

RU

А. Шнитке. Концерт для виолончели с оркестром № 2: драматургия в новом измерении

Миловидова Н. С., Седова Ю. М.

Аннотация. Целью работы является определение смысловых и драматургических концептов Концерта № 2 для виолончели с оркестром А. Шнитке (1934–1998). Научная новизна заключается в том, что впервые проводится полный структурно-семантический анализ его драматургии. В результате проделанного музыковедческого исследования описаны особенности формообразования и жанрово-стилистические признаки этого произведения. Делаются выводы о том, что постоянная тема творчества А. Шнитке – духовные искания человека перед лицом смерти – получила в нём особый ракурс художественного воплощения.

EN

Alfred Schnittke. Concerto for Cello and Orchestra No. 2: dramaturgy in a new dimension

N. S. Milovidova, Y. M. Sedova

Abstract. The aim of the study is to determine the semantic and dramatic concepts of Concerto for Cello and Orchestra No. 2 by Alfred Schnittke (1934–1998). The scientific novelty lies in the fact that for the first time a complete structural and semantic analysis of Concerto's dramaturgy is carried out. As a result of the conducted musicological study, the form-building and genre-stylistic features of this piece are described. Conclusions are made that the constant theme of A. Schnittke's work, i.e., the spiritual quest of man in the face of death, received a special perspective of artistic embodiment in this piece.

Введение

А. Г. Шнитке (1934–1998) – ныне общепризнанный композитор, «последний гений русской музыки XX в.» (Кондаков, 2019). На протяжении почти всего творческого пути А. Шнитке оставался ключевой фигурой музыкальной жизни современности. Каждое крупное произведение становилось событием ожидаемым, волнующим, нередко вызывающим острую полемику сторонников и противников его музыки. Творчество Шнитке, композитора и философа, посвящено осмыслению духовных проблем бытия личности. В своих высказываниях мастер отмечал, что «важно ощущение глубинной связи с духовным откровением, которое определяет нашу жизнь» (Из интервью Ефиму Барбану...). Его музыка – размышление о глобальных вопросах жизни и смерти, добра и зла, духовного и бездуховного, это «вечные» вопросы, ответы на которые каждый человек даёт себе сам.

Прошло без малого 30 лет со дня смерти мастера, что составляет достаточный срок для осознания его наследия с позиции сегодняшнего дня. В 2024 г. состоялось масштабное чествование 90-летия со дня рождения композитора. Не полностью «круглая» дата вылилась в серию событий, осуществлённых на протяжении года во всём музыкальном мире. В России при государственной поддержке была реализована программа «Год Шнитке», включающая 99 мероприятий: фестивалей, концертов, конференций; в её рамках появились новые публикации, выставки, издательские проекты, фильмы. В них приняли участие ведущие исполнители, солисты и коллективы. Центрами проведения закономерно стали Москва, где прошла большая часть жизни композитора, и Саратов (в г. Энгельсе Саратовской области композитор родился).

Среди многочисленных мероприятий были и эксклюзивные: концерт «Шнитке в Горьком» – исполнение Первой симфонии композитора в Нижнем Новгороде, где ровно 50 лет тому назад прошла легендарная премьера этого сочинения, вызвавшая острую дискуссию в прессе. События «Года Шнитке» сконцентрировали усилия по исполнению и изучению жизни и творчества композитора, придали новый импульс его бытованию. В огромном наследии мастера есть и «суперхиты»: Concerto grosso № 1 (1977), «Гоголь-сюита» (1981), музыка к фильмам («Агония», «Маленькие трагедии», «Экипаж» и др.), которая исполняется повсеместно и имеет особую популярность. Но есть и произведения, звучащие редко в силу их особой сложности для исполнителей и слушателей.

К числу последних принадлежит Концерт № 2 для виолончели с оркестром (1990) – одно из итоговых сочинений композитора. В нём с особым трагизмом воплощается художественное претворение размышлений о смерти, остро переживаемых автором перед лицом неизбежного человеческого удела. Концерт создавался по просьбе М. Ростроповича, которому он посвящён и который стал его первым исполнителем. «Ничего технически более сложного не играл», – так отозвался о сочинении выдающийся виолончелист (Беседы с Альфредом Шнитке..., 2005, с. 159).

Будучи одним из наиболее сложных произведений в своем жанре, Второй виолончельный концерт ещё не в полной мере освоен исполнителями и недостаточно освещён в исследовательских работах, а потому нуждается в более пристальном изучении, что составляет актуальность темы данной работы.

