

*Александр Шедлих*

## **Стилевые взаимодействия как основа драматургии второй скрипичной сонаты Альфреда Шнитке "Quasi una Sonata"**

*Данная статья посвящена анализу художественного смысла второй скрипичной сонаты А. Шнитке, основанной на использовании полистилистического метода как сущности творческого мышления композитора.*

**Ключевые слова:** *стиль, полистилистика, диалогичность, драматургия, соната, символ, микроинтервалика, полиструктура, кластер, художественный смысл.*

Анализ художественного смысла музыкального произведения – сложная и всегда открытая проблема. Музыкальное произведение должно рассматриваться в асафьевской триаде «композитор – исполнитель – слушатель», что предполагает возможность привлечения к исследованию множества аспектов. Среди них к актуальному можно отнести раскрытие процесса стиливых взаимодействий как основы становления драматургии инструментального произведения. Подобный процесс представлен на основе анализа второй скрипичной сонаты А. Шнитке.

Стиль становится средством воплощения художественной концепции вследствие синтетических свойств этого явления. Обращение к произведению Шнитке для иллюстрации отмеченной закономерности обусловлено особой ролью этого компонента в его творчестве. Именно Шнитке принадлежит термин «полистилистика», что значит соединение в музыке двух и более стиливых данностей.

В «Музыкальной энциклопедии» даются следующие определения стиля и полистилистики: «Стиль музыкальный – термин в искусствоведении, характеризующий систему средств выразительности, которая служит воплощению того или иного идейно-образного содержания.» [8, с. 281 – 289];

«Полистилистика – намеренное соединение в одном произведении различных стилевых явлений, стилистическая разнородность, возникающая в результате применения ряда технических приемов (один из частных случаев - коллаж)» [7, с. 336].

Теория музыкального стиля разрабатывалась в трудах различных авторов – Б. Асафьева, Б. Яворского, Ю. Тюлина, Н. Герасимовой-Персидской, Н. Горюхиной, А. Сокола и многих других.

Особенно значима в данной области работа С. Скребкова «Художественные принципы музыкальных стилей», в которой выделены главные компоненты стиля – лад, фактура и структура (включающая тематизм и формообразование).

Определяя понятие «стиль», автор подчеркивает высшее художественное единство как его существенное свойство. Оно присутствует в явлениях искусства различных «уровней»: стиль эпохи, направления, школы, индивидуальный и национальный стили. Таким образом, разнородные и множественные музыкальные явления образуют целостную, иерархическую художественную систему.

В книге «Стиль в музыке» М. Михайлов рассматривает понятие стиля в общеискусствоведческом плане, подчеркивая неоднозначность и множественность трактовок этого термина. Особый акцент автор делает на философском понимании стиля. В его трактовке «стиль – это объективно существующее выражение типологической общности, объединяющей некоторое множество произведений искусства» [4, с. 49].

В статье Михайлова «Музыкальный стиль в аспекте взаимоотношения содержания и формы» дается новое философское обоснование феномена стиля. Автор опирается на отдельные положения Б. Асафьева, определяющего стиль как «свойство (характер) или основные черты, по которым можно отличить произведения одного композитора от другого или произведения одного исторического периода от другого» [цит. по 5, с. 43]. Соотношение формы и

содержания трактуется по Гегелю: содержание формируется, форма содержательна.

Содержательность свойственна не только музыкальному произведению в его завершённом виде, но и отдельным его частям, элементам. Таковым элементом является тематический материал произведения – комплекс интонаций, воплощающий в себе существенные черты музыкального образа. Итак, содержательными являются элементы формы и сама форма.

В самом общем смысле музыкальные явления можно дифференцировать по трем ступеням:

- 1) некое множество явлений;
- 2) отдельное явление;
- 3) часть этого явления.

