению, к теме Credo, воплощающей в себе духовный катарсис.

Обратимся к анализу произведения, в процессе которого попробуем найти смысловое подтверждение этой интерпретации.

С. Вартанов выделяет в Концерте четыре раздела со вступлением и кодой, связывая их со скрытой программой произведения.

Во вступлении (Moderato, соло рояля) предстает некий достаточно абстрактный, собирательный образ, как бы "главный герой", олицетворением которого является сольный инструмент. Здесь изложены основные тематические элементы - три кратких лейтмотива, из которых впоследствии складывается заключительная тема Credo (кода). Каждый из них является лаконичным тематическим ядром, импульсом к дальнейшему развитию - тенденция, свойственная европейскому и русскому симфонизму, и, в частности, характерная для музыки ХХ века (темы-монограммы).

Первая тема, характеризующая "идеально-космическое, божественное начало в душе главного героя, представляет собой сопоставления однотерцовых нисходящих трезвучий в виде отдельных вопрошающих мерцающих интонаций. Возможно, начало Концерта является аллюзией на главную тему первой части Четвертой симфонии Брамса - композитора, который, как и Шнитке, шел путем переосмысления классических форм и традиций, отвергая вагнерианство (кстати, сам Шнитке к фигуре Вагнера также относился достаточно негативно).

Кажущаяся простота сопоставляемых аккордов несет в себе глубокий символический и философский смысл, ведь трезвучие - первооснова всего, нечто изначальное, своеобразный первоэлемент.

Здесь хочу привести цитату из книги Томаса Манна "Доктор Фаустус"**[[18]](#footnote-18)**:

"Тем самым, заметил Кречмар, она (музыка - прим. авт) как бы провозглашает себя подобием космоса, ибо праэлементы музыки, можно сказать, тождественны первейшим и простейшим столпам мироздания, - параллель, которую умно использовал художник-философ недавнего прошлого (Кречмар и здесь имел в виду Вагнера), отождествивший в своем космогоническом мифе "Кольцо Нибелунгов" праэлементы музыки с праэлементами мироздания. Это музыка начала и в то же время начало музыки." (Имеется в виду ми-бемоль мажорное трезвучие во вступлении к "Золоту Рейна" - прим. авт.) **[[19]](#footnote-19)**.

Два сопоставляемых трезвучия в начале Концерта, нейтральные сами по себе, но имеющие единую терцию, как бы олицетворяют диалектическое единство добра и зла, так же, как обычно трезвучие с раздвоенным терцовым тоном у Шнитке является символом раздвоенности души и неоднозначности всего сущего.

Мерцание мажоро-минора подчеркивает неустойчивую, скользящую грань между черным и белым. Мотивы-вопросы звучат загадочно, отрешенно, подобно размышлению о смысле жизни, "это гамлетовский вопрос “быть или не быть”"**[[20]](#footnote-20)**. Возможно, (хотя это и не достоверно), в первом мотиве зашифрована монограмма "g-es-c-es" Германа Гессе, автора романа "Игра в бисер", произведения близкого по философской проблематике художественной концепции Шнитке.

Второй мотив вступления в контексте фаустовской концепции может знаменовать земное, грешное начало души человека. Он представляет собой пульсирующие репетиции на одном звуке и воспринимается как некая навязчивая мысль, а ее постепенное медленное раскачивание и последующее разрастание - как попытки вырваться из некого тупика идей, которые дважды "тщетно обрываются" кластерными созвучиями.

В повторности одного звука, в "эффекте регулярно падающей капли", в постоянной метрической изменчивости вступления присутствует некий психоделический**[[21]](#footnote-21)** эффект растяжения во времени, который ярко выражен в современном авторском кинематографе (например, у Андрея Тарковского**[[22]](#footnote-22)**, Вима Вендерса, Джима Джармуша и др.) и в тенденциях минимализма в музыке. Медитативность, застывание звучания, игра с временным пространством во многом присущи музыке Шнитке, а мерцающий пульсирующий фон - типичная черта его стиля, встречающаяся, например в финале Третьего concerto grosso, в отдельных эпизодах Шестой, Седьмой и Восьмой симфоний.

На мой взгляд, эти черты музыки Шнитке, а также утверждение простейших консонансных созвучий, о которых было сказано ранее, тесно связаны с обращением многих композиторов в 70-80 годы к стилю "новой простоты", к добровольному ограничению средств, к минималистическим концептуальным идеям.

Из интервью с композитором Сергеем Загнием**[[23]](#footnote-23)**:

"Вот всем очень рекомендую такой эксперимент: нажать на правую педаль фортепиано и играть долго какую-то ноту, лучше ниже, в таком, средне-низком регистре. И вот играть её, играть одну и ту же ноту, играть её, нажимать так, неторопливо. Через некоторое время вы начинаете слышать, что звучит не только она, а начинают звучать призвуки обертона: октава, квинта, терция. Сначала это не слышно, то есть вы начинаете понимать, что нота не одна, а их там много, в этом звуке. Более того, если вы играете довольно долго и не торопитесь, то ваше восприятие (если торопитесь, то оно как бы не проснулось, оно такое туповатое, по себе знаю), оно как бы раскрывается и вы начинаете слышать. Оказывается, когда вы нажимаете клавишу, вы уже стараетесь нажимать её абсолютно одинаково, с одной и той же скоростью, с одной и той же громкостью, и вы понимаете, что все они абсолютно разные".

В беседах с А. Ивашкиным сам Шнитке говорит: "Хоровая музыка в “Пер Гюнте" - это, фактически, многократно, раз пятьдесят или более, повторяющиеся восемь тактов. Но это не кажется повторением одного и того же: статичный материал как бы заряжается от живого, видоизменяющегося" **[[24]](#footnote-24)**.

А. Ивашкин же в диалоге с композитором отмечает следующее: "Простота твоей музыки обманчива, потому что под простыми созвучиями, "между нотами" лежит нечто иное - как в Эпилоге “Пер Гюнта". То, что можно было бы назвать "четвертым измерением". Многие, однако, не отличают обычной простоты - от простоты символической"**[[25]](#footnote-25)**.

Кажущаяся импровизационность отдельных эпизодов музыки Шнитке (в том числе в данном произведении), ритм которой, однако, тщательно рассчитан и точно указан в нотном тексте - все это восходит к противоположным явлениям искусства ХХ века: с одной стороны, к ритмической серии, с другой - к алеаторике.

Возвращаясь к анализу вступления, надо выделить третий его мотив-кластер - олицетворение темного начала, зла, жестокости, насилия, "черной дыры небытия". Здесь мы сталкиваемся с наглядным примером "способности тембра быть самостоятельной и даже основной выразительной силой"**[[26]](#footnote-26)**.

Таким образом во вступлении выделяются три лейтмотива:

1) терцовый,

2) мотив-пульсация,

3) мотив-кластер. Ссылаясь на фаустовскую концепцию, следует отметить, что богословское понятие о трех началах души человека, дантовские "рай, чистилище и ад" попеременно предстают во вступлении, которое с первых тактов медленно, но упорно регистрово соскальзывает вниз, как бы в бездну, олицетворяя греховную человеческую сущность.