Исследование творчества композитора представлено многочисленными работами, среди которых выделяются основополагающие труды (Вобликова, 1989; Шульгин, 1993; Акишина, 2003; Беседы с Альфредом Шнитке..., 2005; Холопова, 2020). Однако произведения позднего периода изучены в меньшей степени, поэтому большой интерес вызывает ряд монографий и статей, посвящённых этой проблеме (Чигарева, 2004, 2012; Холопова, 1995; Савенко, 1992; Демченко, 2009). Однако Второй виолончельный концерт Шнитке рассматривается в них обзорно, в контексте других произведений, не получая подробного анализа.

Для изучения смысловых и драматургических концептов этого сочинения ставятся следующие задачи:

- проанализировать драматургические принципы Второго виолончельного концерта А. Шнитке;
- определить его структурно-семантические и жанровые особенности;
- выявить характер использования тембра виолончели в данном произведении.

В качестве методологической базы берётся метод семиотики, оперирующий категориями означающего и означаемого, где означающее – система музыкальных средств, означаемое – скрытое за ними музыкальное содержание. Также музыкальный анализ направлен на исследование отдельных параметров композиции: интонационного строя, звуковысотности, гармонии, полифонии, тембра.

Материалами для исследования послужили партитура и записи Концерта для виолончели с оркестром № 2 А. Шнитке, интервью с композитором, а также сообщения средств массовой информации о мероприятиях программы Года Шнитке.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования музыковедческого анализа Виолончельного концерта А. Шнитке (его драматургии, музыкальной формы, стиля) в учебных курсах: «История музыки», «Современная музыка», «Музыкальная форма»; а также исполнителями при изучении партитуры этого сочинения с целью создания собственной концепции.

Обсуждение и результаты

Второй виолончельный концерт написан Шнитке в поздний период творчества, начало которого датируется 1986 г. Произведение воплощает тему духовных исканий человека перед лицом смерти. Шнитке принадлежит к тем композиторам, для которых эта тема стала одной из доминант философского и художественного сознания (И. Бах, П. Чайковский, Г. Малер, Д. Шостакович и др.). Для Шнитке она связана и с жизненными факторами: болезнью, которая доставляла большие трудности и которая стала причиной его преждевременного ухода из жизни; со складом мировоззрения, в котором «вечные вопросы» человеческого бытия являются постоянным импульсом для художественного осмысления. Эта тема воплощается на протяжении всего творчества многообразно и в то же время как единая цепь повествования: «Для меня есть мне не видимая, но бесспорно существующая другая реальность» (Беседы с Альфредом Шнитке..., 2005, с. 52).

Так, уже в 1958 г., в начале творческого пути, появляется оратория для хора, симфонического оркестра и меццо-сопрано «Нагасаки», в 1975 г. – Реквием, в 1984 г. – Концерт для смешанного хора на стихи Г. Нарекаци, армянского поэта, философа и богослова X века. Своеобразной кульминацией воплощения темы смерти стала кантата «История доктора Иоганна Фауста» по книге И. Шписа (в 1994 г. – одноименная опера). В последний период творчества крупными сочинениями на данную тему стали Эпилог из балета «Пер Гюнт» для виолончели, фортепиано и хора (1992) – в продолжение ранее написанного балета; опера «Джезуальдо» (1993), посвящённая образу великого итальянского композитора эпохи Ренессанса Джезуальдо да Веноза, и другие произведения. Не менее яркое претворение тема смерти получила в многочисленных инструментальных и симфонических опусах композитора.

В них, в отсутствие прописанной программности, сюжетность структурируется посредством эмблематики – анаграмм, риторических фигур и других средств символизации содержания в инструментальном сочинении.

В концертном жанре тема смерти впервые обозначилась в Концерте для скрипки с оркестром № 2 (1966) с евангельской программой, где противопоставляются божественное, дьявольское и человеческое. Как говорил композитор: «Всё остальное, что я написал, – было постоянным возвращением к этой тематике» (Из интервью Ефиму Барбану...). Данная проблематика в полной мере воплощена и во Втором виолончельном концерте Шнитке, состоящем из 5 частей.

Первая часть, в темпе Moderato, служит прологом к действию цикла и является завязкой конфликта. В ней экспонируется интонационный материал, который будет развиваться во всём сочинении. Эти две темы – как два главных образа: автор и противостоящая ему действительность. Первая тема проходит у виолончели-

solo по звукам ($a^1\text{-dis}^1\text{-gis}^1\text{-h}^1\text{-h}^1\text{-gis}^1\text{-dis}^1\text{-a}^1$), её ведущая интонация $a^1\text{-dis}^1$ (или $a^1\text{-es}^1$) – тритон на звуках монограммы имени композитора А. Ш. (A. Sch.), который он включал чуть ли не во все свои произведения. Тритон продолжается интонацией по минорному квартсекстаккорду, затем даётся их ракоходное проведение (Пример 1).