Музыкальное произведение стоит в центре этой иерархии и в нем действительно форма и содержание тесно связаны, они переходят друг в друга, оставаясь при этом равноправными элементами, гармонично сочетающимися. Но на более высоком уровне (множество произведений) эта взаимообусловленность хотя и не теряется, но становится более расплывчатой, неопределенной. Здесь на первый план выступает форма как активный компонент. Парадокс заключается в том, что при различных средствах возможно сходное (но, конечно, не идентичное) содержание, так же как и при одних и тех же средствах может достигаться различное, несходное содержание. Таким образом, проецируя отмеченные закономерности в область музыкального стиля, Михайлов приходит к выводу, что основные стилевые признаки носят содержательно-формальный характер, а сущность понятия музыкального стиля относится к сфере содержательной формы [5, с. 50].

Е. Назайкинский в своем труде «Стиль и жанр в музыке» дает обобщающую характеристику явления стиля. Он выделяет генетическую общность как основной критерий оценки конкретной стилевой данности, рассматривает стиль как отличительное качество музыкальных творений, связанное с их генезисом.

В данной работе автор высказывает мысль о том, что все стилевые феномены – исторический и национальный стили, жанровые, авторские, стили направлений и школ – входят в гигантскую стилевую суперсистему, являющуюся средой и контекстом для индивидуальных стиливых явлений. В этой суперсистеме действуют различные, даже противоположные законы притяжения и отталкивания:

- 1) закон стилевой конвергенции – образование стиля как системы предпочтений, складывающейся из определенных элементов стилевой среды – музыкальной сверхсистемы;
- 2) закон дивергенции, основывающийся на идее неповторения предыдущего опыта – проявляется особенно ярко начиная от Нового Времени (в связи с осознанием ценности человеческой индивидуальности) и достигая кульминации в XIX и особенно в XX веке.

Знаменательно, что Назайкинский дифференцирует понятия «стиль» и «стилистика», подчеркивая иерархичность этого явления.

Более индивидуальные характеристики стиля наблюдаются в работах авторов, обращающихся к анализу свойств национального стиля (А. Козаренко – к специфике стиля украинской музыки, С. Тышко – к оперному творчеству русских композиторов).

Тышко, обобщая сведения о стиле разных авторов, выделяет его основные свойства:

- 1) стабильность музыкально-выразительных средств;
- 2) иерархичность явления;
- 3) связь с художественным смыслом.

Эту трактовку можно представить в таком определении: стиль – иерархическая система стабильных музыкально-выразительных средств, отражающая образ мира определенной исторической эпохи.

Многообразные стилевые процессы в музыке XX века породили явление полистилистики. Полистилистика – это индивидуальная творческая концепция стиля, свободно оперирующая чужими стилевыми элементами, которые несут в

себе определенный художественный смысл и обладают установленной музыкальной выразительностью.

Наиболее ярким представителем полистилистического направления в музыке является выдающийся композитор второй половины XX века Альфред Шнитке (1934-1998). Знаменательно, что именно ему принадлежит названный термин. К основным приемам полистилистики относятся цитирование и аллюзия. Сам композитор отмечал, что его обращение к полистилистике было вызвано всем предшествующим композиторским опытом, а также его работой в области киномузыки. Он синтезировал в своем творчестве музыкальные достижения различных исторических эпох.

В своей статье «Полистилистические тенденции в современной музыке» Шнитке тонко дифференцирует понятия аллюзии, цитаты и псевдоцитаты, адаптации чужого материала и цитирования чужого стиля, подкрепляя теоретические положения примерами из современной ему композиторской практики. В статье он также касается исторических предпосылок появления и сознательного применения полистилистического метода письма (технические причины – кризис неоакадемизма 50-х годов, алеаторики, сериализма и психологические – активизация интернациональных контактов, взаимодействия разных культур, изменение понятий о времени о пространстве). Композитор справедливо отмечает связанную с этим явлением тенденцию к расширению музыкального пространства, характерную для европейской музыкальной культуры в целом, а также повышение требований к культурному опыту слушателя [12, с. 327 – 331].

