

*Yemelianenko M. The principles of the stylistic integrity of the symphonic creativity of V. Gubarenko.* The principles of the stylistic integrity of the symphonic creativity of V. Gubarenko. The article characterizes the period of the second half of the twentieth century as the era of flourishing Ukrainian symphonic music, on the example creativity of V. Gubarenko. Studied stylistic signs of early symphonic writing author highlights the integrity of musical texts of his works, which forms a sort of Metatext the composer's creativity.

Keywords: symphony, Ukrainian symphony style, Shostakovich, Metatext.

УДК 78.03+78.083

*Е. Лисовенко*

### СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ РОНДО И РОНДАЛЬНОСТИ В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ А. ШНИТКЕ

*Рондо рассматривается как форма, способная замещать сонатную, а рондальность — как универсальный принцип, действующий на разных уровнях композиции. Выражая движение по нисходящей «спирали», рондальная форма воплощает у А. Шнитке семантику смерти. Противоположный образно-смысловый полюс представлен в «Поздравительном рондо», демонстрирующем редкий случай неизменности тематизма рефрена.*

**Ключевые слова:** рондо, рондальность, сонатная форма, семантика формы, семантика тональностей.

В музыковедческих работах, посвященных формам XX века, наблюдается осмысление рондальности как одного из ключевых принципов структурной организации композиции наряду с сонатностью и вариационностью. К примеру, труд Т. Кюрегян [5] иллюстрирует исключительную жизнеспособность рондо в условиях всех новых техник письма, начиная от хроматической тональности и модальности и заканчивая сонорикой и алеаторикой. В работе Г. Григорьевой [2] примечателен и тот факт, что среди 33 примеров рондо из литературы XX века, включающих сочинения С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Н. Мяскового, Б. Бартока, О. Мессiana, И. Стравинского, рассматриваемых в соответствующей главе, 7 примеров составляют опусы А. Шнитке<sup>1</sup> (тогда как в разделе «Сонатная форма» приводится всего одно сочинение данного автора). Тем самым музыковед пере-

<sup>1</sup> Среди таковых примеров — рондо из *Concerti grossi* № 1–6, при этом *Concerto grosso* № 1 включает одновременно 2 различных образца — концертное рондо (II часть) и

смачивает свою позицию, выдвигаемую ранее (1995 г.), о том, что форма рондо в творчестве А. Шнитке «<...> представлена не слишком широко <...>», что связано «<...> с преимущественным вниманием композитора к симфонизированным, подлинно концептуальным циклическим структурам, в которых главенствующим является сонатный принцип» [1, с. 80]. Г. Григорьева смещает акцент с выделенных ранее двух типов рондо, первый из которых возникает «в «игровых» ситуациях на полистилистической основе» [1, с. 80], а второй в условиях стилизации, на рондо как образец концертной барочной формы.

Учитывая, что рондальность затрагивает фактически все крупные жанры инструментальной и вокально-инструментальной музыки композитора, актуальность заявленной темы не требует дополнительной аргументации. Ее всеохватность открывает возможность рассмотрения данной проблемы в различных ракурсах. Во-первых, она выявляет существенную философско-мировоззренческую проблематику творчества А. Шнитке, возникающую в связи с семантикой формы. Во-вторых, тональная техника, используемая при создании большинства подобных форм, ставит вопрос о семантике тональностей в творчестве композитора. Не случайно Е. Чigareва посвящает этой проблеме ряд работ [7; 8]. В-третьих, «полюсность» мышления А. Шнитке, проявляющаяся в конструировании форм на основе контрастного материала, находит отражение не только в рондальности, но и сонатности, что побуждает к параллельному анализу двух принципов. Подчеркнем, что отношение к форме рондо на протяжении творческого пути у А. Шнитке меняется. Если в 1970–1980-е годы ее черты достаточно четко прослеживаются, то в позднем периоде они вуалируются композитором, заявляя о себе в опосредованном виде.