Пример 1. А. Шнитке. Концерт для виолончели с оркестром № 2.
Часть I, первая тема, соло виолончели (Schnittke, 1990, p. 4)

Эта тема, включающая нарочито жёсткие интонации (кварта, тритон), – словно геометрическая фигура, задающая характер предстоящему действию в своеобразном мифологическом измерении. В нем время движется по кругу, а пространство замкнуто и ограничено местом, где разворачиваются события. Она звучит как властный возглас, на *ff*, что позволяет обозначить её как «тему-императив» – в кантовском понимании.

Вторая тема – хорал медных духовых инструментов с использованием сурдины – звучит на фоне начального оборота секвенции *Dies irae*, исполняемой тромбонами (Пример 2).

Пример 2. А. Шнитке. Концерт для виолончели с оркестром № 2.
Часть I, вторая тема (Schnittke, 1990, reh. 4, p. 5)

Партия виолончели – это речитация на повторяющемся ритмически дробящемся звуке с ремаркой «замирая», которая прерывается кратким, но резко экспрессивным возгласом. Интонация *lamento*, хроматические «вздохи» вытесняются «обезличенной» цепочкой кварт в одном направлении. Здесь же впервые подключаются колокола, тембр которых в дальнейшем будет олицетворять сферу внеличного.

Вторая часть, *Allegro*, следует за первой *attacca*. Её структура – это сонатная форма с эпизодом в разработке и кодой, синтезирующей материал обеих частей. Главная партия исполняется виолончелью-*solo* (Пример 3).

Пример 3. А. Шнитке. Концерт для виолончели с оркестром № 2.
Часть II, главная партия, соло виолончели (Schnittke, 1990, p. 6)

Ее сопровождают скупые подголоски контрабаса и басового кларнета. Тема героя словно предпринимает безуспешные попытки взлёта, которые грубо обрывает оркестр, и они каждый раз заканчиваются никнувшими болезненными тритонами и секундами, а в итоге – многочисленными квартовыми ходами в нисходящем движении.

Побочная партия создаёт контраст. Это хорал с включением параллельных квинт в партии валторн (Пример 4).

The image displays two pages of a musical score. The top page contains staves for Cr. (F), Trbn. (1, 2, 3), Tbn. (1, 2, 3), P., Cmp., Cemb., and Vc. s. The bottom page contains staves for Trbn. (1, 2, 3), Cemb., Pf., and Vc. s. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *ppp*, *mf*, and *f*. There are also rehearsal marks 43 and 53.

Пример 4. А. Шнитке. Концерт для виолончели с оркестром № 2.
Часть II, побочная партия (Schnittke, 1990, reh. 8, p. 8)

Завершением служит красивый нисходящий ход у низких медных духовых, словно подсвеченный тембром чембало, из минорных трезвучий на звуках: *g*, *f*, *es*, *cis*, *h*, *a*, *as*, *fis*. Возникает оборот, выдержанный преимущественно по целотоновому звукоряду, как тень Эвридики, покидающей землю, в симфонической поэме Ф. Листа «Орфей». Виолончель контрапунктирует хоралу своими секундовыми «вздохами» и ходом из кварт. В партии оркестра тема «размывается», теряя очертания вследствие появления многоголосного кластера из наложения целотоновых структур на расстоянии малой секунды.

Разработка резко контрастирует экспозиции (ц. 12 партитуры (Schnittke, 1990)). Преобладают острые диссонансы – тритоны и большие септимы (как два соединённых тритона), причём и у виолончели (образ героя), и у оркестра (внеличный мир). Диссонансы излагаются с асимметричными ритмическими «перебивами». Впервые в концерте возникает зловещий образ. Постепенно разгул этих инфернальных сил превращается в гротескный пляс, но его прерывает тема-императив из первой части концерта. Её загадочное звучание на *pp* у струнных *sul ponticello* усиливается выразительными мистическими тембрами чембало, маримбы и флексатона.

Эпизод разработки строится на трансформации материала побочной партии. При этом у героя (виолончель) судорожно сменяют друг друга острые стенания и безжизненные ходы кварт – до 14 интервалов подряд.

В репризе (ц. 32 партитуры (Schnittke, 1990)) темы проходят в изменённом виде: главная партия появляется в четырёхголосной стретте на *ff*, а побочная (хорал) звучит у труб и включает тритоны (ц. 37 партитуры (Schnittke, 1990)). Далее хорал проводится одновременно в прямом виде и в обращении, образуя стретты из трёх таких пластов. «Импульсивная» виолончель контрапунктирует сложным полифоническим структурам хорала.