В противовес "размытому" звучанию вступления начало Концерта обретает строгий темп. Музыка первой части (Andante, ц.3-12) своим точным метром создает ощущение холодной отчужденности, апатии, отстраненности от всего окружающего. По образности она напоминает Пролог к балету Родиона Щедрина "Анна Каренина". Механистическое бесстрастное перебирание клавиш по звукам "испорченного" трезвучия выражает душевное состояние главного героя, возможно его крайне трагическое, отрешенно-безразличное отношение к жизни.

Для создания подобного образа Шнитке пользуется простейшими средствами фактуры: "альбертиевы басы", описывающие однотерцовые трезвучия все того же терцового мотива вступления. Он звучит уже не в высоком, а в среднем регистре, смешиваясь с "грязью" кластеров и ползущей микрохроматикой оркестра. Здесь снова минимальное использование музыкальных средств при чрезвычайно глубоком содержании - прием, характерный для концепций композиторов-минималистов.

Звучание рояля на фоне микрохроматического органного пункта струнных становится все более ужасающим, пронизывает своим холодом. Постепенное нарастание динамики создает ощущение медленного приближения чего-то катастрофического, фатально неизбежного.

В одном из эпизодов возникает аллюзия на первую часть "Лунной сонаты" Бетховена, где основная тема звучит в партии фортепиано (без гармонической поддержки) на фоне микрохроматического сползания струнных.

Эта по сути романтическая музыка здесь приобретает зловещий, угрожающий характер. Возможно, в этом заключен глубокий смысл, неразрывно связанный с идеей трансформации личности человека, с переходом от романтического восприятия мира к цинизму и жестокости.

Постепенное нарастание звучности приводит к моменту эмоционального взрыва (ц.5). Мотив-пульсация выходит на первый план. Он звучит ожесточенно, с устрашающей решительностью на фоне мощной экспрессии "ударной" партии фортепиано. Не может остановить эту тотальную агрессию даже возникающий в оркестре церковный хорал в до-мажоре (ц.6), ярко противопоставленный предыдущему эпизоду в до - миноре**[[27]](#footnote-27)**. В аннотации к Концерту Шнитке называет эти эпизоды неизменно до-мажорного хорала "сюрреалистическими обрывками солнечных восходов православной церковной музыки"**[[28]](#footnote-28)**. Но эта тема хорала, "возвещающая истину" и, по всей видимости, призывающая человека остановиться в его беззакониях, проходит у оркестра словно вразброд, негармонично, неубедительно - эффект будто бы случайно расходящихся музыкальных партий.

С. Вартанов объясняет неубедительность звучания пустотой и ортодоксальным догматизмом "регламентированного церковного официоза"**[[29]](#footnote-29)**. Но возможно предположить, что хорал неубедителен еще и потому, что герой уже не может видеть божественную истину не в искаженном виде. Это приводит к тому, что он отмахивается от нее, как от пустого звука и добровольно отказывается от Бога, от единственно возможного спасения (типично фаустовский сюжет).

Хорал в оркестре несколько раз перебивается партией фортепиано - упрямо долбящим звучанием одного аккорда. Именно в этот момент в концерте возникает 12-титоновая серия с хроматическими подголосками (ц.7). В ней очень трудно узнать будущую тему Credo, которая появится в самом конце произведения.

С. Вартанов, описывая предполагаемую им программу, сам момент заключения сделки с дьяволом находит не в этом эпизоде, а значительно позже, во второй части произведения. Но на мой взгляд, если вообще допустимы сопоставления музыкального содержания Концерта с подобной программой (что само по себе, разумеется, спорно), здесь очевидно, что момент роковой сделки происходит уже в первой части.

Такое различие принципиально, так как оно изменяет смысловой контекст самой скрытой программы, выдвинутой исследователем. Исходя из музыкального содержания второй части, он объясняет обращение героя к темным силам его самонадеянностью, гордыней и легкомысленной игрой с судьбой, изображая героя этаким скучающим и циничным денди, которому абсолютно безразличны последствия его поступков.

Но если считать, что герой принимает роковое решение в первой части произведения, на первый план выступает его ощущение безысходности и духовная слабость, из-за которой он просто не в силах противостоять злу. Оказывается, что его грех происходит именно от безмерного отчаяния, отчаяния человека, запутавшегося, не видящего другого выхода из сложившихся обстоятельств, неспособного опереться на веру в Бога, положиться на его промысел.

В такой интерпретации первое появление 12-титоновой серии означает первое появление "дьявольских сил" в жизни героя. Вкрадчиво и одурманивающе звучат у фортепиано соскальзывающие вниз контрапунктически соединенные однотерцовые трезвучия на фоне зловещей, но вместе с тем завораживающей и притягивающей микрохроматики струнных (ц.8).

Новый мотив (ц.9), состоящий из нисходящих полутонов la mento, в связи с программой может выражать послушную обреченность героя, уставшего бороться, готового поддаться давлению зла.

В последнем эпизоде первой части (ц.11) герой уже окончательно сломлен, о чем свидетельствует "повизгивающий" и жалобный терцовый "мотив души" у скрипок в верхнем регистре.

Первый раздел второй части концерта (Allegro, Ц.13-30) С. Вартанов в своей статье называет урбанистической токкатой (ц.13-18), содержание которой трактует следующим образом: "Герой здесь видится песчинкой в многолюдье современного ночного мегаполиса, среди лавин огней, проносящихся мимо автомобилей, потоков световых реклам - все это угрожает смыть, поглотить индивидуума"**[[30]](#footnote-30)**.

Токкатное изложение различных вариантов терцового мотива в этом эпизоде не вызывает сомнений. Насколько же справедлива вышеуказанная урбанистическая трактовка - вопрос, который остается без ответа. На мой взгляд, если анализировать смысловой контекст раздела в связи с фаустовской концепцией борьбы божественного и дьявольского в душе человека, в этом эпизоде сосредоточена вся агрессивная, отрицательная сущность героя, который настолько поглощен своеобразным жестоким азартом, что уже не в состоянии остановиться.

Здесь снова возникает недвусмысленная аллюзия на "Лунную сонату", но уже на ее финал. Дерзкие, победно-воинственные возгласы-кличи терцового мотива в партии фортепиано в верхнем регистре и его же токкатное сжатие в нижнем регистре создают образы торжества грубой силы, насилия. После нервно-экспрессивной пульсации струнных внезапно возникает хорал, который звучит довольно решительно, но затем обрывается пассажем.

Второй эпизод второй части (ц. 19-22) написан в жанре джазовой импровизации. Шнитке, сам во многом поклонник джаза, отнюдь не в первый раз обращается к этому стилю (вспомним хотя бы Первую симфонию). Но здесь от сути джаза остается совсем немного - собственно, только классическое сочетание тембров импровизирующего рояля и задающего ритмическую пульсацию контрабаса. Внешне звучание непринужденно и ненавязчиво, но оно таит в себе скрытую опасность. Мелодия не имеет твердого ритма, она то плавно кружится на соседних звуках, то делает резкие хроматические скачки. Партия контрабаса, роль которого обычно заключается в создании гармонического баса-опоры, здесь не менее неустойчива и, мало того, абсолютно не связана с партией солиста. Контрабас и рояль звучат одновременно, но не вместе, и в этом наложении инструментальных линий воплощается характерная для ХХ века тенденция трактовки оркестра, как ансамбля солистов (о ней упоминалось во вступлении этой работы). В скользящих непредсказуемых пассажах фортепиано на *p*, на фоне трелей струнных ощущается нечто крайне неприятное - вкрадчивое, лицемерное, будто заманивающее в ловушку, опутывающее сетями лжи.