Ограничим целевые задачи статьи определением некоторых из возможных путей осмысления функций рондо и рондальности, опираясь на примеры из камерно-инструментальной музыки А. Шнитке. В частности, в качестве материала выступают Второй (1980), Третий (1983), Четвертый (1989) струнные квартеты, Три фортепианные сонаты (1987, 1990, 1992), Вторая виолончельная (1994), «Сюита в старинном стиле» (1972), пьесы для скрипки соло — *A Paganini* (1982), «Мадригал памяти Олега Кагана» (1990), а также единственное сочинение в котором «рондо» фигурирует в названии — «Поздравительное рондо» (1973).

---

«полистилистическое рондо» (V часть) [2, с. 94–95]. Рондификация вокальной формы обнаруживается автором в кантате «История доктора Иоганна Фауста» [2, с. 97].

Среди циклических сочинений наибольшее сходство обнаруживают рондо струнных квартетов и фортепианных сонат<sup>1</sup>. Здесь следует отметить, во-первых, помещение рондо на второй позиции в цикле после медленной части; во-вторых, действие рондальности на уровне всего цикла, которое проявляется за счет чередования темпов по принципу «медленно — быстро — медленно», образной оппозиции «медитация — скерцо», возникающей между частями цикла, реминисценций материала предшествующих частей. Если рондо в качестве формы второй части (как первого, так и второго плана) заявляет о себе фактически во всех циклах указанных сочинений, то рондальность на макроуровне отразилась лишь в Четвертом квартете, Второй виолончельной сонате<sup>2</sup>. Оба сочинения пятичастны и основаны на принципе медленно — быстро, открываясь и замыкаясь тематически сходными частями. Более того, в коде финала Четвертого квартета проводится исходная форма серии I части, уплотненная гармоническим сопровождением, выступая и итогом, и обрамлением цикла. Третьей объединяющей чертой названных сочинений становится использование тональной или *quasi*-тональной основы ключевой темы — *c-moll* во Втором квартете, *g-moll* — в Третьем, *b-moll* — в Четвертом, *D-dur* — в Первой фортепианной сонате, «Сюите в старинном стиле». Даже если тональная основа достаточно зыбка, важно сохранение жанровой основы рефрена, в качестве которого выступает токкатность (Второй квартет, Четвертый квартет), вальсовость (Третий квартет) или обобщенно трактованная танцевальность (Первая и Третья фортепианные сонаты). Не менее характерно постепенное искажение и структурная деформация рефрена, которая приводит либо к образной трансформации темы (Третий квартет), либо к ее рассеиванию (в Четвертом); в редких случаях такого рода приемы подводят к восстановлению первоначальной интонационной идеи (к примеру, во Второй фортепианной сонате, где рондальность представлена в первой части цикла).

В качестве общего фактора появления рондальности в вышеназванных сочинениях выступает использование контрастных техник

---

<sup>1</sup> Струнный квартет № 2 (1980) — II ч., *Agitato, quasi c-moll*; Струнный квартет № 3 (1983) — II ч., *Agitato, quasi g-moll*; Струнный квартет № 4 (1989) — II ч., *Allegro, quasi b-moll*, IV ч., *Vivace. in Cis*; Соната № 1 для фортепиано (1987) — II ч., *Allegretto, quasi D-dur*; Соната № 2 для фортепиано (1990) — I ч., *Moderato, in B*; Соната № 3 для фортепиано (1992) — II ч., *Allegro*; «Сюита в старинном стиле» (1972) для скрипки и фортепиано — II ч., *Allegro, D-dur*.

<sup>2</sup> Четвертый квартет (1989): *Lento — Allegro — Lento — Vivace — Lento*. Вторая виолончельная соната (1994): *Senza tempo — Allegro — Largo — Allegro — Lento*.