Кода начинается с темы-императива, которая воспринимается как властная кульминация. Колокола словно довершают картину крушения образа героя. В динамике *fff* вся часть завершается звучанием в верхнем регистре и обрывается на вертикали, образуемой струнными и медными духовыми инструментами.

Третья часть, в темпе *Lento*, становится медитативным центром всего произведения. В отличие от традиционных медленных разделов сонатно-симфонических циклов, в ней присутствуют и резкие контрасты, и сильная экспрессия. Форма складывается из четырех фрагментов, строящихся на трёх монотематических элементах. Основным является соло виолончели (Пример 5).



Пример 5. А. Шнитке. Концерт для виолончели с оркестром № 2.
Часть III, основная тема, соло виолончели (Schnittke, 1990, p. 26)

Последующие элементы возникают как производные от него. Внутри части усматривается принцип симметрии, действующий на уровне целого и отдельных построений – по горизонтали и по вертикали. Он усиливает замкнутость звукового пространства, в котором разворачиваются «события» концерта. Тембр виолончели обрамляет всю третью часть концерта, а также образует круги симметрии внутри второго и третьего фрагментов. Варианты темы виолончели объединяются в контрапункте в прямом и обращённом виде (в первом и третьем фрагментах). Интонация малой секунды даётся в нисходящем виде (*lamento*) и восходящем (вопрос) – во втором фрагменте.

Четвёртая часть, в темпе *Allegretto vivo*, – яркий пример зловещего скерцо, давно утвердившегося в симфонической музыке за последнее столетие. Нить к этому образу ведёт из разработки второй части, однако уровень напряжения намного возрастает. «Здесь гротеск поднимается на новую ступень: это буквально разгул сатанинских сил, здесь нет места ничему живому, нет места человеку» (Чигарёва, 2004, с. 20).

Музыкальная форма сквозного развития складывается из 7 эпизодов. Из резко акцентированного звука *до* у виолончели-*solo* вырывается пассаж в тембрах чембало и маримбы на гармониях однотерцовых аккордов, образующих в басу хроматическую гамму: *c-moll* – *Ces-Dur*, *h-moll* – *B-Dur*, *b-moll* – *A-Dur* и т. д. (Пример 6).



Пример 6. А. Шнитке. Концерт для виолончели с оркестром № 2.
Часть IV, основная тема, соло чембало (Schnittke, 1990, p. 35)

У струнных возникает наложение тонок *до* и *ре*, которые имеют ярко выраженную семантику. В музыкальной лексике Шнитке *до* (тоника *c-moll*), как правило, означает одиночество героя, когда человек остается наедине со смертью. Тональность *c-moll* встречается в *Lacrimosa* в Реквиеме, в *Concerto-grosso* № 1, в кантате «История доктора Иоганна Фауста», в «Завещании» из «Ревизской сказки» и т. д. Тональность *D-Dur* и, соответственно, тоника на звуке *ре* – олицетворение гармонии и вечного света. В набросках к пьесе «А Paganini» под звуком *ре* подписано «Бог» (Беседы с Альфредом Шнитке..., 2005). Драматургия эпизода строится на противопоставлении кантилены струнных и безжизненно-отстранённого звучания партии ударных и фортепиано.

Второй эпизод – сольный выход виолончели. Интонационной основой её партии становятся тритоны. Красивые, но бесстрастно звучащие тембры арфы, гобоя, контрабаса выступают в качестве контрапункта (**ц. 5 партитуры** (Schnittke, 1990)).

Следующий (третий) эпизод воспринимается как поток сознания героя. Мир словно распадается на фрагменты: оркестровая ткань дробится на отдельные тона, хроматика сменяется микрохроматикой, в партии виолончели нарастают *tremolo*, *glissando*.

Интонационной доминантой четвертого фрагмента являются септимы – и в партии виолончели, и у деревянных духовых. У медных духовых возникает двенадцатиголосная стретта из оборота, построенного на разнонаправленных септимах (**ц. 13 партитуры** (Schnittke, 1990)), а двенадцатизвучный сонорный кластер заполняет всю фактуру в тембрах колоколов и фортепиано.

Далее (пятый эпизод) – это каденция виолончели-*solo*. Её восходящее хроматическое движение сопровождается дроблением ритма, которое обрывается тремоло на *fff*. Присоединяющаяся оркестровая партия включает целотоновость, хроматизмы, септимы, тритоны, т. е. концентрат средств зловещих наплывов и фантазмагии. Кульминация (**шестой эпизод, ц. 17-18** (Schnittke, 1990)) словно рисует картину распада мира (*tutti* оркестра) и беспомощность героя (виолончель).

