

РЕШЕТИЛОВ Б. Ю.

Решетілов Богдан Юрійович — аспірант кафедри «Історія світової музики» НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7498-1310>

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО І СТРУННОГО ОРКЕСТРУ АЛЬФРЕДА ШНІТКЕ: РОЛЬ ПОЛІСТИЛІСТИКИ У СТАНОВЛЕННІ ІНТОНАЦІЙНО-ОБРАЗНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ТВОРУ

Розглянуто полістилістику як один з найважливіших принципів мислення і техніки музичної композиції. Це поняття увів в обіг А. Шнітке, тому полістилістику в рамках становлення інтонаційно-образної драматургії розкрито на прикладі його Концерту для фортепіано та струнних. Починаючи з останньої третини ХХ століття, полістилістика все більше привертає увагу науковців як неоднозначне явище, характерне не тільки для музики, а й інших видів мистецтва. А. Шнітке виклав основні положення щодо принципів взаємодії авторської музики і «чужої» на прикладі творчості відомих композиторів ХХ століття. А. Шнітке в одному творі майстерно поєднує різні стилі і техніки музичної мови: додекафонію, ритмічну геометричну прогресію, алеаторику, сонористику тощо. Якщо зважати, як часто він використовує «чужий» музичний матеріал, можна типологізувати його стилістичні вияви: звернення до здобутків різних епох, що виражаються в типових засобах музичної виразності; звернення до різних музичних напрямів, до індивідуальних стилів і відкриттів конкретних авторів, до тем та інтонацій із творів інших композиторів; використання монограм, шифрів у музиці тощо. Драматургія музичного твору — становлення і взаємодія інтонаційно-образних сфер, які приводять до певного результату. Якщо формування образних сфер досліджувати ізольовано, в межах основних положень полістилістики, то виробляється самобутній метод аналізу, який, у поєднанні з різними засобами художньої виразності, дає матеріал для більш повного дослідження семантики музичного твору. Тому методу виявлення образно-стилістичних взаємозв'язків належить особлива роль у процесі аналізу. Зважаючи на передбачувану типологічну подібність полістилістичних явищ, можна говорити про певну універсальність такого наукового методу, застосовувати його для аналізу музики інших композиторів. Розкрито нові аспекти драматургії, які в сучасній музиці становлять один з важливіших ключів до розуміння концепції музичного твору.

Ключові слова: творчість А. Шнітке, полістилістика, образна драматургія, концерт для фортепіано та струнних.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Альфред Шнітке — один з найвизначніших музичних діячів ХХ століття. Його музику сьогодні виконують і досліджують у всьому світі. Він — автор опер, балетів, концертів, дев'яти симфоній, шести concerto grosso, кількох оркестрових сюїт, ораторій, кантат, камерно-інструментальних творів, чотирьох — для фортепіано: Концерту для фортепіано з

оркестром (1960), музики для фортепіано та камерного оркестру (1964), Концерту для фортепіано та струнного оркестру (1979), Концерту для фортепіано в чотири руки та струнного оркестру (1988). Найчастіше виконують Концерт для фортепіано та струнного оркестру (1979), який визнають шедевром музичного мистецтва ХХ століття. Емоційна складова тематизму, новизна ладо-гармонічної мови, логіка формотворення привертають особливу увагу дослідників, зокрема В. М. Холопової і О. І. Чигарьової¹, І. Мейзуса (Іуа Маузус)², О. Долінської³, Карена К. Чінга (Karen K. Ching)⁴. В одних працях твір розглянуто в контексті здобутків фортепіанних концертів другої хвилі авангарду і творчості композитора, в інших — проаналізовано ритм, стиль, логіку утворення тематизму, композиційно-інтонаційні особливості. Вважаємо за необхідне розкрити роль полістилістики у втіленні семантики твору, адже полістилістика впливає на драматургію твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. А. Шнітке — не тільки композитор, а й публіцист, дослідник. На це звертали увагу автори праць про його творчість (О. Бараш⁵, О. Демченко⁶, О. Івашкін⁷, Д. Шульгін⁸ та ін.), завдяки цьому вона постає не тільки в інтерпретації музикознавців, а й у коментарях композитора. Зокрема, у книзі О. Івашкіна наведено думки А. Шнітке про Концерт для фортепіано та струнних.

У роки хрущовської відлиги радянські композитори змогли ознайомитись із творами А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна, Д. Лігеті, Я. Ксенакіса, П. Булеза та ін. 1962 року Е. Денисов брав участь у Варшавському фестивалі нової музики, він отримав нові партитури і поширив їх серед своїх колег-співвітчизників. Так їм відкрилась і творчість К. Пендерецького, Л. Ноно, Л. Беріо⁹. 1968 року було виконано симфонію-колаж Л. Беріо, яка стала одним з культових полістилістичних творів у другій хвилі авангарду.

А. Шнітке у статті «Полістилістичні тенденції сучасної музики» першим теоретично обґрунтував сутність цього явища, основні тези якої він виклав у виступі на Міжнародному музичному конгресі (Москва, 1971). Не розкриваючи витоків цього феномена, він тільки охарактеризував тенденцію, втілену у творах композиторів

¹ Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества. Москва, 1990. 350 с.

² Mayzus Ilya. Issues of rhythm, symmetry, and style of Alfred Schittke's Concerto for piano and strin: a dissertation submitted to the Graduate Faculty in Music in partial fulfillment of the degree of Doctor of Philosophy / The city University of New York. New York, 2016. 133 p.

³ Долинская Е. Б. Фортепианный концерт А. Шнитке в контексте второй волны авангарда // А. Шнитке посвящается. Москва, 2010. Вып. 5. С. 88–110.