Следующая сцена (ц.23-30) Tempo di Valse, вступающая atacca после джазового эпизода, поражает неумолимостью и жесткостью трехдольной ритмики. Как и в кантате "История доктора Иоганна Фаустуса" в Концерте можно выделить две образные сферы, связанные с миром духовного и миром материального. И если олицетворением духовного Шнитке избирает хорал, то воплощением земного, мефистофельского в творчестве композитора часто являются гротескно трактованные бытовые жанры, нередко танцы (танго, вальс), иногда bel canto, о чем замечательно высказался Г.В. Ковалевский: "Жанр при этом служит некой оболочкой, за которой скрывается внутренняя пустота"**[[31]](#footnote-31)**.

Интересно отметить в этой связи работу Шнитке в области киномузыки: не случайно в фильме режиссера Юрия Кары "Мастер и Маргарита", музыку для которого писал и подбирал композитор, в сцене бала у Мессира звучит фальшивящее "Болеро" Равеля. Думаю, что в данном случае имела значение не только жанровая основа танца, сколько само произведение, которое при всех своих достоинствах превратилось в шлягер, а шлягер в произведениях Шнитке, как правило, является музыкальной эмблемой зла.

В эпизоде Tempo di Valse, который является своеобразным танцем смерти, пародийно и жестко звучит терцовый мотив, "мотив души" в низком регистре с форшлагами, которые вызывают в памяти тему возлюбленной из пятой части "Фантастической симфонии" Берлиоза. "Танцевальный аккомпанемент у рояля типа бас-аккордов воспринимается, как неумолимый хлыст циркового погонщика, гоняющего зверей по замкнутому кругу арены"**[[32]](#footnote-32)**. Кульминация сцены - апогей мучений героя, когда нагнетание динамики и диссонантности кластеров, обезображивающих терцовый мотив, становится совершенно невыносимым. Символично, что на фоне деформации терцового "мотива души" происходит постепенное образование темы Credo. Сначала она звучит в басу у фортепиано, затем проводится двойным каноном в прямом и обращенном виде в партиях различных инструментов. В кульминации (ц.29) она проводится tutti, напоминая знаменитый хорал "О, Фортуна" из кантаты Карла Орфа "Carmina Burana", одновременно ужасающий и завораживающий своей архаикой, ощущением неотвратимости судьбы.

Перед началом третьей части в кульминационной точке драматического нагнетания воцаряется пауза-fermata, о драматургической роли которой Шнитке говорит следующее: "Паузы имеют очень большое значение. На них меня навел рассказ одного из моих знакомых о том, что в театре Михоэлса был поставлен “Макбет" таким образом, что при нарастании общего напряжения до невыносимого состояния все вдруг застывало совершенно неподвижно, с тем, чтобы после этого опять обрушиться и идти дальше. Вот эта идея внезапных пауз посредине нарастания показалась мне очень соблазнительной и навела меня на подобный прием"**[[33]](#footnote-33)**.

В начале третьей части (Moderato, ц.31-39) скорбно и сдержанно звучит лейтмотив-пульсация (первый такт в чистом фа-диез миноре), который своей хоральной фактурой и движением равномерных длительностей, замирающих на *рр*, напоминает церковное отпевание.

Характерно возвращение метрической неопределенности, эффекта растяжения во времени, как это было во вступлении. Такой контраст четкой ритмики, которую Шнитке называет "лжеактивностью",**[[34]](#footnote-34)** и агогической медитативной свободы - один из характерных приемов для композитора. Наряду с противопоставлением тональности и серийности, диатонической чистоты хорала и "грязи" кластеров, этот контраст знаменует антитезу истинной красоты и ее приторной подделки.

Начало третьей части подобно пробуждению героя от мира иллюзий, его внезапному осознанию своего падения и своей беспомощности, тупика, в котором он оказался. Это состояние тягостного размышления о своей судьбе отмечено восходящими речитативами, которые словно недоумевающе вопрошают "Как же это могло случиться?", но повисают без ответа.

Отдаленно слышатся отзвуки призрачных "невидимых" колоколов - символ таинственного и мистического зова (ц.33).

Подобное характерное медитативное застывание мерцающей пульсации одного звука Г. Ковалевский характеризует как проявление в творчестве Шнитке идеи Времени, могущественной и необъяснимой "надличностной сверхсилы"**[[35]](#footnote-35)**.

Вскоре это звучание перерастает в мистический гул, (волнообразные фигурации в низком регистре в партии фортепиано) и, наконец, приходит к каденции, являющейся кульминацией Концерта.

Неумолимо надвигающийся колокольный перезвон, торжественный и исступленный, будто возвещающий о судном дне, свидетельствует о титанической борьбе героя за свое спасение. И наконец, победный до-мажорный хорал обрывается кластером, рассыпающимся в вихревом пассаже, проходящем через всю клавиатуру рояля, словно ядерный взрыв, разрывающийся на мириады мельчайших частиц. Все замирает, гаснет и растворяется в воздухе, олицетворяя смерть и небытие….

Начало Эпилога (ц.40-45) рисует в воображении слушателя постапокалиптическую картину разрушенного мира, в котором уцелела лишь горстка осколков прежней жизни - образ, нередко встречающийся в музыке ХХ века**[[36]](#footnote-36)**. В говорящей тишине скорбно и жалобно у струнных раздаются звуки до-минорного квартсекстаккорда, сползающего на полутон вниз. Появляются другие "выжившие" аккорды, из которых по кускам постепенно складывается 12-титоновая тема Credo. Следующее, но еще не окончательное ее проведение в партии фортепиано, охватывающее широкий диапазон, звучит, как отголосок прежних страданий, но будто в забытьи, бесстрастно и отчужденно. Следовательно, в концерте возникает драматургическая арка между началом основной части и эпилогом, которые проникнуты схожей образностью.

Сам Шнитке высказывается о заключительной части концерта так: "Эпилог - это четвертая реальность. Здесь опять проходит, проживается все, что было, но на новом уровне. Но я это так же не могу объяснить, как не могу объяснить вообще идею четвертого измерения, которая постоянно “мерцает". Идея четвертого измерения на секунду прорывается к четкому сознанию и тут же рушится. <. >Это не сюрреализм, а реализм иного, чем земной типа: как бы начало нового витка. И я старался эту новизну в музыке заложить"**[[37]](#footnote-37)**.

Пред нами проходят призраки прошлого: начало первой части концерта, которое транспонируется на секунду вверх ("символ параллельности двух миров"**[[38]](#footnote-38)**), три лейтмотива вступления на фоне си-мажорного трезвучия в низком регистре у виолончелей, и, наконец, пассаж, звучавший в конце третьей части, означавший конец прежнего мира, теперь же символизирующий переход из "смерти в вечность"**[[39]](#footnote-39)**.

Тема Credo в коде Концерта - итог всему, что было до этого, воплощение Вечности, безграничного Космоса, с которым сливается душа. Важно, что в ней присутствует мотив баховского креста, образуемый звуками es-d-f-e. Позже в кантате "История доктора Иоганна Фауста" и в одноименной опере - Шнитке будет использовать интонацию тритона для характеристики сферы зла, противопоставляя ей формулу ВАСН и производные от нее мотивы. "ВАСН - это крестный путь любого человека, который должен привести его к Богу" - пишет Г. Ковалевский, говоря об образных сферах в кантате**[[40]](#footnote-40)**.