Завершает четвёртую часть фрагмент, выступающий в роли коды. Оркестр постепенно умолкает, «безжизненные» интонации виолончели сменяются последним всплеском – подъёмом к самому высокому звуку, который можно извлечь на этом инструменте.

Переход к финалу осуществляется *attacca*. В нём Шнитке прибегает к жанру пассакалии, что знаменательно для понимания смысла этой части. Как известно, жанр пассакалии в своём генезисе имеет трагическое содержание, зачастую траурный характер, воплощённые в форме вариаций на *basso-ostinato*. В XX веке наблюдается широкое использование этого жанра многими композиторами, и Шнитке в их числе. Музыкальное переосмысление жанра связано преимущественно с симфонизацией. Во втором виолончельном концерте пассакалия выполняет задачу развязки драмы. «Это плач по человеку, плач по разрушающемуся миру. Трагическая концепция, в которой нет места даже надежде» (Чигарёва, 2004, с. 20). Создаётся образ потустороннего мира вне человека и без человека.

Пассакалия представляет собой 26 проведений темы, образующих 3 крупных раздела формы. Небольшое оркестровое вступление задаёт сгущённо-мрачный характер: в басу устанавливается тонический органнй пункт

на протяжении 30 тактов в тональности с-moll, означающей у Шнитке остро-трагедийное содержание. В гармонии даётся диссонансное наложение двух уменьшенных вводных септаккордов: – умVII₇ и DDумVII₇ (Пример 7).



Пример 7. А. Шнитке. Концерт для виолончели с оркестром № 2.
Часть V, тема пассакалии (Schnittke, 1990, reh. 1, p. 51-52)

Основная тема из восьми тактов имеет хоральный склад, излагается тромбонами. В ней сочетается торжественность, траурность и обречённость. Тема пассакалии прежде использовалась в фильме «Агония» (1981, режиссёр Элем Климов), повествующем о трагических событиях в истории России в начале XX века. В построении этой грандиозной формы ведущими принципами выступают тембровые и полифонические средства. С их помощью выстраивается взаимодействие виолончели (героя) и оркестра (внеличного мира), при котором партия виолончели планомерно вытесняется, растворяясь в оркестровой фактуре. Её голос, тоскливый, безысходный, невыразимо красивый, – это, скорее, грустная улыбка, воспоминание о том, что ушло безвозвратно в небытие. При этом возникает архитектурно выверенная структура, в которой процессуальность, непрерывная интонационная изменчивость заключены в выверенную замкнутую форму. Важную роль выполняет тембровая симметрия, образующая несколько концентрических кругов: 1 круг – духовые инструменты, 2 – клавишные, 3 – струнно-смычковые.

Первый раздел пассакалии (1-13 проведения темы) представляет собой неуклонное движение инструментов оркестра вверх по диапазону от мрачных низких медных духовых (тромбоны, туба) к валторнам, трубам и деревянным духовым. Затем вступают «холодные» клавишные ударные (челеста, фортепиано, чембало), а далее – все струнные (от контрабасов к скрипкам). В результате выстраивается мощный двенадцатиголосный кластер. Возникает аналогия с тесситурной фигурой *anabasis*. При этом фактура всё больше разветвляется благодаря линейной полипластовости.

Драматургическое развитие партии виолончели идёт от её основного интонационного материала (секундовые вздохи и нисходящие кварты) к теме пассакалии (4-5 проведения) и далее следует разрушение мелодического начала (хроматика, тритоны), интонирование в $\frac{1}{4}$ тона *simile tremolo*.

В среднем разделе пассакалии (14-19 проведения) на первый план выходят полифонические приёмы развития музыкального материала: имитации, обращение темы, сложнейшие стретты, полипластовость фактуры. Тема хора словно преломляется во множествеведений в оркестровых голосах. Таковы шестиголосная имитация у клавишных, ударных, дублированных струнными (14 проведение); двойная четырёхголосная стретта у деревянных и медных духовых (16 проведение), цепь стретт – у струнных (17-18 проведения), наконец, кульминация на 35-голосной стретте в следующей вариации. Итогом развития и одновременно переходом к заключительному разделу становится 20 проведение. В голосах оркестра возникают многослойные имитации на тритонах. При этом в партии солирующей виолончели проходит интонация хора в обращении, а затем у неё звучит лирический материал – в виде контрапункта к основной теме.