⁴ Ching Karen K. Narrativity in Postmodern Music: A Study of Selected Works of Alfred Schnittke: a thesis submitted in partial fulfillment of the degree of Doctor of Philosophy / The University of Western Ontario. London; Ontario; Canada; 2012. 212 p.

⁵ Бараш Е. В., Урбах Т. С. Симфонии Альфреда Шнитке. Мысли композитора и аналитический комментарий. Москва : Композитор, 2009. 248 с.

⁶ Демченко А. И. Альфред Шнитке. Контексты и концерты. Москва : Композитор, 2009. 296 с. : илл.

⁷ Ивашкин А. В. А. Г. Шнитке. Беседы, выступления, статьи. Москва, 1994. 304 с.

⁸ Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке: Беседы с композитором. Москва : Деловая лига, 1993. 110 с.

⁹ Tremblay Jean-Benoit. Polystylism and narrative potential in the music of Alfred Schnittke: a thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy / The University of British Columbia. Vancouver; Okanagan, 2007. P. 31.

XX століття — А. Берга, Л. Беріо, П. Булеза, Е. Денисова, Г. Хенце, Д. Лігеті, К. Пендеревського, Р. Щедрина, Д. Шостаковича, І. Стравінського та ін. А. Шнітке створив першу наукову базу для дослідників. Звісно, полістилістика як метод композиторської техніки *не була* відкриттям А. Шнітке.

Перші прояви полістилістики притаманні ще творчості Л. Шпора, а згодом — Г. Малера, Ч. Айвза, Д. Шостаковича та ін. Особливу увагу привертає Л. Шпор, адже його шоста Симфонію *соль мажор* «Історичну» (1839) можна вважати найпершим проявом полістилістики у професійній музиці. Проте є й інша думка щодо самотності цього явища. Є. Назайкінський висунув таку тезу: «моностилістики в реальній художній практиці не існує»¹. Тобто полістилістика була завжди, «...адже у прихованому вигляді полістилістична тенденція була і є в будь-якій музиці, бо стилістично стерильна музика була б мертвою»².

Полістилітику розглядають в різних аспектах. Зокрема, І. Кондаков, спираючись на концепцію А. Шнітке, стверджує: «Те, що сказав А. Шнітке про полістилітику у сфері сучасної музики, ... можемо без будь-яких натяжок екстраполювати на області інших форм культури XX ст., насамперед, на художню літературу»³. С. Анохіна розглядає полістилітику як феномен постмодернізму в музичній культурі і зазначає: «Поняття “полістилістика” в музичній і художній культурі загалом ще не набуло адекватного осмислення, хоча в мистецтвознавстві воно вже давно стало предметом теоретичного аналізу»⁴. Н. Іллічова вважає, що полістилістика «... є відбиттям дискурсів постмодернізму загалом, а також закономірностей розвитку вітчизняної культури кінця XX — початку XXI століть»⁵. Тобто полістилітику досить широко досліджують у світлі постмодернізму як невід’ємний елемент сучасної культури.

Досить часто дослідники ототожнюють поняття полістилістики і неокласицизму. А. Кудряшов розрізняє їх за таким принципом: «Полістилістика — це не індивідуальний, в кожному випадку особливий спосіб здійснення узагальненого “зв’язку часів” як естетичного ідеалу, ... а теоретично обґрунтована й вивірена *техніка* композиції»⁶. Отже, взаємодія різних часів є тільки однією із ознак полістилістики, адже вона має значно ширшу характеристику.

Сутність полістилістики розглядає і Жан-Бенуа Трамбле (Jean-Benoit Tremblay) на матеріалі творчості А. Шнітке. Зокрема, він вважає, що перші її ознаки були вже в опері «Одинадцята заповідь»⁷ (1962), за дев’ять років до того, як А. Шнітке розпочав теоретично обґрунтовувати це явище. Нагадаємо, що композитор виділив два основні принципи роботи з музичним матеріалом у полістилістичному аспекті: *цитування* й *алюзію*. У цитуванні він визначив таку шкалу градацій:

¹ Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. Москва, 2003. С. 143.

² Там само. С. 143.

³ Кондаков И. В. Прорыв к полистилистике // *Суспільні науки та сучасність*. 2006. № 1. С. 159.

⁴ Анохина С. В. Полистилика в музыкальной культуре постмодернизма : автореф. дис. ... канд. культурологии : спец. 24.00.01 Теория и история культуры / Краснодарский гос. ун-т культуры и искусств. Краснодар, 2009. С. 3.

⁵ Ильичёва Н. И. Полистилика как феномен европейской художественной культуры : автореф. дис. ... канд. культурологии : спец. 24.00.01 Теория и история культуры / Московский гос. ин-т культуры. Москва, 2015. С. 23.

⁶ Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Санкт-Петербург; Москва; Краснодар, 2006. С. 376.

⁷ Tremblay Jean-Benoit. Polystylism and narrative potential in the music of Alfred Schnittke: a thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy / The University of British Columbia. Vancouver; Okanagan, 2007. P. 200.

пряма цитата — точне відтворення теми; адаптована цитата — «переказ чужого нотного тексту власними словами»¹; цитування техніки чужого стилю — відтворення композиційних, фактурних, ритмічних ознак музики інших композиторів; стилізація на рівні всього твору — цитата не окремої теми, а узагальненого образу чужого стилю в комплексі його ладо-гармонічних, мотивно-інтонаційних, тембрових складових. В алюзії А. Шнітке вбачав квазіцитату як таку, що виявляється в «найтонших натяках на невиконаних обіцянках на грані цитати, не переступаючи її»².

Мета статті — виявити взаємозв'язок між стилістикою й інтонаційно-образними сферами в Концерті для фортепіано та струнних А. Шнітке, здійснити інтонаційно-образний аналіз драматургії.