Известно, что примеры подобного формирования темы, окончательно складывающейся лишь в конце произведения путем интенсивного симфонического развития, встречались у великих симфонистов (например, тема Радости в Девятой симфонии Бетховена, тема хора "Славься" в опере Глинки "Иван Сусанин" и др.).

Все подобные темы являются идейным Credo ("Верую"), воспринимающимися как в религиозно-смысловом аспекте (у Шнитке), так и в качестве выражения идеалов гуманизма (у Бетховена), и патриотизма (у Глинки). Знаменательно, что в Реквием Шнитке тоже вводит исторически не свойственный этому жанру раздел Credo в качестве идейного обобщения всей композиции. Таким образом, композитор подчеркивает свое жизненное кредо - опору на веру в Бога как на единственно возможное спасение и упование в этом мире.

Достаточно загадочна мотивация аллюзий на "Лунную сонату", и традиций симфонического формирования главной темы-идеи, идущих от Девятой симфонии Бетховена. Почему именно метущаяся фигура венского гения, по-фаустовски бросающая вызов судьбе, как бы вскользь, но настойчиво и незримо присутствует в Концерте? Почему именно Лунная соната, в которой у композитора находят отражение именно его личные переживания, не связанные с общественно-политическими воззрениями, характерными для эпохи Просвещения, а, следовательно, являющиеся актуальными вне временных рамок? Ведь у Шнитке любая аллюзия, кажущаяся небрежно и случайно брошенной, имеет свой смысл, свое концептуальное значение.

Важно также, что тема Credo, олицетворение катарсиса и просветления, является темой додекафонной, тогда как введение серии у Шнитке обычно имеет негативный образный смысл и противопоставляется тональности. К тому же она впервые появляется в момент "грехопадения" героя и в дальнейшем возникает в ситуациях его душевных мук. Что это? Не намек ли на то, что без грехопадения нет покаяния, а следовательно и спасения? Или еще одно подтверждение дуализма черного и белого, возможности перехода из одного явления в другое?

Подобно финалу "Стихов покаянных", тема Credo звучит весьма и весьма настороженно, даже предостерегающе - ведь борьба добра и зла не закончена, она происходит каждую секунду. Мерцание темы неоднозначно, как сама Вечность, поэтому финал Концерта не дает ощущения законченности, наоборот, в нем много неопределенности, которая создает простор для воображения слушателя. Ему предоставляется возможность додумать все самому…

Мне кажется, многое из того, что было найдено Шнитке в этом Концерте, предвосхитило его более поздние фаустовские концепции, в частности кантату и оперу "История доктора Иоганна Фауста".

## Концерт для фортепиано в 4 руки и камерного оркестра, одночастный (1987-88)

Концерт для фортепиано в 4 руки, написанный Шнитке в 1987-88 годах, примерно через восемь лет после Концерта для фортепиано и струнных, во многом перекликается с предыдущим по хронологии концертом. Здесь очевидно явное переосмысление образов и тем, затронутых ранее, ощущается даже некий итог работы автора в этом жанре.

Концерт для фортепиано в 4 руки был создан Шнитке через два года после первого перенесенного им инсульта. Он был предназначен для двух пианисток: Ирины Шнитке и Виктории Постниковой (жены Геннадия Рождественского), которые исполнили его впервые в 1990 году. Концерт остался неизданным (по крайней мере, в России) и практически не освещен в музыковедческой литературе. В аннотации к диску, выпущенному в Лондоне в 1991 году, приведены следующие слова композитора о своем сочинении**[[41]](#footnote-41)**.

"В 1988 году я написал произведение “Концерт для фортепиано в четыре руки", в котором для меня было поставлено несколько задач. Одной из них стала разработка формы произведения. Здесь два пианиста выполняют совершенно различные функции. После многих размышлений я, наконец, нашел решение: концерт начинается крайне выраженными контрастами, а заканчивается временным примирением. Возможно, когда-нибудь я буду разрабатывать эту идею дальше.

Идея концерта для фортепиано в четыре руки не нова, но она очень редко используется. Конечно, на это есть свои причины: в основном, это неблагодарная задача - делить один инструмент с кем-то еще, раздражая при этом друг друга. Но как бы то ни было, здесь есть и свои преимущества - из инструмента можно извлечь более широкий спектр звучания, состоящий из гораздо больших слоев: это похоже на диалог двух людей, который происходит в одном человеке. Это ощущение, что кто-то всегда играет (даже если в каких-то местах исполнители останавливаются) повлияло на возникновение звуковой иллюзии двойного концерта с самого начала его развития.

Сейчас концерт закончен, и он написан в форме, которую я уже использовал в ряде случаев (а также и многие другие композиторы, начиная с Листа). Это одночастное произведение, состоящее из нескольких разделов, где первая и третья часть - в медленном темпе, а между ними существует контрастная середина, отражающая звуковой мир, полный контрастов. Но на один вопрос, повторенный несколько раз, всегда приходят новые ответы. И на этот раз форма также повернута оригинально: здесь преимущественно скерцозное развитие лирико-речитативного материала, который вначале практически не обнаруживает тенденцию к развитию в этом направлении. Также примечательна кульминация концерта, полная сюрреалистического драматизма. Интересно, какой результат будет достигнут в следующий раз при трактовке этой же формы, если это конечно вообще случится".

Несмотря на прослеживаемую трехчастную композицию со вступлением, форма концерта кажется более расплывчатой по сравнению с Концертом 1979 года. Внутри частей отсутствуют четко обрисованные границы начала и конца разделов. Смена эпизодов на первый взгляд практически ничем не обусловлена, музыкальный тематизм показан весьма отрывочно. Темы, небольшие по объему, внезапно появляясь, так же внезапно исчезают в потоке волнообразного развития. В произведении практически отсутствует экспозиционное изложение материала. С этой точки зрения, в Концерте для фортепиано в 4 руки отсутствует та стройность композиции, которая наблюдается в предыдущем концерте. Такое растворение тематического материала в общих формах звучания и возникающее из-за этого ощущение образной однородности характерно для последних симфоний Шнитке, в которых присутствует морфологический тип драматургии. Нарочитая разряженность музыкальной ткани Концерта, сотканной из мельчайших музыкальных частиц-морфем, имеющих амбивалентный образный смысл, сближает его, в частности, с Шестой симфонией Шнитке**[[42]](#footnote-42)**.

В этих характерных особенностях композиционного мышления композитора проявляется общая тенденция в творчестве Шнитке после 1985 года, связанная с переменами в его мировоззрении. Валентина Холопова в своей книге пишет о неудовлетворенности Шнитке "систематизирующей философией", "окончательными истинами", об осознании им истины, как бесконечной, таинственной категории, не поддающейся классификации.

"В беседе с ним в 1989 году я задала ему вопрос о принадлежности его к той симфонической линии, в которую его уже давно встроили: Бетховен, Чайковский, Малер, Шостакович, Шнитке. Это линия концепционного мышления в музыке, основанного на борьбе противоположных начал, с итоговым выводом (например, у Бетховена - от тьмы к свету, от борьбы к победе). К моему удивлению, он очень решительно высказался за то, что хотел бы теперь исключить себя из этой традиции. По его мнению, сейчас происходит мировой поворот круга музыкального творчества, когда упраздняется полярность черного и белого, а актуальным становится приятие бытия как единой данности, не разграфленной на контрастные поля. Таким было творчество до Бетховена (Палестрина, Гильом де Машо), таким оно предстало в XX веке у Веберна, Мессиана"**[[43]](#footnote-43)**.