Репризный раздел замыкает всю пассакалию в смысловом, структурном, тембровом планах. Основная тема утрачивает целостность, распадаясь на интонационные фрагменты. И, напротив, тема-императив из первой части концерта проводится всё более настойчиво – в прямом виде и в обращении, последовательно – у колоколов, медных духовых, ударных, арфы. Колокольное звучание темы героя воспринимается как тризна по нему. Завершающий раздел – кода – охватывает 24-26 проведения темы. Заканчивается финал и весь концерт звучанием темы-императива, солирующая виолончель договаривает своё послесловие. На фоне застывшего кластера (из вступительных тактов финала) она словно возносится в малосекундовых вздохах и замирает на интонации восходящего тритона, с которого и начинался весь концерт.

Таким образом, драматургия концерта воплощается в крупной циклической форме. В ней можно выявить 3 фазы, части группируются следующим образом: 1, 2-4, 5, что близко к романтической трактовке и совпадает, например, с 5 симфонией Г. Малера (1902). Первая часть выполняет функцию развернутого вступления, в ней экспонируются основные образы и происходит завязка конфликта. Вторая часть, написанная в сонатной форме, показывает столкновение противоборствующих сил, что соответствует началу сонатно-симфонического цикла. Третья часть становится медленным лирическим центром всего сочинения (по аналогии со второй в классическом инварианте цикла). В ней глубокое погружение в трагическое переживания чередуется с сильными всплесками экспрессии – как воплощение реакции героя концерта на всяческое зло жизни. Четвёртая часть соответствует скерцо традиционного цикла. В данном случае это скерцо inferнального характера, становящееся и кульминационной фазой концерта в плане остроты столкновения противостоящих сил. Его итог – распад сознания героя концерта, для которого внеличный мир перестаёт существовать, ускользая и распадаясь на мелкие фрагменты.

Пятая часть – финал, итог длительного развёртывания противостояния, завершающегося разрывом связей, утратой гармонии мира под натиском дьявольских сил. Вопреки традиции написания финалов симфонических циклов в форме сонатного *allegro* (рондо, рондо-сонаты), Шнитке прибегает к барочной форме пассакалии, как в финале 4 симфонии И. Брамса (1885), в котором воплощается философский образ трагического жизненного пути. Финал концерта Шнитке оканчивается робким вопросом, заключённым в последней интонации восходящего тритона у виолончели и остающимся без ответа. В отличие от ряда других сочинений Шнитке, таких как Фортепианный квинтет (1979), Первый виолончельный концерт (1986), где трагический финал, по определению С. И. Савенко, открывает «окна в недостижимый мир» (Цит. по: Чигарёва, 2004, с. 20), финал Второго виолончельного концерта их безвозвратно закрывает. Всё происходящее в нем является эпилогом, воспоминанием о герое, в котором тот растворяется в вечности, уходит в пустоту. Размышляя об итоговых частях крупных циклов, Шнитке говорит о том, что начиная с эпохи романтизма «позитивный финал перестаёт существовать» (Беседы с Альфредом Шнитке..., 2005, с. 60). В этом контексте можно рассматривать и Пассакалию Второго виолончельного концерта, которую сам автор определил как важнейшую часть.

Взаимоотношения героя (виолончель) и внеличного (оркестр, в котором выделяются тембры низких духовых и «холодных» ударных) таковы, что тембровая драматургия становится важным средством раскрытия конфликта. Коллизия: герой – внешний мир – Бог, обозначенная во Втором скрипичном концерте, получает здесь своё индивидуальное претворение. Значительный объём времени виолончель и оркестр играют попеременно, хотя слово *Cadenza* встречается в партитуре только один раз – в начале третьей части. Если драматургию Первого виолончельного концерта Шнитке определяют как «медитативно-конфликтную» (Чигарёва, 2004, с. 18), то тип драматургии Второго виолончельного концерта назовём драматургией «параллельного сосуществования». Неклассическое взаимодействие солиста и оркестра в концертном жанре, идущее в значительной мере от Скрипичного концерта А. Берга (1935), нашло в современной музыке многообразное претворение, и в том числе во Втором виолончельном концерте Шнитке.

Несмотря на большой масштаб цикла, резкие темповые контрасты частей (*Moderato* – *Allegro* – *Lento* – *Allegretto vivo* – *Grave*), форма Второго концерта воспринимается как цельная и слитная. Этому способствуют сквозное развитие тематического материала, монотематизм, линейность, обилие полифонических построений, дважды использованные переходы между частями *attacca*.

И, напротив, контрастность цикла Второго виолончельного концерта создается полярностью музыкальных образов, различиями использованных жанров, контрастом интонационного материала, приемов инструментального театра.