Виклад основного матеріалу. Протягом 1978–1979 років А. Шнітке працював досить плідно³, а на момент написання досліджуваного твору він мав значний творчий доробок в жанрі концерту для солюючих інструментів з оркестром⁴. Тому Концерт для фортепіано і струнних варто сприймати як зрілий концепційний твір. В. Крайнеф, перший виконавець, разом з партитурою Концерту отримав анотацію, в якій А. Шнітке виклав сутність концепції твору. У його словах («...не в змозі утримувати баланс між “сонячним світлом” і “грозовими хмарами”, і тоді це все розбивається ...»⁵) виражено драматично-конфліктний тип симфонізму.

Одночастинний Концерт для фортепіано і струнних написаний в сонатній формі з ознаками варіаційності і сонатно-симфонічного циклу. Вступ до Концерту містить два розділи. Він розпочинається соло фортепіано і є досить розгорнутим і насиченим. В ньому закладено головний тематизм твору (приклад 1).

У першому розділі на початку тема-імпульс має інтонації терцієвої будови, поєднання яких формує на деякий час акордовий консонантний фонізм. Такий зрозумілий і простий виклад музичного матеріалу може бути проявом загальної тенденції, яку німецький композитор А. Райман охарактеризував як «нова простота»⁶. Водночас гармонічна мова ускладнюється вертикальним зіставленням акордів далекого ступеня спорідненості, а утворений дисонантний фонізм згодом ущільнюється у дванадцяти-тонові кластери. Таким чином, на початку твору закладено принцип руху від квазітональності до її ускладнення, «стискання» у сонорність. Друга тема — скандування на одній ноті з подальшим поступовим піднесенням на малу терцію (приклад 2).

¹ Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар, 2006. С. 377.

² Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар, 2006. С. 378. Ю. Грібіненко до стилістичних прийомів як до «засобів утворення міжтекстових зв'язків» зараховує не тільки цитати, алюзії і стилізацію, а ще й колажі (Грібіненко Ю. О. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності: дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. С. 2).

³ Третій Концерт для скрипки і камерного і оркестру в трьох частинах (1978); друга Симфонія для солістів, камерного хору та симфонічного оркестру в шести частинах (1979); посвята І. Стравінському, С. Прокоф'єву, Д. Шостаковичу для фортепіано в шість рук (1979), документальний фільм «Парадокси еволюції», фільм «Маленькі трагедії», фільм «Фантазії Фарятьєва», фільм «Екіпаж» (1979) тощо.

⁴ Перший Концерт для скрипки з оркестром (1959), Концерт для фортепіано з оркестром (1960), Музика для фортепіано та камерного оркестру (1964), другий Концерт для скрипки з оркестром (1966), Концерт для гобоя, арфи та струнних (1971), перше Concerto grosso (1977), третій Концерт для скрипки з оркестром (1978).

⁵ Богданова А. В., Долинская Е. Б. А. Шнитке посвящается : в 10 т. Москва : Композитор, 2004. Т. 4. С. 104.

⁶ Ця тенденція припадає на кінець 1970 — початок 1980-х років, час написання досліджуваного концерту.

А. Шнітке. Концерт для фортепіано та струнних (такти 1–8).

1

p

5 *Ped.* *

Ped. *

А. Шнітке. Концерт для фортепіано та струнних (такти 9–13).

9 **1**

mp

mp

8^{vb}-----

11

mp

mf

f

Ped. * *Ped.* *

Інтонаційно тема нагадує псалмодування. Нова стилістична характеристика надає вступу ознак філософсько-релігійної семантики. Загалом, наявність октавних кластерів у нюансі форте і гармонічно жорстке звучання створюють атмосферу тривоги й болю.

Другий розділ вступу розпочинається максимально простим засобом виразності — альбертгівими басами. Це прийом, найбільш поширений в епоху класицизму, пов'язаний з переінтонуванням першої теми вступу. Додає ретроспективності також і алюзія до Чотирнадцятої Сонати Л. Бетховена. Звуки головного мотиву *соль дієз* —

до дієз — мі — найперше, що означає: це тільки початок у драматургічному і часовому контексті. З іншого боку, цей мотив після другого повтору зазнає видозмін, залишаючи тільки зовнішню ритмічну подібність. Відомо, що сонату присвячено Дж. Гвіччарді, яку кохав Л. Бетховен і з якою йому не судилося бути разом. Алюзії у творі А. Шнітке можна вважати відлунням давно минулого. Невідома причина появи цієї алюзії, проте варто звернути увагу на особливість слухового усвідомлення цього шедеву Л. Бетховена. Відомо, що чотирнадцята соната, з легкої руки Л. Рельштаба, має назву «Місячна», яка навіює загальну атмосферу сприйняття — тиші, інтимності, відсутність сторонніх. Завдяки характерній інтонації *соль дієз — до дієз — мі* і фактурному викладу матеріалу (в нижньому регістрі — октавами, у верхньому — постійні фігурації восьмими), залишається фонічна ілюзія присутності сонати Л. Бетховена протягом звучання всієї цієї частини. Рівний рух розростається динамічно підтримується почерговими вступами в оркестрі, перетворюється в хаос, адже за численними нашаруваннями гармонію (змішання розкладених фігурацій на звуках тризвуків та його обернень в оркестрі) і ритм (використання багаторівневої ритмічної прогресії) неможливо розпізнавати на слух, аж до настання головної партії. Загалом цей розділ має хвилеподібний принцип розвитку — від простого до складного. У драматургічному плані — це своєрідний пролог, який має суто класицистичні ознаки.