На протяжении всего концерта мы встречаемся с образами, уже знакомыми нам по фортепианному концерту 1979 года. Очевидны также интонационные связи и параллели в этих произведениях.

Вступление концерта - изломанный и экспрессивный контрапункт двух голосов в партии рояля, звучащий как скорбный речитатив. Своим мотивом креста (d-cis-es-c) и общим восходящим движением он напоминает тему Credo концерта для фортепиано и струнных. Мощным контрастом оглушают кластеры, присутствие которых мы также помним по вступлению первого концерта. Но хорал, появляющийся в интродукции, здесь уже трактован совершенно иным образом. Если в том концерте связь музыки тонально устойчивого просветленного до-мажорного хорала с православной традицией и его однозначная "позитивная" смысловая трактовка была очевидна, то в четырехручном сочинении звучание хорала воспринимается, как исступленное, зловеще дьявольское, зло торжествующее начало (Шнитке здесь также использует красочное сопоставление однотерцовых гармоний B-dur и h-moll). Уже через несколько тактов звучит quasi цитата из концерта 1979 года, а именно, пульсирующая репетиция на одном звуке ("эффект падающей капли") и отвечающие ей кластеры.

В начале первой части возникает нереальное, мистически-призрачное звучание колоколов в оркестре. Среди хаоса отрывочного тематизма Концерта особенно выделяется непродолжительная основная тема в ля миноре, дважды прерывающаяся кластерами. Грустная меланхолическая мелодия на фоне движения по звукам разложенного трезвучия в аккомпанементе - произрастает из своего сопровождения. Ее движение по звукам минорного квартсекстаккорда также напоминает звучание "Лунной сонаты", подобно характеристике героя концерта для фортепиано и струнных в начале его первой части. Типичен для Шнитке прием одновременного звучания минорного трезвучия в аккомпанементе и его мажорной терции в мелодии (что, впрочем, идет от Прокофьева и Шостаковича). Несмотря на относительную устойчивость, мотив содержит в себе скрытый нерв, одинокое и щемящее, обостренно лиричное, необычайно проникновенное чувство. Возможно данная тема - тоже характеристика мятущейся, не находящей себе покоя души, но в этом образе чувствуется большая утонченность, изломленность и недосказанность, свойственная символистской поэзии, вызывающая в памяти образ булгаковской Маргариты:

"Она несла в руках отвратительные, тревожные желтые цветы…> И меня поразила не столько ее красота, сколько необыкновенное, никем не виданное одиночество в глазах!... > Так вот она говорила, что с желтыми цветами в руках она вышла в тот день, чтобы я, наконец, ее нашел, и что если бы этого не произошло, она отравилась бы, потому что жизнь ее пуста"**[[44]](#footnote-44)**.

Не останавливаясь подробно на всех эпизодах Концерта, следует отметить несколько интересных стилистических моментов, например, использование остинатного басового хода (b-des-es-ges), который полностью соответствует фрагменту пьесы Родиона Щедрина "Скачки" из музыки к балету "Анна Каренина" (1972 год). Присутствуют прямые цитаты из концерта для фортепиано и струнных. К ним относится мотив из Лунной сонаты в партии рояля (в обоих случаях от оригинального звука gis) на фоне полутоновых микрохроматических сползаний струнных. Есть и ритмические цитирования, например решительное движение четвертями в партии оркестра на фоне пульсирующего шестнадцатыми повторяющегося ламентозного мотива d-es-es-d.

Весьма колоритны эпизоды, вызывающие в восприятии восточные образы "шествия каравана" с его архаичными пустыми параллельными квинтами и фригийским ладом, но шествия не опоэтизированного, а наоборот следующего угнетенной тяжелой поступью (басовые грузные созвучия у медных духовых). Присутствие "восточных интонаций" в виде параллельных квинт у меди, а также общая инфернальная образность, сближает Концерт с симфонией Сергея Слонимского "Круги ада".

В средней части произведения (условно назовем ее Скерцо), где присутствует пассажная токкатная фактура, можно говорить о пересечении стиля Шнитке со стилем фортепианных этюдов Д. Лигети, о близости которого высказывался сам композитор. Следует отметить, что сходные скерцозно-драматические эпизоды, в которых присутствует агрессивная токкатность, неоднократно возникают в концертах Шнитке, олицетворяя бездушность и механистичность зла, противостоящего человеческой личности**[[45]](#footnote-45)**.

После первой кульминации второй части, звучание замирает, появляется тематизм вступления. Диалог сосредоточенно повторяющегося звука gis и отвечающего ему тихого скорбного кластера сменяется выходом оглушающих кластерных созвучий на первый план.

Следующий самостоятельный эпизод представляет собой что-то похожее на польку или галоп с устойчивым двухдольным метром, пунктирным ритмом, но постоянными смещениями акцентов. Кульминационный раздел Концерта - это грандиозный регистровый спад по полутонам у медных инструментов триолями, как бы оркестровое звукоподражание дьявольскому смеху.

В начале совсем небольшой по объему третьей части звучит основная тема концерта (мотив, состоящий из звуков минорного квартсекстаккорда), но уже в бетховенской тональности Лунной сонаты (cis-moll), тогда как в первой части он звучал в ля миноре (и далее в си миноре). Возможно, что в таком тональном плане есть даже что-то от сонатной формы с ее проведением тематизма в репризе в основной тональности.

Перед кодой Концерта проходит мотив креста (des-c-es-d). Это также сближает произведение с Концертом для фортепиано и струнных, в котором в заключении дана "крестообразная" тема Credo. Но надо отметить, что если в том произведении баховский мотив является достаточно явным элементом сферы божественного, то здесь однозначная трактовка мотива креста невозможна. В Концерте для фортепиано в 4 руки "добро и зло" практически неотделимы друг от друга, образные ориентиры, как и в Шестой симфонии Шнитке, весьма неустойчивы. Скорее даже, что семантическое значение этого мотива значительно трансформируется, переходя из своей изначально позитивной сферы божественного "в область беспросветного мрака"**[[46]](#footnote-46)**.

Последние такты сочинения - колористическое замирание, застывание, растворение звучания, не лишенного зловещей семантики.

В целом в сравнении с Концертом 1979 года, Концерт для фортепиано в четыре руки намного более трагичен по содержанию. В нем нет ни единого просвета, сфера диссонантности и атональности превалирует, а проблески тонального тематизма никак нельзя назвать отображением сферы божественного и гармоничного. В этом Концерт перекликается с Шестой симфонией, о которой И. Немировская пишет: "Особенно важна для трагедийной концепции нестабильность в сфере “позитивного", в той сфере, которая воплощает вечные жизненные ценности человечества. Ее словно душит деструктивное начало; она становится зыбкой ненадежной"**[[47]](#footnote-47)**.

Сочинение воспринимается, как зловещее откровение **-**предзнаменование чего-то фатально неизбежного и ужасного.