Такое драматургическое решение реализуется посредством своеобразного тематического материала. Три образно-смысловые сферы (личное, божественное, зловеще-дьявольское) получают контрастное воплощение. Тема героя – скупая, геометрически чёткая, загадочная, это символ, вопрос без ответа. Даже по рисунку мелодии она похожа на тему трубы в сонате Ч. Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа» (первая редакция 1908 г., вторая – 1935 г.). В ней заключены все три смысловые сферы концерта: острый диссонанс тритонов (одновременно как знак раздвоенности героя и «дьявольский» интервал), «абстрактные» кварты в одном направлении (излюбленный оборот П. Хиндемита для характеристики внеличной сферы), секундовые интонации *lamento* (страдания героя). Сфера «судного дня» воплощается жанром хорала, монодийными церковными песнопениями, секвенцией *Dies irae*, колокольностью. Дьявольское – это ритмическая активность, «рваные» интонации, речитатив инструментального типа.

Музыка Шнитке не мыслится вне полистилистики, которая уже с 1970-х гг. стала определяющим методом его творчества. Применительно к сочинениям последнего периода можно встретить суждения, с определёнными оговорками отрицающие использование в них этого метода (Холопова, Чигарёва, 1990, с. 245, 251). Во Втором виолончельном концерте с этим трудно согласиться полностью. Очевидно, что автор прибегает к различным жанрам и контрастным сферам музыки (аллюзии на барокко, романтизм, авангард), на которые опирается драматургия. Так, стилистика Барокко представлена интонациями *lamento*, хоралами, мелодикой средневековых церковных песнопений. Ей противостоит сфера шлягерности – гротескное преломление танцевальной музыки. Третья сфера – острая экспрессия, речитативность инструментального типа, близкая к стилю Нововенской школы и музыке Д. Шостаковича; полиявления, кластерная техника, сверхмногоголосные стретты, идущие от авангарда второй половины XX века. При этом различные стилистические пласты сглажены и лишены порой кричащих противоречий музыки Шнитке некоторых ранних сочинений (например, Симфонии № 1, 1972). «Чужой» язык сплавлен с авторским, что знаменует движение к единству стиля, усиливающемуся в его произведениях позднего периода (Савенко, 1992; Чигарева, 2004). Не менее важная роль принадлежит многообразным жанрам, через которые и выражается полярность образов, так что полиявления отмечаются не столько на интонационном уровне, сколько на жанровом.

Важнейшая составляющая Второго виолончельного концерта – тембровая сторона, без которой трудно представить его драматургию. Индивидуальность образов реализуется посредством инструментального театра и, прежде всего, выразительности звучания виолончели. Шнитке всегда тяготел к симфоническому оркестру и жанру концерта. Он предпочитал тембры струнных смычковых инструментов, которые используются во всех его 15 сочинениях данного жанра. В начале творческого пути появились три сольных концерта для скрипки с оркестром, а её голос олицетворял голос автора. В 1986 г. написан знаменитый Альтовый концерт, который стал своеобразным рубежом в творчестве, после чего внимание композитора смещается в сторону

виолончели. В 1986 г. и 1990 г. созданы два виолончельных концерта, и как «синтетическая кода» в 1994 г. появляется Концерт на троих (для скрипки, альты, виолончели и струнных с фортепиано). Условно говоря, возникает фигура *catabasis* из тембров струнных, которые планомерно спускаются вниз к регистру виолончели. Именно её голос с его проникновенным тёплым тембром в поздний период стал выражением внутреннего Я автора. Причём теперь этот инструмент используется в новом амплуа, передающим не только традиционную для неё лирическую кантилену, но и технику авангардной музыки, в которой задействован широкий круг новых приёмов звукоизвлечения.

Заключение

Таким образом, Второй виолончельный концерт А. Шнитке – сочинение, наполненное глубоким философским смыслом, музыкальный мир богатейших звуковых образов, раскрывающий «вечные темы» бытия человеческого духа. В ряду произведений мастера концерт представляет собой особое воплощение этой темы, которая в последний период творчества композитора обретает иное качество ощущения трагизма перед лицом неизбежного конца человеческой жизни.

Художественное решение концерта находит воплощение в новаторской драматургии, выстроенной с высочайшим мастерством. Она реализуется в многоплановом диалоге и синтезе культурных традиций различных эпох, представляющих художественное мышление этого автора (Арановский, 1979; Лобанова, 1990; Вобликова, 1989; Акишина, 2003). На протяжении всего концерта происходит напряжённое противостояние героя и враждебных ему внеличных сил, приобретающее характер «параллельного сосуществования», которое устремлено к пассакалии – впечатляющему финалу произведения. Его смысл также представляет собой новое понимание итога: растворение в небытии, где уже нет места герою.