Головна партія (*до мінор*) експансивна і стихійна. З одного боку, партія фортепіано протистоїть оркестру акцентованими терпкими акордами з розщепленою терцією, з іншого — струнний оркестр звучить нетипово: повторювані гармонічні стовпи в нюансі форте нагадують швидше ударний інструмент, ніж струнно-смічкові. Це відбувається завдяки переінтонуванню ладо-гармонічної послідовності зі вступу: раніше тема звучала медитативно, тепер вона активна. Слід зауважити, що класицистичність відходить на другий план і стилістичний виклад музичного матеріалу втрачає ретроспективне забарвлення. Такий стилістичний контраст важливий, бо торкається часового фактора у трактуванні концепції твору. Переривається головна партія діатонічним епізодом, написаним в «білій» тональності *до мажор*, яка в цьому контексті має просвітлений відтінок. Вертикально-хоровий склад епізоду вказує на хоральну будову, а мелодія — вокальна, подібна до середньовічної в церковному розспіві. А. Шнітке в анотації називає їх «сюрреалістичними обривками сонячних сходів православної церковної музики»¹. Скоріш за все, ця сюрреалістичність зумовлена тим, що епізод максимально відмежований від попереднього музичного матеріалу, він ніби з іншого світу — духовного, а не матеріального. Незважаючи на те, що його тривалість шість тактів, він має важливу функцію — стримує стихійну дієвість попередніх розділів. Це досягається завдяки стилістичному розмежуванню.

Наступний чотиритактний епізод має атональний виклад. Його тема з неповторюваних дванадцяти нот, переінтонованих із першої терцієвої теми концерту, вказує на тональний злам після діатонічного епізоду. Це зіставлення створює особливий контраст, загострюючи суперечності між образними сферами. У стилістиці побічної партії композитор повторно звертається до класицистичних засобів виразності і до образів болю, тривоги, характерних для вступу. Але є й новий музичний матеріал, мелодія якого побудована низхідними секундами і має вокальну природу. Інтонація *lamento*, узятя з інтонаційного словника минулих епох, безперечно, спонукає до ретроспективного осмислення розділу (приклад 3).

¹ Богданова А. В., Долинская Е. Б. А. Шнітке посвящается : в 10 т. Москва : Композитор, 2004. Т. 4. С. 104.

Початок розробки в контексті сонатно-симфонічного циклу та його образності можна трактувати як скерцо завдяки принципам гри, моторності й несподіваності¹. Стиль викладу — типовий для сонатного розділу, використовується мотивна робота з музичним матеріалом. У контрапункті звучать фрагменти головної, побічної партій і двох тем зі вступу. Згодом драматургічне продовження образної дієвості з головної партії набуває класицистичної ритмічної пружності (хоча А. Шнітке в анотації охарактеризував це як «хибну активність в душі С. Прокоф'єва»)².

Приклад 3.

А. Шнітке. Концерт для фортепіано та струнних (такти 85–92).

У результаті знову утворюється стилістичне напруження, яке переривається церковно-діатонічним епізодом. Унаслідок його другої появи за ним закріплюється драматургічна функція «стримування» невпинної автоматичності у попередніх розділах. Наступний епізод А. Шнітке назвав в анотації «блюзовим кошмаром»³, наголошуючи на драматичній психологічності образності. Стилістично на це вказують самостійні, ніби імпровізаційні партії соло контрабаса й фортепіано — своєрідна камерно-інструментальна атмосфера, позбавлена спокою. Постійний висхідний рух у контрабаса додає цілісності сприйняття цього фрагмента, задаючи односторонній вектор розвитку, але й надалі зберігається атмосфера нестримності, невірноваженості, відповідно до загальної образності розробки.

Умовний сонатно-симфонічний цикл продовжує розділ, вирішений у жанрі вальсу. У контексті сонатної трактовки це наступний елемент розробки, про це свідчить аналогічна мотивна робота з музичним матеріалом. Така відверта жанрова стилізація драматургічно впливає на музичний матеріал. Відбувається повне поглинання всього тематизму тридольною безупинністю вальсу. Якщо в першій половині розробки окремі мотиви з головних тем концерту почергово переважали в іншому жан-

¹ Проскурня А. Скерцо та скерцозність в аспекті жанрової еволюції: спроба теоретичного обґрунтування понять // Київське музикознавство. 2013. №47. С. 101–108.

² Богданова А. В., Долинская Е. Б. А. Шнитке посвящается : в 10 т. Москва : Композитор, 2004. Т. 4. С. 104.

³ Там само.

ровому оточенні, то в цьому випадку виявляється повне безсилля протистояти жанру: «...та, як наслідок, зовнішньо активний кульмінаційний пункт втрачає в певному сенсі силу свого впливу від надмірності...»¹.

У концерті двічі після кульмінаційного краху з'являвся діатонічно-церковний епізод. Цілком логічною була б його поява і в цій потужній кульмінації, натомість постає сольна каденція рояля. У сонатній формі її розташування класичне — в кінці розробки, перед початком репризи. Витримана каденція в образному руслі вступу до концерту. Драматургічно продовжується медитативно-класицистична лінія розвитку, яка набуває напруження, об'єднавши головні теми концерту — переважає друга тема зі вступу. Стилістично цьому сприяє імпровізаційність, монологічність викладу з підкреслено індивідуалізованим початком.

Початок репризи повторює і посилює образність головної партії з експозиції, зберігаючи ідею «стримання» діатонічно-церковним епізодом, який з'являється утретє. Це його найбільш розгорнута поява як головна кульмінація концерту, на шляху до якої було два менших, аналогічних образних протистояння. «...Настає момент справжньої кульмінації, коли все більше не в змозі втримувати балансу між “сонячним світлом” і “грозовими хмарами”, і тоді це “все” розбивається (розлітається) на тисячу уламків ...»², — ці слова А. Шнітке переконують, що в результаті жодна із стилістично-образних сфер не утверджується. «Уламки» — це алеаторично-сонористичні вибухові фігурації, які нівелюють стилістику попередніх розділів.