(двух и более), чаще тональной и 12-тоновой (свободной или серийной). Примечательно в этом плане рондо Второго струнного квартета, где строительным звуковысотным материалом и рефренов, и эпизодов выступает знаменный распев (погласицы и гимн), однако в рефренах эта звуковысотная база обрастает тональной оболочкой и арпеджированной гомофонной фактурой, а в эпизодах — хроматической 12-тоновой, наполненной каноническими имитациями. Иначе говоря, модальность, свойственная «первоматериалу», унифицирует музыкальную ткань, а роль контраста между рефреном и эпизодами выполняют сопоставление техник и фактуры. Замысел ли самой формы диктует такой контраст или контраст техник, в конечном счете, приводит к появлению рондальности — вопрос достаточно сложный, поскольку и то, и другое выражает общий принцип мышления оппозициями. Примечательно, что проявления рондальности в позднем творчестве ограничиваются в связи с исключением из гармонического языка трезвучной основы и унификацией ткани на основе секундо-квартовых комплексов, что затрудняет создание контраста между рефреном и эпизодами. Так, Третья скрипичная, Вторая виолончельная сонаты фактически не содержат признаков этой формы. Только оппозиция «медитация — скерцо» приводит к формированию рондальности на уровне цикла. Реализация рондальности в условиях только одной тональной техники наблюдается в стилизованных «Балете» («Сюита в старинном стиле», II часть) и «Поздравительном рондо», сходных между собой благодаря близости музыкального языка к классико-романтическим прототипам, что откладывает отпечаток и на форму.

Таким образом, в циклических произведениях рондо выступает в двух основных структурных функциях. Оно замещает сонатную форму, становясь ключевой частью, содержащей наиболее яркие контрасты и наиболее интенсивные музыкальные события, либо организует композицию всего сочинения, действуя в качестве общего принципа на уровне целого. Если появление признаков рондальности в условиях *concerto grosso* связано с природой жанра, то в камерной музыке оно демонстрирует интерес композитора к данной форме и вне барочной жанровой модели, поскольку в силу своей специфики она дает возможность контрастного сопоставления, чередования, использования приема репризы на расстоянии, сопряжения различных техник и даже стилизованных элементов. Учитывая, что принцип оперирования тематическими блоками с противоположными характеристиками свойствен-

нен и сонатной форме, необходимо привести некоторые аргументы в пользу трактовки данных форм как рондальных. Во-первых, названные структуры воплощают характерный для рондо принцип чередования «постоянного» (рефрена) с «меняющимся» (эпизодами). В частности, во втором квартете это отразилось в том, что в основу рефрена положен один гимн, рассредоточенный в трех проведениях, а ладовым и интонационным источником эпизодов становятся разные погласицы в различных сочетаниях. Во-вторых, большинство таких форм воплощают принцип чередования «тематизма с атематизмом» или «фона и первого плана» (В. Цуккерман)<sup>1</sup>, что приводит к рельефному выделению рефрена и восприятию эпизода не как соперничающей темы, но как некоего промежуточного материала, «выпадающего» из той тональной и фактурной организованности, которая была свойственна рефрену. Примечательно, что в тех случаях, когда следующий за рефреном материал обладает качеством тематизма в классическом понимании и способен противостоять ему, выступая наравне с ним как некая стабильная структура, в форме возникают черты сонатности. Такова II часть Третьего квартета, где *quasi*-вальсовый рефрен сменяется хоральной темой (ц. б), для которой характерна тональная основа (*Des-dur*), ясная аккордовая фактура, изложение крупными длительностями, что способствует подкреплению контраста ощущением замедления темпа. Отделенная генеральной паузой, она воспринимается как некий новый этап в музыке второй части и дает возможность трактовать ее как тему побочной партии. Более того, композитор подчеркивает сонатную логику повторением экспозиции, выписывая соответствующую репризу. И хотя в процессе развития хоральная тема «уничтожается» и в репризе не восстанавливается, что уже свидетельствует в пользу рондо, начальное яркое сопоставление тем в экспозиции указывает на признаки сонатной формы. В-третьих, фрагментарность рефренов в некоторых сочинениях (к примеру, в Четвертом квартете), «<...> которые приобретают характер «вспышек» главной темы» [ч. 1, с. 48], также отвечает характеристикам рондальной формы. В тех случаях, когда рефрен непрерывно обновляется, обнаруживаются и признаки «вариаций с эпизодами», что В. Цуккерман от-

---

<sup>1</sup> В. Цуккерман рассматривает данное явление в творчестве Ф. Э. Баха, у которого «<...> основной принцип построения рондо <...> представляет собой «<...> чередование тематизма с атематизмом; темы чередуются с «нетемами» [6, с. 53]. «Чередование фона и первого плана» отмечается В. Цуккерманом в характеристике I картины балета «Петрушка» И. Стравинского [7, с. 126].