Музыковед Е. Захарова, анализируя камерно-инструментальные произведения Шнитке, рассматривает диалогичность как основу мышления композитора. Она выделяет диалоги разных уровней: стилевой, жанровой, инструментальный и тембровый диалоги, внутренний монолог. Говоря о связи творчества Шнитке с музыкальной культурой прошлого, она проводит некоторые параллели между творчеством А. Шнитке и Й. С. Баха:

- *полифоничность мышления* – у Баха это проявляется в технике письма, а у Шнитке – в более широком аспекте, в сочетании различных художественно-смысловых единиц;
- обращение к традиционным *жанрам* баховского времени – Concerto grosso, хоралу, канону, прелюдии и фуге, а также применение *инструментов* соответствующей исторической эпохи (орган, клавесин);
- использование *музыкальных символов*, имеющих высокое, часто сакральное значение.

Разноплановые стилевые взаимодействия во второй скрипичной сонате Шнитке отражают особенности его музыкального мышления. В его художественных концепциях, как и в творчестве других композиторов XX века, отражается идея поиска Гармонии во Вселенной, Искусстве, Человеке. В соответствии с синтетичностью мышления современных композиторов именно содержательный, концепционный уровень становится показателем индивидуальности авторского стиля. Характеризуя творчество Шнитке, А. Ивашкин отмечает, что смысл в его музыке уходит вглубь, а «на поверхности» остается лишь самое универсальное, каждый из элементов становится символом. Называя это качество метамузыкой, музыковед пишет о том, что материалом произведений Шнитке служат как бы откристаллизовавшиеся знаки смысла. Обращение к универсальным символам музыкального искусства связано с тем, что сам композитор отмечает, что не он пишет, а лишь пытается зафиксировать то, что слышит.

Не случайно сквозное значение в творчестве Шнитке приобретает тема-монограмма ВАСН, которая становится в его сочинениях символом Жизни, Музыки, Культуры. Так, в контексте Первого скрипичного концерта звучание темы ВАСН воспринимается как показ идеала гармонии, художественных ценностей прошлого, в первом Concerto grosso она воплощает возвышенное начало, противостоящее банально-гротескной образной сфере. Многоплановое претворение этой темы осуществляется в фортепианном квинтете, где на ее

основе автором создаются жанрово-стилистические модели различных эпох музыкального искусства и претворяется идея их преемственности.

При анализе драматургии второй скрипичной сонаты Шнитке «*Quasi una Sonata*» нужно опираться на определение этого понятия В. Бобровским. Автор трактует драматургию как организованный на основе диалектической триады или иного принципа процесс становления и развития контрастов, типов выразительности и воплощенных в музыке психологических состояний. В дополнение к отмеченным приемам становления необходимо добавить прием взаимодействия, так как взаимодействие или динамическое сопряжение образных сфер лежит в основе сонатности (Ю. Тюлин). Тот факт, что Шнитке называет свое произведение «*Quasi una Sonata*», связано с тем, что в музыке XX века сонатность нередко оказывается слабой в структурном отношении и сильной функционально. Этапами развития в этом случае являются не разделы, а стадии музыкального развертывания.

Основные образные сферы в сонате представлены различными стилевыми данностями. Особая объемность в воплощении пространственно-временных характеристик создается благодаря привлечению широкого спектра стилевых свойств: барокко, романтизма, современности. Их диалог отражает не только сопоставление и развитие, но и взаимодействие различных стилей.

«Главная партия» – противопоставление сильно акцентированных аккордов у фортепиано (*sfff*) и резких, диссонантных созвучий у скрипки. Первый аккорд у фортепиано – соль-минорное трезвучие, символизирующее пласт музыки эпохи барокко, другие аккорды – более сложные по структуре (с побочными тонами, полиаккорды и кластеры). Если проанализировать аккорды у скрипки, можно выделить их общий существенный признак, позволяющий говорить об их квазиполифункциональности: звуки в них расположены так, что «в основе» лежит чистый, нехроматизированный, как бы «устойчивый» звук (нижний, который часто совпадает с открытыми струнами «g» и «d»), а верхний пласт состоит преимущественно из хроматически видоизмененных звуков, которые можно рассматривать как потенциальные неустой, направленные на

разрешение в близлежащие «устои» (могущие образовать консонантные созвучия с басовым звуком). Это значит, что речь идет о полипластовых образованиях, возникающих в звучании обоих инструментов.