Коли своєю образною спрямованістю будує так звану арку до початку концерту. Ідея руху від тонального і консонантного до сонористичного також зберігається й закріплюється, бо після відголосків тематизму вступу утверджується дванадцятитоновна тема-серія, яка раніше завуальовано вже звучала в попередньому музичному матеріалі — в чотиритактному епізоді в головній партії, у розробці, зокрема у вальсовому епізоді тощо, але вперше її одногласно викладено наприкінці твору. Така сольна відсутність обрамлення свідчить про спрощення цієї теми й усвідомлення її як головного результату, висновку, до якого була спрямована драматургія.

Висновки. Підсумовуючи, слід сказати, що композитор в одному творі майстерно поєднує різні стилі і техніки музичної мови: додекафонію, ритмічну геометричну прогресію, алеаторику, сонористику тощо. Якщо зважати, як часто автор використовує «чужий» музичний матеріал, можна типологізувати його стилістичні вияви:

— звернення до здобутків різних епох, що виражаються в типових засобах музичної виразності;

— звернення до різних музичних напрямів;

— звернення до індивідуальних стилів і відкриттів конкретних композиторів;

— звернення до тем та інтонацій із творів інших композиторів;

— використання монограм, шифрів у музиці тощо³.

А. Шнітке в бесідах з О. Івашкіним так говорив про свій концерт: «У мене відчуття, що всі романтичні переживання і фактура у фортепіанному концерті надто стереотипні, водночас, в них криється якийсь дивний зсув — вони ніби не зовсім “на-

¹ Богданова А. В., Долинская Е. Б. А. Шнітке посвящается : в 10 т. Москва : Композитор, 2004. Т. 4. С. 104.

² Там само.

³ У концерті дослідники виявляють монограми «Й. С. Бах» *b-a-c-h* (Mayzus Ilya. Issues of rhythm, symmetry, and style of Alfred Schittke's Concerto for piano and strin: a dissertation submitted to the Graduate Faculty in Music in partial fulfillment of the degree of Doctor of Philosophy / The city University of New York. New York, 2016. P. 121) та «Г. Гессе» *g-es-c-es* (Каспарова Н. Фортепианные концерты в творчестве А. Г. Шнітке : дипломная работа. Москва, 2009. С. 13).

пряму». І справа тут не тільки в контрольованості матеріалу: в концерті є якийсь сомнамбулізм, він увесь ніби трохи автоматичний»¹. Мова про сомнамбулізм, у розумінні автора, скоріше, відсилає до підсвідомого, раціонально невлесного, до чогось неконтрольованого. Цікаво, що структура концерту, логіка утворення тематичного матеріалу чітко регламентовані і мають жорстку структуру. Можливо, А. Шнітке мав на увазі взаємодію інтонаційно-образних сфер у формуванні результату, своєрідного висновку концерту: «Коли складається з тихих чарівних спогадів про одне ціле, що колись існувало, і лише ближче до її кінця народжується нова невідомість — можливо, в ній надія?»². В анотації композитор окреслює семантичний результат твору, але особливу увагу мають привертати саме методи роботи з музичним матеріалом, бо кожна інтонаційно-драматургічна сфера має свої індивідуальні стилістичні характеристики.

У концерті явно простежуються кілька інтонаційно-образних сфер, які безпосередньо підпорядковані полістилістиці. *Перша* з них має стихійний, дієвий характер, до якої можна віднести головну партію і розділи розробки. У конфлікт з нею вступає *друга* сфера, яку можна охарактеризувати як сферу божественну, головною ознакою якої є, за словами автора, звернення до православної церковної музики. Згідно з християнською символікою, цілком логічно, що в концерті є три зіткнення, напруження яких щоразу зростає. Можна сказати, що це головна драматургічна лінія розвитку, бо саме вона щоразу надає поштовху до розвитку. До *третьої* сфери можна віднести все особистісно-інтимне. Ламентозна побічна партія й монологічні сольні фортепіанні фрагменти зі вступу, каденції і коди є проявом внутрішніх переживань, які на деякий час абстраговані від зовнішнього впливу. Вони мають більш статичний характер і зазнають впливу ретроспективного забарвлення, що відсилає до минулого. Виокремлюється заключна, *четверта* сфера як атональна дванадцятитоновість, гармонічне ущільнення до кластерності і сонористики. Вона відіграє завершальну роль, адже до неї спрямована драматургія. Після всіх взаємодій музичного матеріалу четверта сфера стає смисловим результатом твору.

Щодо формотворення Концерту для фортепіано та струнних, є й така трактовка: «варіації не на тему»³. Незважаючи на незвичну характеристику, цей принцип цілком логічний, бо тема в її «чистому вигляді» з'являється тільки в останніх тактах партитури. Тобто одноголосна дванадцятитоновна тема-серія з коди, яка мала б бути на початку твору, ніби викристалізувалася завдяки попереднім варіаціям. Отже, у концерті чотири образні сфери: перша — особистісно-інтимна, друга — дієвостихійна, третя — божественно-церковна, четверта — безлико-руйнівна. Унаслідок стилістичної взаємодії відбувається становлення драматургії (приклад 4).

У цьому прикладі стрілочками зазначено перенесення переваги із слабшої сфери на сильнішу. Головною точкою відліку у становленні образної драматургії стає особистісно-інтимна сфера в ретроспективному обрамленні. Вона символізує індивідуальні переживання, пов'язані з минулим — тривожні роздуми, спогади з песимістичним передчуттям. Таку, з одного боку, пасивність змінює рішучість, активне начало — неконтрольований заклик до дій і змін (символ теперішнього часу). Він обертається активними проявами, за словами А. Шнітке, — силами зла, які щоразу неймовірно розростаються і приборкати їх неможливо. Після критичної точки напруження у конфлікт вступає божественно-церковна сфера. Це зіткнення становить

¹ Івашкин А. В. А. Г. Шнитке. Беседы, выступления, статьи. Москва, 1994. С.73.