мечает в связи с гайдновскими рондо. Разнообразие же воплощения данной формы в камерной музыке А. Шнитке обуславливается типом ключевой темы. Рефрен может представлять собой вспышку-импульс (Четвертый квартет, II и IV части); относительно протяженную тему, сохраняющую некий устойчивый фактурный тип (Третий квартет, II часть); приобретает вид изложения «продолжающего» типа, каждый раз «подхватывая» линию движения предшествующего проведения и образуя единую цепь последовательных музыкальных событий (Второй квартет, II часть).

Семантические функции рондальности у А. Шнитке реализуются в трех основных планах. Первый связан с трактовкой формы рондо в условиях музыкальных событий с негативным результатом<sup>1</sup>, что приводит к движению не просто по кругу, но по спирали, отвечая философскими представлениями А. Шнитке о времени<sup>2</sup>. При целенаправленном разрушении, интонационном деградировании тем спираль «времени» обретает нисходящий характер, окрашиваясь в тона семантики смерти. Причем постепенность «умирания» темы сообщает особый трагизм этой форме, в сравнении с трехчастной, где прием разрушения тематизма в репризе мог бы дать эффект «внезапности». Рондо же А. Шнитке дают предощущение перспективы дальнейших разрушений, единожды начавшихся и, по сути музыкальных событий, необратимых. Так рондо, символизируя движение по спирали как медленную смерть, обретает особый смысл в творчестве композитора, проецирующийся и на трагический характер его мировосприятия, и на судьбу самого автора.

В этом свете противоположную семантику, как торжества жизни над смертью, рондальность обретает в стилизованном «Поздравительном рондо» (1973)<sup>3</sup>. Необычным приемом для А. Шнитке здесь

---

<sup>1</sup> Либо объединения «благородной» темы с «низкой». Подобное встречается в крупных жанрах, к примеру, в *Concerto grosso* № 1 (V часть), Симфонии № 1 (II часть).

<sup>2</sup> А. Ивашкин пишет: «Идея незамкнутого круга, а точнее — спирального витка, присутствует во всех важнейших сочинениях Шнитке. Так, например, «герой» его инструментальных концертов (в этом жанре столкновения конфликтных сфер становятся, пожалуй, наиболее острыми) в конце «пути» обязательно возвращается к чему-то исходному, главному, переосмысливает его» [4, с. 6].

<sup>3</sup> Сочинение приурочено 50-летию юбилею И. Дубинского (первая скрипка Квартета им. Бородина), как свидетельствует издание Ханса Сикорского [10]. Поскольку одним из принципов при создании посвящений музыкантам у А. Шнитке являлся выбор соответствующего исполнителю музыкального инструмента, это объясняет появление скрипки в «Поздравительном рондо». Аналогичным образом для юбилейного посвящения А. Ивашкину — *Klingende Buchstaben* — композитор избирает виолончель.

является сохранение начального вида основной темы и отсутствие разрушения, «обличения». Сочинение почти не рассматривается в музыковедческой литературе, в отличие от другого примера стилизации — «Сюиты в старинном стиле». Так, у А. Ивашкина «Поздравительное рондо» помещено лишь в список произведений [4, с. 281] и фигурирует как рукопись, А. Демченко упоминает его как образец шнитковского моцартианства и «чистейшей стилизации» [3, с. 96]. В связи с этим позволю себе остановиться на нем подробнее. Итак, «Поздравительное рондо» ориентировано на классико-романтическую стилевую модель. Жанровая основа рефрена-менуэта и второго эпизода-сицилианы явно апеллируют к моцартовскому стилю. В отношении формы, сочинение А. Шнитке вызывает ассоциации с Л. Бетховеном, который, пользуясь высказыванием В. Цуккермана, «<...> одинаково охотно давал тождественное название и собственно рондо и рондо-сонате» [6, с. 105].