Духовный отец Шнитке, священник Николай Ведерников в надгробном слове сказал: "По отношению к его искусству хочется говорить об Апокалипсисе. В этом было что-то эсхатологическое - как перед концом света, когда все моральные критерии разрушаются"[[48]](#footnote-48).

Но одновременно с этим в творчестве Шнитке неизменно присутствует вера в свет, в милосердие Бога, в христианское спасение.

## Заключение

*О некоторых стилевых ориентирах А. Шнитке. Об изменениях в композиционном мышлении Шнитке, выявленных на примере двух рассматриваемых концертов.*

Полистилистика, столь типичная для творчества Шнитке, не является его единоличным изобретением. Но, опираясь на схожие идеи, фрагментарно встречавшиеся в творчестве Малера, Пуленка, Стравинского, Шостаковича и др., Шнитке выводит этот метод на кардинально новый уровень, делая его незаменимым средством выражения творческих замыслов, одним из основных композиционных принципов.

Но следует отметить, что полистилистика Шнитке - явление многообразное и неоднозначное. С одной стороны, ее использование связано со стремлением композитора отразить и соединить в своем творчестве множество пластов окружающего его музыкального мира. С другой, использование полистилистики связано с ощущением композитором прошлого и будущего в одновременности, о чем он сам неоднократно высказывался. Еще один смысловой аспект заключается в том, что полистилистика является выражением идеи хаоса, мира мефистофельского, тогда как сфера духовного в музыке автора показана более однородно**[[49]](#footnote-49)**.

В творчестве Шнитке тема противостояния добра и зла является одной из основополагающих и непосредственно связана религиозно-философским пониманием мира композитором, а также с его интересом к легенде о Фаусте, который воплотился не только в кантате и опере "История доктора Иоганна Фаустуса", но и в ряде других произведений.

Во многих сочинениях автора можно выделить две образные сферы, связанные с миром мефистофельским и миром духовным. Сфера мефистофельского, дьявольского ярко показана кластерными созвучиями, атональными эпизодами. В этом ключе композитор интерпретирует жанр джазовой импровизации и бытовые танцы (вальс в Концерте для фортепиано и струнных, полька в Концерте для фортепиано в четыре руки).

Неоднократно в концертах Шнитке встречаются скерцозно-токкатные эпизоды с агрессивной моторикой, олицетворяющие собой механистичность зла, поглощающего и отупляющего личность, не дающего ей оглянуться и поразмыслить над жизнью.

Этой "лжеактивности"**[[50]](#footnote-50)** (по выражению самого автора) противопоставлены рефлективные философские эпизоды-размышления, характеризующиеся замиранием звучности, пульсацией на одном звуке, (что я определяю, как "эффект падающей капли"), своеобразным "временным застыванием". Такой психоделический прием "медленно текущего времени" перекликается с подобными явлениями в современном авторском кинематографе, в частности в творчестве А. Тарковского**[[51]](#footnote-51)**, а в музыкальном искусстве во многом продолжен и возведен в ряд основополагающих принципов современными композиторами, примыкающими к течению "минимализм".

В обоих фортепианных концертах цитируется основная тема первой части "Лунной сонаты" Бетховена. В Концерте для фортепиано и струнных она переосмысливается композитором, приобретая зловещий и угрожающий характер. Возможно, эта ужасающая трансформация романтической темы-оборотня символизирует историю саморазрушения личности, столь часто встречающуюся в произведениях Шнитке в связи с фаустовской концепцией, которая пронизывает творчество композитора. В Концерте для Фортепиано в 4 руки тема Лунной сонаты, наоборот, становится воплощением лирического начала, но эта лирика при всей своей хрупкости и изысканности необыкновенно надломлена, пронзительно эмоциональна, в ней чувствуется щемящее одиночество мятущейся, не находящей покоя души.

В Концерте для фортепиано и струнных сфера духовного показана устойчивым, ясным до-мажорным хоралом с опорой на диатонику в стилистике православного пения, а также темой Credo, в которой присутствует мотив креста, (в различных сочинениях композитора трактующийся как символ чистоты, искусства крестного пути, ведущего к Богу). Формируясь на протяжении всего концерта, тема Credo появляется в законченном виде только в коде, символизируя катарсис, итог духовных исканий человека, бесконечную и непостижимую Божественную истину.

Противоположна трактовка хорала в Концерте для фортепиано в четыре руки, где его исступленное, торжествующее, агрессивное звучание не вызывает сомнений в принадлежности к миру инфернального. Мотив креста в этом произведении также переосмыслен. Его образная трактовка неоднозначна, амбивалентна и намного более склоняется к сфере инфернального, чем божественного.

Концерты Шнитке имеют мало общего с жанром фортепианного концерта, с его традиционным противопоставлением сольного инструмента и оркестра. У Шнитке оркестр и фортепиано не соперничают и не конфликтуют, а дополняют друг друга. Часто рояль для композитора является воплощением некого собирательного героя, тогда как оркестр как бы показывает окружающую его обстановку.

Думается, что фортепианные концерты являлись для Шнитке чем-то вроде творческих лабораторий для создания им более крупных произведений, ведь в них композитор во многом предвосхищал идеи своих последующих сочинений. Написанные в разные периоды творчества, Концерт для фортепиано и струнных и Концерт для фортепиано в 4 руки оказываются своеобразным отражением двух принципиально различных типов мышления Шнитке, проявившихся в 80-ые и 90-ые годы.

Концерт для фортепиано и струнных 1979 года предвосхитил более позднюю по времени кантату "История доктора Иоганна Фауста" (1983 год), обозначив проблематику фаустовской концепции. В музыке Концерта достаточно ясно видно противопоставление образных сфер добра и зла, в ней угадывается соответствующая программная символика трансформации трех лейтмотивов вступления и мотива Лунной сонаты, использования мотива креста.

В Концерте для фортепиано в 4 руки отсутствует однозначное деление на негативные и позитивные эмоциональные сферы, "добро и зло" в нем неотделимо друг от друга. В концерте нет уйстойчивых образных ориентиров, так различные элементы музыкального языка, ранее ассоциировавшиеся у нас с определенными сферами, здесь непрерывно трансформируются, переходя из одной сферы в другую, обмениваясь образными смыслами, перетекая друг в друга**[[52]](#footnote-52)**. Эта тенденция связана с изменением мировоззрения композитора, с его отходом от программно-конфликтной драматургии к морфологическому симфонизму в последние годы жизни.

Отличительной чертой стиля Шнитке является его разработка и трансформация простейших элементов музыкального языка, (например, развитие в первом концерте трех лейтмотивов вступления: терцового мотива, мотива-пульсации, мотива-кластера) **[[53]](#footnote-53)**. Но если в Концерте 1979 года мы видим лишь предпосылки к морфологизму, выражающиеся в акцентировании внимания на небольших семантически значимых частицах в контексте сквозной конфликтной драматургии с чертами скрытой программности, то в Концерте 1987-88 годов видна несомненная связь с поздними симфониями Шнитке, с принципами конфликтного морфологического симфонизма.

Несмотря на интонационные связи и цитаты, переходящие из одного концерта в другой, концепции двух рассматриваемых сочинений различны. В произведении 1979 года после всех перипетий и борьбы герой все же приходит к кристальной теме Credo, возвещающей духовное очищение и начало нового пути, хоть звучание ее неоднозначно и таинственно.