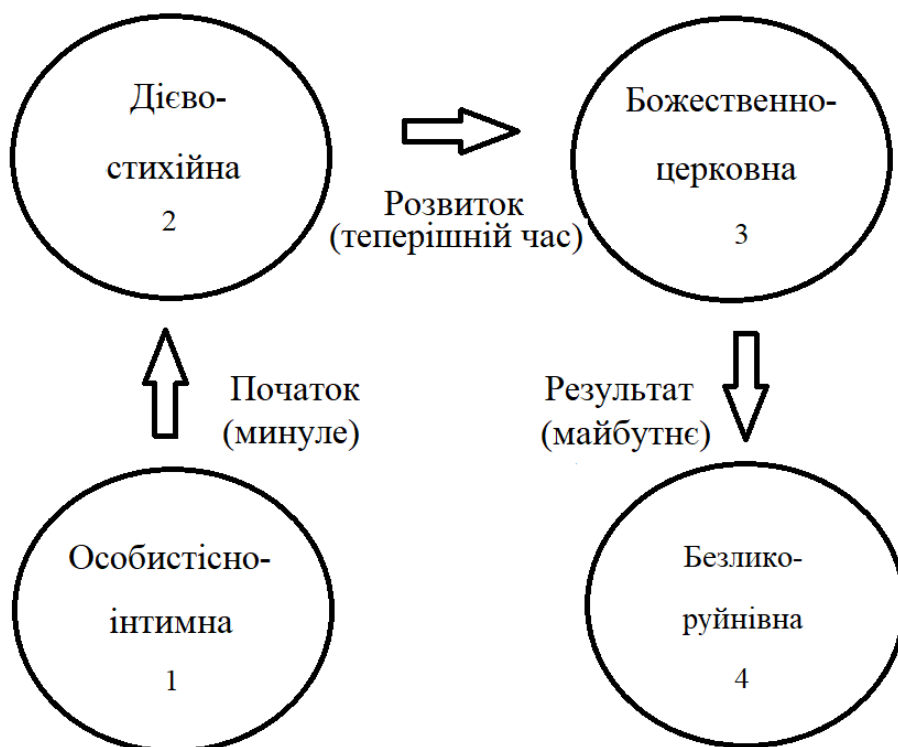
² Богданова А. В., Долинская Е. Б. А. Шнитке посвящается : в 10 т. Москва : Композитор, 2004. Т. 4. С. 104.

³ Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке : очерк жизни и творчества. Москва : Сов. композитор, 1990. С. 140.

головний кульмінаційний момент. Короткі епізоди православно-церковного співу символізують екзальтовану молитву, звернення у розпачі до Бога. Тільки таке духовне протистояння може зупинити хаос, всі інші способи – марні. Проте заключна атонально-сонористична сфера не дає готових рішень і відповідей – ладо-гармонічна функціональність і мелодизм надто безликі, щоб прозоро висловлювати результат взаємодії попередніх сфер. Це може символізувати невідоме майбутнє, що стає кінцем перипетій, символом безособового структурного зламу. Незважаючи на те, що умовні три крапки, які поставив композитор у кінці, мають песимістичне забарвлення, залишається світла надія.

Приклад 4.

Концепційний принцип взаємодії стилістичних образних сфер у Концерті для фортепіано і струнних А. Шнітке



Твір сповнений стилізацій, які різко змінюють одна одну, унаслідок цього заготовлюється принцип моментального образного перевтілення й перенесення в різні часи, епохи тощо. Такий спосіб організації музичного матеріалу нагадує принцип монтажу, який є характерним для кіно. Відтак, можна говорити про *кінематографічний підхід* до творення драматургії, заснованої на різких змінах¹. Відомо, що А. Шнітке писав музику для кіно (понад 50), мав значний досвід роботи в кіноіндустрії на час написання Концерту для фортепіано і струнних. Тому можна стверджувати, що принципи композиторської техніки перетинаються у прикладній і авторській музиці.

Цілком справедливе зауваження щодо унікальності образно-стилістичних змін у творчості А. Шнітке. Адже в будь-якій сонаті чи симфонії Л. Бетховена можна

¹ Н. О. Хрущова зазначає, що техніка монтажу була головним принципом, що перейняв А. Шнітке у Л. Беріо (Хрущова Н. А. Взаимодействие музыки и литературы в творчестве П. Булеза, Л. Беріо, Дж. Джойса. : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Санкт-Петербургская гос. консерватория (академия) им. Н. А. Римского-Корсакова». Санкт-Петербург, 2013. С. 203).

знайти подібні явища (різкі зміни образності між партіями сонатної форми). Проте в цьому випадку вони не мають важливої, концептуальної ролі і формотворчої властивості, що впливає на становлення інтонаційно-образної драматургії в контексті стилістики. Більше точок перетину можна виявити в музиці для кіно і театру. Але їх головна відмінність — відсутність сценічної зумовленості в кінематографічній музиці, внаслідок чого змінюються і ознаки драматургії — вона стає більш гнучкою і стрімкою.