Сочинение организовано в виде пяти проведений рефрена, чередующихся с четырьмя эпизодами, в которых представлено всего две другие темы. Одна из них, как и рефрен, обладает чертами менуэта, однако не лирически-грациозного, а скорее скерцозного. Выполняя одновременно функцию нечетных эпизодов (I, III, V) и побочной темы, она появляется в разработке в тональности субдоминантовой сферы и в репризе в тональности доминанты. Фактически, эта тема не подлежит мотивному развитию, только транспонируется из тональности в тональность. Тема сицилианы возникает единожды перед репризой в качестве лирического эпизода в разработке и, чередуясь с темой первого эпизода, образует микророндо. Как видим, композиция сочетает в себе черты рондо-сонаты и девятичастного рондо. В то же время лирический эпизод-сицилиана (вместе с побочной темой) обрамляется двумя рефренами и двумя развивающими рефрен эпизодами, что в свою очередь придает форме черты концентричности, возводя принцип круга «в квадрат», заставляя вспомнить о шумановской рондальности, в частности, развернутой форме его Новелетты *op.* 21 № 5. Классико-романтическая гармония, девятикратное утверждение *C-dur*, которое Е. Чигарева определяет как «тональность света» в творчестве А. Шнитке, сообщают музыке безмятежный характер. Одновременно оттенение основного рефрена тематическими и тональными сопоставлениями отражает в содержательном плане круговорот жизни, в котором светлое начало становится неизменным ориентиром.

## Поздравительное рондо для скрипки и фортепиано (1973)

Схема формы	Зона экспозиции			Зона разработки			Зона репризы				
	Рефрен1	Эпизод1 (ПП)	Рефрен2	Разработка (эпизод2)	Рефрен-менуэт	Эпизод3	Рефрен4 (подобен рефрену 2)	Эпизод4 (подобен эпизоду2)	Эпизод5 (ПП)	Рефрен5 ГП/Кода	
Музыкальный материал	А	В	А1	А2	А3	В1	С	А1	В2	А4	
такты	Рефрен-менуэт	Эпизод-менуэт	Рефрен-менуэт	На материале рефрена-менуэта	На материале рефрена-менуэта	Эпизод-менуэт	Тема-эпизод-сицилиана (а-в-а-в-)	Рефрен-менуэт	На материале рефрена-менуэта	На материале эпизода-менуэта	Рефрен-менуэт
Тональный план	С-G-d-C	а-е-а	С-G-d-e-G	G-d-g-G-e	C-dur	Ц. 23-25	Ц. 25-30	Ц. 30-35	Ц. 35-39	Ц. 39	Ц. 41-43
Общая тональность	С-dur	а-moll	С→G	Тональная неуст.	С-dur	f-moll	Des→f-Des-f-F	С-dur-a-moll	Тональная неуст.	G	С