Произведение Шнитке 1987-88 годов, написанное им после инсульта, проникнуто мрачными образами, во многом перекликается с его Шестой симфонией (и предвосхищает ее). В Концерте для фортепиано в 4 руки более менее устойчивый тематизм неизбежно тонет в атональном хаосе, да и те обрывки, островки тональной музыки, что мы в нем встречаем, нельзя назвать оптимистичными и жизнеутверждающими.

## Библиография

1. Аверьянова О. Русская музыка второй половины ХХ века. - М., 2004.

2. Альфреду Шнитке посвящается. Вып.1. - М., 1999.

3. Альфреду Шнитке посвящается. Вып.2. - М., 2001.

4. Альфреду Шнитке посвящается. Вып.3. - М., 2003.

5. Альфреду Шнитке посвящается. Вып.4. - М., 2004.

6. Альфреду Шнитке посвящается. Вып.5. - М., 2006.

7. Альфреду Шнитке посвящается. Вып.6. - М., 2008.

8. Беседы с Альфредом Шнитке. / Ред. - сост.А. Ивашкин. - М., 2003.

9. Буклет Московского международного фестиваля "Альфред Шнитке". - М., 1994.

10. Вартанов С. Альфред Шнитке - творец и философ. // Альфреду Шнитке посвящается. Вып.4. - М., 2004.

11. Ведерников Н. Выступление на вечере памяти А.Г. Шнитке в Московской консерватории 28 сентября 1998.

12. Долинская Е. Фортепианный концерт в русской музыке ХХ столетия. - М., 2006.

13. Долинская Е. О русской музыке ХХ века (60-е - 90-е годы). - М., 2004.

14. Звучащая жизнь музыкальной классики ХХ века: По материалам науч. - практ. Конференции. - М., 2006. - (Науч. труды Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского; сб.58)

15. Ковалеский Г. Фаустовский мир в творчестве Альфреда Шнитке. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. - Нижний Новгород, 2006.

16. История отечественной музыки второй половины ХХ века. Учебник. / Отв. ред.Т. Левая. - СПб, 2005.

17. История современной отечественной музыки. 1960-1990. Вып.3. / Ред. - сост.Е. Долинская - М., 2001.

18. Комарденкова-Шнитке И. По страницам семейного альбома Шнитке. - М., 2003.

19. Конференция в МГИМ им. Шнитке. - 19 ноября 2001.

20. Манн Т. Доктор Фаустус. - М., 1993.

21. Музыкальный энциклопедический словарь. - М., 1990.

22. Музыкальная культура: век XIX - век ХХ. Выпуск II. / Ред. - сост.И. Немировская. - М., 2002.

23. Немировская И. О симфонии-трагедии в позднем творчестве Шнитке: Шестая // Альфреду Шнитке посвящается. Вып.6. - М., 2008.

24. Паршина М. Фортепиано в камерных сочинениях А. Шнитке 1960-1970-х годов // Фортепиано, №1. - М., 2004.

25. Савенко С. Портрет художника в зрелости // Советская музыка, 1981.

26. Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60 - 70-е годы). Пути развития: Очерки. - М., 1988.

27. Тиба Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. - М., 2004.

28. Хайрутдинова А. Роль фортепиано в камерном творчестве А.Г. Шнитке. Дипломная работа. - М., МГИМ им.А.Г. Шнитке, 2008.

29. Холопов Ю. Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов // Музыка из бывшего СССР. Вып.1. - М., 1994.

30. Холопова В., Чигарева E. Альфред Шнитке. - М., 1990.

31. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. - Челябинск, 2003.

32. Чигарева Е.: К проблеме семантики тональностей у Альфреда Шнитке. // Альфреду Шнитке посвящается. Вып.6. - М., 2008.

33. Шабшаевич Е. Альфред Шнитке и Андрей Тарковский // Альфреду Шнитке посвящается. Вып.6. - М., 2008.

34. Шнитке А. Статьи о музыке. / Ред.А. Ивашкин, - М., 2004.

35. Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. - М., 1993.

36. Эфендиева Р.: А. Шнитке. Концерт для фортепиано и струнного оркестра // Альфреду Шнитке посвящается. Вып.1. - М., 1999.

37. Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag - Eine Festschrift / hrsg. Von den Internationalen Musikverlagen Hans Sikorski. - Hamburg, 1994.

38. Ivashkin A. Alfred Schnittke. - London, 1996.

39. Kryspin - Seifert D. Alfred Schnittke 1934 - 1998 // Osterreichische Musikzeitschrift. - 1998. - №9. - S.75-76.

*Интернет-ресурсы.*

1. http://shnitke.ru/
2. http://ru. wikipedia.org/wiki/
3. http://vkontakte.ru/club319868
4. http://vkontakte.ru/club2052018
5. http://ruslib.com/CULTURE/SHNITKE/shnitke. txt
6. http://www.kuzbass.ru/moshkow/koi/CULTURE/SHNITKE/besedy. txt
7. http://www.krugosvet.ru/articles/73/1007395/1007395a1. htm
8. http://www.ng.ru/culture/2004-10-08/12\_dialektika.html

## Приложение

Исполнители концерта для фортепиано в 4 руки и камерного оркестра:

Лондонский симфонический оркестр. Солисты: Ирина Шнитке, Виктория Постникова.

Исполнители Концерта Шнитке для фортепиано и струнных.

Оркестры: Камерный Санкт - Петербургский оркестр "Моцартеум", Государственный академический симфонический оркестр России, Камерный оркестр Гродненской капеллы**,** Муниципальный камерный оркестр Екатеринбурга "ВАСН", оркестр МГИМ им.А.Г. Шнитке, Оркестр "Солисты Москвы", Лондонский симфонический оркестр.

Солисты: Владимир Крайнев, Александр Гиндин, Виктория Постникова, Игорь Худолей, Евгения Басалаева, Вероника Резниковская, **Deborah Rawlings.**

1. Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки // Статьи о музыке / ред.-сост. Ивашкин А., М., 2004. С.97. [↑](#footnote-ref-1)
2. Беседы с А. Шнитке / сост. А.В.Ивашкин.-М., 1994. С.147. [↑](#footnote-ref-2)
3. Беседы с А. Шнитке / сост. А.В.Ивашкин. М., 1994. С.51. [↑](#footnote-ref-3)
4. Шнитке А. Оркестр и новая музыка // Статьи о музыке / ред.-сост. Ивашкин А., М., 2004. С.94. [↑](#footnote-ref-4)
5. Шнитке А. Тембровое родство и его функциональное использование. Тембровая шкала // Статьи о музыке / ред. Ивашкин А., М., 2004. С.80. [↑](#footnote-ref-5)
6. Там же. [↑](#footnote-ref-6)
7. Хайрутдинова А. Роль фортепиано в камерном творчестве А.Г. Шнитке// дипломная работа МГИМ им. А.Г. Шнитке - М., 2008. C.23. [↑](#footnote-ref-7)
8. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке.- Челябинск, 2003.С.23. [↑](#footnote-ref-8)
9. Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. - М., 1993.С.39. [↑](#footnote-ref-9)
10. CANTUS FIRMUS (*лат.*- неизменная мелодия) — ведущая мелодия в полифонических произведениях (в старинной музыке), проводимая неоднократно в неизменном виде. [↑](#footnote-ref-10)
11. Холопова В., Чигарева E. Альфред Шнитке. - М., 1990.С.24. [↑](#footnote-ref-11)
12. Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. - М., 1993.С.39. [↑](#footnote-ref-12)
13. Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. - М., 1993.С.39. [↑](#footnote-ref-13)
14. Вартанов.С. Альфред Шнитке – творец и философ // Альфреду Шнитке посвящается. Вып.4, М., 2004. С.127 [↑](#footnote-ref-14)
15. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. М., 1990. С.140.