Такий висновок відповідає полістилістичній архітектоніці Концерту для фортепіано та струнних, для якого характерні швидкоплинні переходи: від ретроспективної прелюдійності до конфліктності сонатного *аллегро*, від типової мотивної роботи з музичним матеріалом у розробці до «блюзового кошмару», від безупинного вальсу до каденційної імпровізаційності тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Анохина С. В. Полистилистика в музыкальной культуре постмодернизма: автореф. дис. ... канд. культурологии : спец. 24.00.01 Теория и история культуры / Краснодарский гос. ун-т культуры и искусств. Краснодар, 2009. 22 с.
2. Бараш Е. В., Урбах Т. С. Симфонии Альфреда Шнитке: Мысли композитора и аналитический комментарий. Москва : Композитор, 2009. 248 с.
3. Богданова А. В., Долинская Е. Б. А. Шнитке посвящается: в 10 т. Москва: Композитор, 2004. Т. 4. 312 с.
4. Грібіненко Ю. О. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 18 с.
5. Демченко А. И. Альфред Шнитке: Контексты и концерты. Москва : Композитор, 2009. 296 с. : илл.
6. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт А. Шнитке в контексте второй волны авангарда // А. Шнитке посвящается. Москва, 2010. Вып. 5. С. 88–110.
7. Ивашкин А. В. А. Г. Шнитке. Беседы, выступления, статьи. Москва, 1994. 304 с.
8. Ильичёва Н. И. Полистилистика как феномен европейской художественной культуры: автореф. дис. ... канд. культурологии : спец. 24.00.01 Теория и история культуры / Московский гос. ин-т культуры. Москва, 2015. 24 с.
9. Каспарова Н. Фортепианные концерты в творчестве А. Г. Шнитке : дипломная работа. Москва, 2009. 42 с.
10. Кондаков И. В. Прорыв к полистилистике // Суспільні науки та сучасність. 2006. № 1. С. 147–159.
11. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Санкт-Петербург ; Москва, Краснодар, 2006. 429 с.
12. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
13. Проскурня А. Скерцо та скерцозність в аспекті жанрової еволюції: спроба теоретичного обґрунтування понять // Київське музикознавство. 2013. № 47. С. 101–108.
14. Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества. Москва : Сов. композитор, 1990. 350 с.
15. Хрущева Н. А. Взаимодействие музыки и литературы в творчестве П. Булеза, Л. Берио, Дж. Джойса. : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Санкт-Петербургская гос. консерватория (академия) им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2013. 232 с.
16. Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. Москва : Деловая лига, 1993. 110 с.

17. Ching K. K. Narrativity in Postmodern Music: A Study of Selected Works of Alfred Schnittke : a thesis submitted in partial fulfillment of the degree of Doctor of Philosophy / The University of Western Ontario. London, Ontario, Canada, 2012. 212 p.

18. Mayzus I. Issues of rhythm, symmetry, and style of Alfred Schnittke's Concerto for piano and string: a dissertation submitted to the Graduate Faculty in Music in partial fulfillment of the degree of Doctor of Philosophy / The City University of New York. New York, 2016. 133 p.

19. Tremblay J.-B. Polystylism and narrative potential in the music of Alfred Schnittke: a thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy / The University of British Columbia. Vancouver, Okanagan, 2007. 233 p.

REFERENCES

1. Anohina, S. V. (2009). Polystylistics in the musical culture of postmodernism [Polistilistika v muzykal'noj kul'ture postmodernizma]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Krasnodar, 22 p. [in Russian].

2. Barash, E. V., Urbah, T. S. (2009). Symphonies by A. Schnittke: composer's thoughts and analytical commentary [Simfonii Al'freda Shnitke: Mysli kompozitora i analiticheskij komentarij]. Moscow: Kompozitor, 248 p. [in Russian].

3. Bogdanova, A. V. & Dolinskaja, E. B. (2004). Dedicated to A. Schnittke [A. Shnitke posvjashhaetsja], in 10 vols, vol. 4. Moscow: Kompozitor, 312 p. [in Russian].

4. Hribinenko Yu. O. (2006). Musical polystylistics in light of the theory of intertextuality [Muzychna polistylistyka u svitli teorii intertekstualnosti]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Odesa, 18 p. [in Ukrainian].

5. Demchenko, A. I. (2009). Alfred Schnittke: Contexts and concerts [Al'fred Shnitke: Konteksty i koncerty]. Moscow: Kompozitor, 296 p. [in Russian].

6. Dolinskaja, E. B. (2010). Piano Concert by A. Schnittke in the context of the second wave of the avant-garde [Fortepiannyj koncert A. Shnitke v kontekste vtoroj volny avangardda]. *Dedicated to A. Schnittke [A. Shnitke posvjashhaetsja]*. Vol. 5. Moscow: Kompozitor, pp. 88–110. [in Russian].

7. Ivashkin, A. V. (1994). A. G. Schnittke. Conversations, speeches, articles [A. G. Shnitke. Besedy, vystuplenija, sta'ti]. Moscow: Kultura, 304 p. [in Russian].

8. Il'iechjova, N. I. (2015). Polystyle as a phenomenon of European art culture [Polistilistika kak fenomen yevropejskoj hudozhestvennoj kul'tury]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Moscow, 24 p. [in Russian].

9. Kasparova, N. (2009). Piano concerts in the work of A. G. Schnittke [Fortepiannye koncerty v tvorcestve A. G. Shnitke]. *Thesis*. Moscow, 42 p. [in Russian].

10. Kondakov, I. V. (2006). Breakthrough in polystylistics [Proryv k polistilistike]. *Social sciences and modernity [Suspilni nauky ta suchasnist]*. Vol. 1, pp. 147–159. [in Russian].

11. Kudrjashov, A. Ju. (2006). Theory of musical content [Teorija muzykal'nogo sodержanija]. Saint Petersburg, Moscow, Krasnodar: Lan', 429 p. [in Russian].

12. Nazajkinckij, E. V. (2003). Style and genre in music [Stil' i zhanr v muzyke]. Moscow: Vlado, 248 p. [in Russian].

13. Proskurnia, A. (2013). Scherzo and in the aspect of genre evolution: an attempt to theoretical substantiation of concepts [Skertso ta skertsoznist v aspekti zhanrovoi evoliutsii: sproba teoretychnoho obgruntuvannia poniat]. *Kyiv Musicology [Kyivske muzykoznavstvo]*. Vol. 47, pp. 101–108. [in Ukrainian].