В организации цикла совмещаются черты нескольких крупных музыкальных жанров: это концерт для солирующего инструмента с оркестром (преимущественно романтической эпохи), в котором присутствуют признаки цикла симфонии и симфонической поэмы, что проявляется в стремлении к объединению частей в одночастность; в яркой семантической образности, граничащей с литературной программностью, а также в монологичности высказывания, словно охватывающей все сочинение взглядом автора и его централизующей ролью.

Семантическая наполненность концерта напрямую связана и использованием полистилистики, которая в последний период творчества А. Шнитке меняется: «свой» и многообразный «чужой» материал тяготеет к обрзованию моностилия.

Психологическая глубина и наполненность Второго виолончельного концерта А. Шнитке во многом обусловлены семантикой тембра виолончели, становящимся «эмоционально определяющим тембром» (Холопова, Чигарёва, 1990, с. 245); а также особенностями её использования как солиста. Она раскрывается не только в плане глубоко «лирического», но и остро-трагедийного содержания, в индивидуальном преломлении тембра, реализованного в феноменальной композиционной технике композитора.

Перспективы исследования заключаются в изучении произведений концертного жанра в творчестве А. Шнитке, особенностей его трактовки и эволюции. Требуется дальнейших усилий и создание концепции позднего стиля мастера, специфики проявлений в нём полистилистических тенденций.

Материалы исследования | Research materials

1. Беседы с Альфредом Шнитке (интервью с композитором) / сост., предисл. А. В. Ивашкин. М.: Классика XXI, 2005.
2. Из интервью Ефиму Барбану. Соб. кор. «МН» (Лондон). <https://hum.hse.ru/lyubimov/shnitke/baraban?ysclid=m628q68jqs429553234>
3. Шнитке А. Концерт № 2 для виолончели с оркестром, солист М. Ростропович. <https://my.mail.ru/music/songs/мстислав-ростропович-лондонский-симфонический-оркестр-дирижер-сейджи-озава-альфред-шнитке-концерт-для-виолончели-с-орк-9d1c65b567fff18bb2f81472ca68bd14>
4. Schnittke A. Concerto for Violoncello and Orchestra No. 2. Partitur. Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 1990.

Источники | References

1. Акишина Е. М. Семантические аспекты анализа творчества А. Шнитке: автореф. дисс. ... к. иск. М., 2003.
2. Арановский М. Г. Симфонические искания: проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 гг.: исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979.
3. Вобликова А. Б. Симфонические концепции А. Шнитке как явление современной художественной культуры: автореф. дисс. ... к. иск. М., 1989.
4. Демченко А. И. Альфред Шнитке. Контексты и концепты. М.: Композитор, 2009.
5. Кондаков И. В. Творчество Альфреда Шнитке и искусство XXI века // Открытый текст. 2019. 7 августа. <https://opentextnn.ru/music/personalii/shnitke-a/kondakov-i-v-tvorchestvo-alfreda-shnitke-i-iskusstvo-xxi-veka/?ysclid=m67rg49i7n526335378>
6. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Советский композитор, 1990.
7. Савенко С. И. Новое в творчестве Альфреда Шнитке: от диалога к синтезу // Laudamus. К шестидесятилетию Юрия Николаевича Холопова. М.: Композитор, 1992.

8. Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке: монография / В. Н. Холопова. СПб. и др.: Лань; Планета Музыки, 2020.
9. Холопова В. Н. Слушая Альфреда Шнитке сегодня // Музыкальная академия. 1995. № 2.
10. Холопова В. Н., Чигарёва Е. И. Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества. М.: Советский композитор, 1990.
11. Чигарёва Е. И. О позднем стиле Шнитке // Музыкальная академия. 2004. № 4.
12. Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке: беседы с композитором. М.: Деловая лига, 1993.

Информация об авторах | Author information

RU Миловидова Нина Сергеевна¹, к. иск., доц.
Седова Юлия Михайловна²
¹ Самарский государственный институт культуры
² Самарская государственная филармония

EN Nina Sergeevna Milovidova¹, PhD
Yulia Mikhailovna Sedova²
¹ Samara State Institute of Culture
² Samara State Philharmonic

¹ milovidova@bk.ru, ² sedova-jm@filarm.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 19.05.2025; опубликовано online (published online): 24.07.2025.

Ключевые слова (keywords): творчество А. Шнитке; Концерт для виолончели с оркестром № 2; структурно-семантический анализ драматургии; формообразование; жанрово-стилистические признаки; work of A. Schnittke; Concerto for Cello and Orchestra No. 2; structural and semantic analysis of dramaturgy; form-building; genre-stylistic features.