 Принцип симфонизма идущий от IХ симфонии Бетховена (тема Радости), от Глинки «Иван Сусанин» (тема «Славься»), хорал? [↑](#footnote-ref-15)
16. Вартанов С. Альфред Шнитке – творец и философ. // Альфреду Шнитке посвящается. Вып.4, М., 2004. [↑](#footnote-ref-16)
17. Также о влиянии фаустовской концепции на другие произведедения Шнитке можно прочесть у Г. Ковалеского: Фаустовский мир в творчестве Альфреда Шнитке. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения, Нижний Новгород – 2006. [↑](#footnote-ref-17)
18. Томас Манн. Доктор Фаустус. М., 1975. С. 88. [↑](#footnote-ref-18)
19. Возникает аналогия также с Третьей симфонией Шнитке, грандиозный мир которой прорастает из начального первоэлемента (трезвучие C-dur). [↑](#footnote-ref-19)
20. Сравнение Эфендиевой Р.: А.Шнитке. Концерт для фортепиано и струнного оркестра // Альфреду Шнитке посвящается. Вып.1.,М.,1999. С. 145. [↑](#footnote-ref-20)
21. Психоделия (от греч. *ψυχή* — душа, *δήλος* — ясный) — термин, в общем случае обозначающий круг явлений, связанных с «изменением» и «расширением» сознания. Психоделические опыты получили широкое отражение в современном искусстве, породив понятия «психоделическая музыка», графика, литература, кино. Сайт Википедии, http://ru.wikipedia.org/wiki [↑](#footnote-ref-21)
22. Шабшаевич Е. Альфред Шнитке и Андрей Тарковский // Альфреду Шнитке посвящается. Вып.6, М.,2008. [↑](#footnote-ref-22)
23. Обсуждение киноклуба «Синефантом» фильма С. Загния «Птицы и мухи», http://cinefantom.ru/?p=329 [↑](#footnote-ref-23)
24. Беседы с Альфредом Шнитке. / Сост. А. В. Ивашкин.- М., 1994.С 171. [↑](#footnote-ref-24)
25. Там же. С.69. [↑](#footnote-ref-25)
26. Шнитке А. Тембровое родство и его функциональное использование. Тембровая шкала // Статьи о музыке / ред.-сост. Ивашкин А., М., 2004. С.80. [↑](#footnote-ref-26)
27. О противоположной семантике до минора и до мажора в творчестве А. Шнитке писала Е. Чигарева: К проблеме семантики тональностей у Альфреда Шнитке. // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 6.,М., 2008. С.25. [↑](#footnote-ref-27)
28. Аннотация А. Шнитке к Концерту для фортепиано и струнного оркестра (1979)// Альфреду Шнитке посвящается. Вып.4.,М., 2004. С. 104. [↑](#footnote-ref-28)
29. Вартанов С. Там же. С.133. [↑](#footnote-ref-29)
30. Вартанов С.Там же С.136. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Ковалеский Г. Фаустовский мир в творчестве Альфреда Шнитке. // Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения, Нижний Новгород. 2006. С. 9* Нельзя не отметить также, что подобная трактовка своеобразного «Мефистовальса» идет от Листа. [↑](#footnote-ref-31)
32. С. Вартанов. Указ.изд. С.138. [↑](#footnote-ref-32)
33. Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М., 1993. С.52. [↑](#footnote-ref-33)
34. Аннотация А. Шнитке к Концерту для фортепиано и струнного оркестра (1979) // Альфреду Шнитке посвящается. Вып.4.,М., 2004. С. 104. [↑](#footnote-ref-34)
35. Ковалеский Г. Фаустовский мир в творчестве Альфреда Шнитке. // Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения, Нижний Новгород. 2006. С. 24. [↑](#footnote-ref-35)
36. Образ, идущий еще от симфоний Шостаковича. Одно из ярчайших его проявлений в опере-мистерии Г. Канчели «Музыка для живых». [↑](#footnote-ref-36)
37. Беседы с Альфредом Шнитке. / Сост. А. В. Ивашкин.- М., 1994.С.172 [↑](#footnote-ref-37)
38. Вартанов С.Там же С.145. [↑](#footnote-ref-38)
39. Там же. С.145. [↑](#footnote-ref-39)
40. «Формула ВАСН воплощает подлинную человеческую сущность, бессмертную душу Фауста, которую он отдает взамен возможности получать нескончаемые наслаждения». Г.Ковалевский. Там же. С.12. [↑](#footnote-ref-40)
41. Далее недословный перевод автора с английского. Оригинал см. в приложении. [↑](#footnote-ref-41)
42. См.: Немировская И. О симфонии-трагедии в позднем творчестве Шнитке: Шестая // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 6. – М., 2008. [↑](#footnote-ref-42)
43. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке.- Челябинск, 2003. С.206. [↑](#footnote-ref-43)
44. М. Булгаков. Мастер и Маргарита.- М. 1984. С.86. [↑](#footnote-ref-44)
45. Вспомним хотя бы токкатный эпизод из Концерта для фортепиано и струнных.

Также о нарушении баланса драматургических сфер в пользу напряженной моторности в Шестой симфонии Шнитке упоминает Немировская И.: О симфонии-трагедии в позднем творчестве Шнитке: Шестая // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 6. – М., 2008. С. 50. [↑](#footnote-ref-45)
46. О возможности смысловой трансформации элементов-морфем в рамках морфологического симфонизма, проявляющейся в Шестой симфонии Шнитке, пишет Немировская И. Указ. изд. С. 64. [↑](#footnote-ref-46)
47. Там же. С.61. [↑](#footnote-ref-47)
48. Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. - М., 1993. С.197. [↑](#footnote-ref-48)
49. Недаром, Г.Ковалевский сравнивает Первую симфонию Шнитке и ораторию «Апокалипсис» персонажа Т.Манна Адриана Леверкюна: в обоих полистилистика.

См.: «Апокалипсис» А. Леверкюна и Первая симфония Альфреда Шнитке: метаморфозы фаустовского мифа // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Вып. 6. Материалы конференции. Нижний Новгород, 2005. [↑](#footnote-ref-49)
50. Аннотация А.Шнитке к Концерту для фортепиано и струнного оркестра (1979) // Альфреду Шнитке посвящается. Вып.4.,М., 2004. С. 104. [↑](#footnote-ref-50)
51. О связях творчества Шнитке и Тарковского писала Шабшаевич Е. в своей статье Альфред Шнитке и Андрей Тарковский // Альфреду Шнитке посвящается. Вып.6,- М.,2008. [↑](#footnote-ref-51)
52. Впервые в рассмотренных фортепианных концертах Шнитке я вижу предпосылку к такой неоднозначности в додекафонном строении «божественной» темы Credo, тогда как атональность представляется мне выражением сферы зла. [↑](#footnote-ref-52)
53. Часто в творчестве Шнитке встречается разработка простейших консонансных элементов, например, трезвучия и производных от него мотивов. [↑](#footnote-ref-53)