14. Holopova, V. N. & Chigareva, E. I. (1990). Alfred Schnittke: An Essay of Life and Creativity [Al'fred Shnitke: ocherk zhizni i tvorcestva]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 350 p. [in Russian].

15. Hrushhova, N. A. (2013). Interaction of music and literature in the works of P. Bulez, L. Berio, J. Joyce [Vzaimodejstvie muzyki i literatury u tvorcestve P. Buleza, L. Berio, Dzh. Dzhozha]. *Candidate's thesis*. Saint Petersburg, 232 p. [in Russian].

16. Shul'gin, D. I. (1993). A. Schnittke: conversations with the composer [Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke: Besedy s kompozitorom]. Moscow: Delovaja Liga, 110 p. [in Russian].
17. Ching, K. K. (2012). Narrativity in Postmodern Music: A Study of Selected Works of Alfred Schnittke. *Doctor's thesis*. London, Ontario, Canada, 212 p. [in English].
18. Mayzus, I. (2016). Issues of rhythm, symmetry, and style of Alfred Schittke's Concerto for piano and strings. *Doctor's thesis*. New York, 133 p. [in English].
19. Tremblay, J.-B. (2007). Polystylism and narrative potential in the music of Alfred Schnittke. *Doctor's thesis*. Vancouver, Okanagan, 233 p. [in English].

Решетилов Б. Ю. Концерт для фортепиано и струнного оркестра Альфреда Шнитке: роль полистилистики в становлении интонационно-образной драматургии. Творчество А. Шнитке тесно связано с полистилистикой. Этот термин музыковеды рассматривают как технику музыкальной композиции. Однако осталась не раскрыта ее важная роль в формировании интонационно-образной драматургии. Изучение полистилистики контексте на примере Концерта для фортепиано и струнных (1979) составляет **актуальность исследования**, раскрывает новые ключи к пониманию идейной концепции.

Научной новизной является применение аналитического метода для анализа драматургии в контексте стилистики, для формирования семантического осмысления музыкального произведения.

Цель статьи обобщить способы выделения интонационно-образных сфер, подчиненных полистилистике, с помощью чего становится возможным формирование нового смыслового результата.

В статье применены различные **методы исследования**: семиотически-структурный — для детального анализа драматургически-композиционных особенностей произведения А. Шнитке; компаративный — для сравнительного анализа и контекстуального видения интонационно-образных сфер в рамках полистилистической драматургии; функциональный — для изучения и обобщения композиторских средств выразительности, подчиненных полистилистике.

Главные результаты и выводы исследования:

1. Кинематографический подход в образовании драматургии как техника музыкальной композиции проявляется в монтажном сопоставлении интонационно-образных сфер. Такой принцип мышления базируется на резких изменениях стилистических основ.

2. Использование «чужого» музыкального материала в авторском произведении предполагает такие его полистилистические проявления: обращение к достижениям различных эпох, выражающимся в типичных средствах музыкальной выразительности; обращение к индивидуальным стилям и открытиям конкретных композиторов; обращение к темам и интонациям в произведениях других композиторов; использование монограмм, кодов, шифров в музыке; обращение к различным музыкальным направлениям и тому подобное.

3. В результате применения заявленного метода исследования формируется новый философско-религиозный семантический результат произведения А. Шнитке, что является **главной значимостью** этой статьи.

Ключевые слова: творчество А. Шнитке, полистилистика, образная драматургия, концерт для фортепиано и струнных.

RESHETILOV BOHDAN

Bohdan Reshetilov — postgraduate student of Chair of History of World music, Tchaikovsky National music Academy of Ukraine.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7498-1310>

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.125.188926>

ALFRED SCHNITTKE'S CONCERT FOR PIANO AND STRING ORCHESTRA THE ROLE OF POLYSTYLISTICS IN THE FORMATION OF INTONATION- CHARACTER DRAMATURGY

Creativity of A. Schnittke is tightly connected with polystylistics. This term has been studied many times by musicologists as a technique of musical composition. However, its important role in the context of the formation of intonation-character dramaturgy remains a white spot. The study of polystylistics in this context on the example of the Concerto for Piano and Strings by A. Schnittke (written in 1979) **is the relevance of the study**, because it reveals new clues in understanding the ideological concept.

The main objective of the study is an analytical method in which dramaturgy is explored in the context of stylistics, which creates a fertile basis for the formation of a semantic understanding of a musical work.

The aim of the article is to summarize the methods for isolating intonation-character spheres subordinated to polystylistics, with the help of which it becomes possible to form a new semantic result.

Different **methodology** is used in the article: semiotic-structural — for detailed analytical observations on dramaturgy-compositional features of the work by A. Schnittke; comparative — for comparative analysis and contextual vision of intonation-character spheres within the framework of polystylistic dramaturgy; functional — for studying and generalization of composer technological means of expressiveness subordinated to polystylistics.

To **main results and conclusions** of the research are included several positions.

1. The cinematographic approach in the formation of dramaturgy as a technical composition of a musical composition is manifested in the assembly comparison of the intonation-character spheres. This principle of thinking is based on sharp changes in the stylistic foundations.

2. Taking into account the abundance of use of “someone else's” musical material in the author's work, it is possible to typologies the polystylistic detections as follows: addressing to the achievements of different epochs expressed in the typical means of musical expressiveness; addressing to individual style traits and opening of specific composers; addressing to themes and intonations from works of other composers; use of monograms, codes, ciphers in music; addressing to different musical flows, etc.

3. As a result of application of the claimed method of the research a new philosophical-religious semantic result of A. Schnittke work is formed, which is the main **significance** of this article.

Key words: A. Schnittke's creativity; polystylistics; character dramaturgy; concert for piano and string orchestra.