В партии скрипки на протяжении всего произведения акцентируются интервалы малой секунды, большой септимы, малой ноны и большой квартдецимы в их мелодическом и гармоническом виде. В дальнейшем развитии *малая секунда* в различных вариантах оказывается одним из основных (хотя и не единственным) фактором интонационного и смыслового единства сонаты в целом. Она претерпевает самые разнообразные изменения и трансформации, отражая этапы драматургического становления произведения Шнитке.

Во второй фазе развития «главной партии» скрипка «распевает» *малую секунду* в высоком регистре, готовя интонации «побочной партии». У фортепиано тоже появляется новый материал – тремоло в пределах кластера. Следующий этап – обыгрывание различных сочетаний из двух интервалов у скрипки (идея «сжатия» интервала). Затем осуществляется развитие попевки из *малой секунды и большой септимы* в басовом регистре фортепиано. Все это воспринимается как подводящий раздел к проведению темы ВАСН, выступающей в роли побочной партии.

«Побочная партия» построена на теме-монограмме. Следует отметить, что тема ВАСН является символом художественных «завоеваний» прошлого, воспринятого сквозь призму романтического мироощущения (как недостижимый идеал). Особая напряженность звучания связана с глиссандированием между звуками *полутонов*. После ее второго проведения звучит хорал как символ возвышенного, неземного. В нем имитируются начальные звуки темы-монограммы, изложенные целыми длительностями, что воспринимается как остановка времени. Тихо пульсирующие аккорды фортепиано на фоне уменьшенной октавы у скрипки создают впечатление «звучащей тишины». Динамический всплеск скрипки приводит к новому звучанию хорала, более мрачному и напряженному.

Разработочный раздел после «побочной партии» - *Senza tempo*. Здесь имеет место своеобразный вариант приема заполнения секунды микроинтерваликой (с использованием производных от нее интервалов). После четырехтактовой паузы начинается новая фаза разработочного развития – «*quasi Cadenza*». Акцентированные уменьшенные септаккорды являются стилевыми атрибутами как барочной, так и романтической гармонии и несут семантическую нагрузку драматизма и конфликта. Они чередуются с виртуозными пассажами у скрипки и фортепиано, основанными на различных мелодических и гармонических сочетаниях с конструктивной ролью интервалов *септимы* (преимущественно большой) и *ноны* (чаще малой). «Соотношение» инструментов то же, что и в «главной партии»: они начинают играть диалогично, потом постепенно приходят к совместному звучанию. Диалогичность здесь не менее напряженная, чем в «экспозиции»: разноплановые ритмы переходят из одной партии в другую, большую роль при этом играет ритмическая комплементарность.

Новый раздел, функционально подобный репризе – *Allegretto*. «Главная партия» постепенно возвращается в своем первоначальном облике, крайне взволнованном, даже экзальтированном. «Разбег» к «главной партии» начинается с упругого ритмического рисунка у скрипки и краткого ответа у фортепиано на динамике *ff* (инициатива принадлежит уже скрипке, а не фортепиано, как в экспозиции). Интересно проследить за изменением структуры созвучий в скрипичной партии. Поначалу это кварто-секундовые образования и чистые квинты (черты модальной гармонии). Потом через своеобразный вариант «бартоковского» аккорда ( $g-es^1-c^2-e^2$ ), используя также «золотой ход валторн», композитор приходит к усложненному минорному трезвучию (с внедренными побочными тонами). Здесь собственно начинается сфера главной партии. «Остановка» происходит на неустойчивых созвучиях из темы главной партии и интервале *малой ноты*.