Третья семантическая функция рондо связана с «двухполюсностью», полярностью мышления композитора, в чем Е. Чigareва видит воплощение борьбы добра и зла, которые «взаимодействуют, проникая друг в друга», и характеризуются «взаимобратимостью» [8, с. 146]. Такая логика взаимоотношений объясняет как контраст техник между эпизодом и рефреном, так и использование специфических тональностей «негативной» семантики для большинства рефренов. Согласно Е. Чigareвой, *c-moll* как антивариант *C-dur*, «<....> знаменует одиночество человека — наедине с миром, со смертью, его трудный путь к Богу» [9, с. 25], а *g-moll* — «агрессивное разрушительное начало» [9, с. 27]. К этому следует добавить, что «моцартовский светоносный» *D-dur* [9, с. 20] зачастую оказывается лишь маской, как в «Сюите в старинном стиле», где во II части присутствует скрытая негативная семантика. Что же касается отсутствия восстановления начальной интонационной идеи в завершении формы или достижения нового качества, то оно воспринимается как знак неразрешимости извечных вопросов. Такая амбивалентность образного мира произведений А. Шнитке свидетельствует об игровом мышлении композитора, сообщая и форме рондо игровой характер, присущий ей изначально. Несомненно то, что двухполюсность, обостренная сопряжением различных техник, ассоциируется, в первую очередь, с сонатной формой, однако характер тематической организации эпизодов в рондо А. Шнитке, которые в большинстве случаев лишь оттеняют рельефный рефрен, и логика формы, предполагающая, как минимум, трехкратное возвращение ключевой темы, свидетельствуют о доминировании рондальности в композиционном плане.

Таким образом, рондальность становится для А. Шнитке одним из основополагающих принципов организации малой формы, частей цикла и всей композиции. В свою очередь, рондо в качестве формы второй части цикла способно замещать сонатную форму, не уступая ей в интенсивности событий. Сказанное позволяет констатировать структурно-семантическую универсальность рондо и рондальности в творческом процессе композитора.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Григорьева Г. Анализ музыкальных произведений: Рондо в музыке XX века / Г. Григорьева. — М. : Музыка, 1995. — 96 с.
2. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: [учеб. пособие для студентов вузов по специальности

030700 «Муз. образование»] / Г. В. Григорьева. — М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. — 175 с.

3. Демченко А. Альфред Шнитке. Контексты и концепты [Текст] / А. И. Демченко. — М. : Композитор, 2009. — 296 с.

4. Ивашкин А. В. Беседы с Альфредом Шнитке / А. В. Ивашкин. — М. : РИК Культура, 1994. — 304 с.

5. Кюрегян Т. Форма в музыке 17–20 веков / Т. Кюрегян. — М. : ТЦ Сфера, 1998. — 344 с.

6. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Рондо в его историческом развитии [Учебник] : Ч. 1 / В. Цуккерман — М., 1988. — 175 с.

7. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Рондо в его историческом развитии [Учебник] : Ч. 2 / В. Цуккерман — М., 1990. — 128 с.

8. Чигарева Е. Два полюса в творчестве А. Шнитке / Е. Чигарева // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций : сб. ст. ; Науч. труды Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — М., 1999. — Сб. 25. — С. 142–147.

9. Чигарева Е. К проблеме семантики тональностей у Альфреда Шнитке / Е. Чигарева // Альфреду Шнитке посвящается. In memoriam : сб. ст. / [ред. сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская]. — М. : Композитор, 2010. — Вып. 6. — С. 19–35.

10. Schnittke A. Congratulationsrondo : für violin und clavier [Music] / Alfred Schnittke. — Hamburg, 1997. — 20 s.

*Лісовенко О. Структурно-семантичні функції рондо і рондальності в камерно-інструментальній музиці А. Шнітке. Рондо розглядається як форма, здібна замінювати сонатну, а рондальність — як універсальний принцип, що діє на різних рівнях композиції. Виражаючи рух по низхідній «спіралі», рондальна форма у А. Шнітке втілює семантику смерті. Інший образно-смісловий полюс наявний у «Вітальному рондо», що демонструє рідкий випадок незмінності рефрену.*

Ключові слова: *рондо, рондальність, сонатна форма, семантика форми, семантика тональностей.*

*Lisovenko O. Structural and semantic functions of rondo form and rondo principle in chamber instrumental works by Alfred Schnittke. The author examines rondo as a form which is capable of replacing sonata form. Rondo principle becomes universal, revealing itself on the different levels of composition. Rondo form in Schnittke's legacy, expressing the descending «spiral» movement, conveys the semantics of death. The opposite sense contains in the «Congratulatory rondo», which represents a rare example of unchanged refrain.*

Keywords: *rondo, rondo principle, sonata form, semantics of form, semantics of the tonality.*