Развивающий раздел, включающий диалог инструментов и каденцию, предшествует сфере побочной партии. Каденция на динамике *pp* с

апериодически тремолирующим хроматическим кластером и последующим звучанием темы ВАСН в увеличении воспринимается как отражение катарсиса. Полифоническое развитие монограммы у скрипки соло чередуется с отрывками из главной партии. Неожиданно внедряется хорал у фортепиано на той же теме, но с позднеромантической диссонантной гармонией. Аккорд  $g-d^1-f^1-as^1-c^2$  – полиструктура, вызывающая прямые ассоциации с вагнеровским тристанаккордом.

Важное место в сонате занимает кода. Здесь в различных полифонических сочетаниях соединяются тема ВАСН и репетиционная фигура в быстром движении, основанная на тех же интонациях. Внедрение соль-минорного трезвучия (sfff) и его многократное повторение воспринимается как попытка утверждения первоначальной семантики этого элемента. Все это приводит к огромному динамическому нарастанию, которое выливается в виртуозные пассажи скрипки (fff). Заканчивается произведение широким, двойным проведением темы ВАСН у скрипки с обостренно-напряженным звучанием увеличенной октавы, входящей в состав трансформированного «аккорда Бартока». Таким образом, в соответствии с открытой драматургией романтического типа, разрешение конфликта находится за пределами произведения.

Обобщая изложенное, нужно отметить, что прием стилевых взаимодействий как основа формирования драматургии применяется также и в других произведениях Шнитке, а также в творчестве иных композиторов, обуславливая формирование множества индивидуальных типов музыкальной драматургии.

### ***СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ***

1. Бобровский В. К вопросу о драматургии музыкальной формы (Теоретический этюд). / В.П. Бобровский // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М.: Музыка, 1971. – С. 26 – 64.

2. Бобровский В. О камерно-инструментальном творчестве А. Шнитке (конца 60-х — 70-х годов) // В. Бобровский. Статьи и исследования. — М.: Советский композитор, 1990. — С. 282 — 285.
3. Захарова Е. К изучению творческого метода Альфреда Шнитке. / Е. Захарова // Музыкальная академия. — 2008 — №3. — М.: Композитор. — С. 43 — 49.
4. Михайлов М. Стиль в музыке. / М. Михайлов — Л.: Музыка, 1981. — 260 с.
5. Михайлов М. Этюды и стили в музыке. / М. Михайлов — Л.: Музыка, 1990. — 283 с.
6. Музыкальная энциклопедия ([главный редактор — Ю. Келдыш]. — М.: Советская энциклопедия, 1981. — т. 2 — С. 299 — 301.
7. Музыкальная энциклопедия / [главный редактор — Ю. Келдыш]. — М.: Советская энциклопедия, 1978. — т. 4 — С. 336.
8. Музыкальная энциклопедия ([главный редактор — Ю. Келдыш]. — М.: Советская энциклопедия, 1981. — т. 5 — С. 281 — 289.
9. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. / Е. Назайкинский. — М.: Владос, 2003. — 248 с.
10. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. / С. Скребков. — М.: Музыка, 1973. — 446 с.
11. Тышко С. Проблемы национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Исследование. / С. Тышко. — К., 1993. — 118 с.
12. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке. / А. Шнитке // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. — М.: Советский композитор, 1990. — С. 327 — 331.

*Шедліх А. Стильові взаємодії як основа драматургії другої скрипкової сонати Альфреда Шнітке "Quasi una Sonata".* Дана стаття присвячена аналізу художнього сенсу другого скрипкової сонати А. Шнітке, заснованої на використанні полістилістичного методу як сутності творчого мислення композитора.

Ключові слова: стиль, полістилістика, діалогічність, драматургія, соната, символ, мікроінтервалика, поліструктура, кластер, художній сенс.

*Schädlich A. Stylistic interactions as the basis of the dramaturgy second violin sonata by Alfred Schnittke "Quasi una Sonata".* This article analyzes the art sense of the second violin sonata by Alfred Schnittke, based on the use of the polystylistic method as the essential of creative thinking composer.

Key words: style, polystyle, dialogic, dramaturgy, sonata, symbol, microintervals, polystructure, cluster, art sense.