

7. Apel, W. (1967). Geschichte der Orgel und Klaviermusik bis 700. Kassel-Basel [in German].

8. Comboni, O. (1934). Italia, patria del basso ostinato. Rassegna musicale. VII [in Italian].

Стаття надійшла до редакції 19.02.2019

УДК 78.01+784/785.7

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–117–127

Ду Сяошуан

ORCID: 0000–0003–2917–5579

соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии

ОНМА им. А. В. Неждановой

672250899@qq.com

СТИЛЕВЫЕ ПАРАМЕТРЫ И СЕМАНТИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА ЖАНРОВОЙ ФОРМЫ «СТИХОТВОРЕНИЕ С МУЗЫКОЙ» В ТВОРЧЕСТВЕ А. ШНИТКЕ

Целью статьи является рассмотрение структурно-композиционных особенностей и выявление семантических свойств жанровой формы «стихотворение с музыкой» в камерно-вокальном творчестве А. Шнитке. Методология работы базируется на комплексном подходе, объединившем жанрово-стилевую, источниковедческий, нарративный, исторический и музыковедческий аналитический методы анализа. Научная новизна статьи заключается в изучении диалогического взаимодействия словесного и музыкального уровней в жанровой форме «стихотворение с музыкой», что позволяет углублять представления о ее структурно-композиционных особенностях и выявлять пути формирования ее семантических свойств. Выводы. В творчестве А. Шнитке камерно-вокальные произведения занимают значительное место, открывая особую грань его индивидуально-авторского стиля, нацеленного на тонкое вчувствование и проникновение композитора в поэтическое слово. Если в начальные периоды творческого пути А. Шнитке нередко обращался к единичным текстам, то с течением времени ведущее значение приобретает тенденция циклизации и укрупнения циклического построения произведений. В камерно-вокальных циклах наиболее рельефно выражена авторская позиция о взаимоотношении словесно-поэтического и музыкального уровней с явным приоритетом первого, что нашло свое отображение во внимании к жанровой форме «стихотворение с музыкой».

Ключевые слова: «стихотворение с музыкой», жанр, индивидуально-авторский стиль, «советский авангард», додекафония, сериализм.

Do Xiaoshuang, applicant at the Department of Music History and musical ethnography of the Odessa national A. V. Nezhdanova Academy of Music
Style parameters and semantic properties of genre form «poem with music» in the work of A. Schnittke

The purpose of the article is to consider structural-compositional features and to identify semantic properties of the genre form «poem with music» in the chamber-vocal work of A. Schnittke. The methodology of work is based on an integrated approach, which combined genre-style, source, narrative, historical and musicological analytical methods of analysis. The scientific novelty of the article is to study the dialogue interaction of verbal and musical levels in the genre form «poem with music,» which allows to deepen ideas about its structural-compositional features and to identify ways of forming its semantic properties. Conclusions. In A. Schnittke's work, chamber-vocal works occupy a significant place, opening a special line of his individual-author style, aimed at fine luring and penetration of the composer into the poetry word. While during the initial periods of the creative journey A. Schnittke often turned to single texts, over time the tendency of cyclization and consolidation of cyclic construction of works becomes the leading importance. In chamber-vocal cycles the most relief expressed is the author's position on the relationship between verbal-poetry and musical levels with the clear priority of the first, which found its display in attention to the genre form «poem with music.

Keywords: «poem with music», genre, individual-author style, «Soviet avant-garde», dodecaphony, serialism.

Ду Сяошунан, здобувач кафедри історії музики та музичної етнології ОНМА ім. А. В. Нежданової

Стильові параметри та семантичні властивості жанрової форми «вірш із музикою» у творчості А. Шнітке

Метою статті є розгляд структурно-композиційних особливостей і виявлення семантичних властивостей жанрової форми «вірш із музикою» у камерно-вокальній творчості А. Шнітке. Методологія роботи базується на комплексному підході, що поєднує жанрово-стильовий, джерелознавчий, нарративний, історичний і музикознавчий аналітичний методи аналізу. Наукова новизна статті полягає у вивченні діалогічної взаємодії словесного й музичного рівнів у жанровій формі «вірш із музикою», що дозволяє поглиблювати уявлення про її структурно-композиційні особливості й виявляти шляхи формування її семантичних властивостей. Висновки. У творчості А. Шнітке камерно-вокальні твори займають значне місце, відкриваючи особливу грань його індивідуально-авторського стилю, націленого на тонке відчуття та проникнення композитора у поетичне слово. Якщо в початкові періоди творчого шляху А. Шнітке нерідко звертався до одиничних текстів, то із часом провідне значення набуває тенденція циклізації й укрупнення циклічної побудови творів. У камерно-вокальних циклах найбільш рельєфно виражена автор-

ська позиція про взаємовідношення словесно-поетичного й музичного рівнів з явним пріоритетом першого, що знайшло своє відображення в увазі до жанрової форми «вірш із музикою».

Ключові слова: «вірш із музикою», жанр, індивідуально-авторський стиль, «радянський авангард», додекафонія, серіалізм.

Актуальність. В історії музикальної культури ХХ века одним из ярчайших представителей авангардного движения «советского» периода, оказавшего существенное воздействие на творчество многих композиторов второй половины ХХ — начала ХХІ вв., является Альфред Гарриевич Шнитке. Поиск новых форм и способов существования музыкального искусства, новых музыкально-языковых проявлений осуществлялся в непростых социокультурных и исторических условиях «переходной эпохи» — эпохи «оттепели». Этот период ознаменован глобальными переменами в области нравственного самосознания социума, что нашло свое отображение в творчестве многих культурных деятелей того времени — композиторов, литераторов, театральных деятелей, художников и т. д.

Несмотря на десятилетиями взращиваемые и строго регламентированные идеологические ориентиры художественной деятельности, творчество композиторов-шестидесятников демонстрирует возвращение в круг наиболее актуальных тем — темы нравственных исканий, поиска правды, столкновения добра и зла, духовного поиска, философского осмысления действительности, что становится продолжением и развитием существовавших ранее традиций русской культуры, которые так старательно искоренялись в эпоху главенства эстетики «соцреализма». Одним из наиболее ярких выразителей мировоззренческих установок и настроений своего поколения был Альфред Шнитке, в творчестве которого, как указывал А. Ивашкин, ясно ощущается «многое из того, что составляет духовную атмосферу времени; в них сплавлены и отражены разные проблемы, воспринятые художником отовсюду. Для Шнитке не существует «своего» и «чужого», старого и нового — так же как не существовало этих понятий для Джойса, Эйнштейна, Элиота, Стравинского, расширивших наши представления о единстве мира и универсальном характере человеческой культуры» [3, с. 9].

Хотя творчество многих композиторов-шестидесятников вызывало интерес у европейской аудитории, все же творчество Альфреда Шнитке занимает особое место в мировой музыкальной культуре и многие европейские исследователи, занимающиеся изучением

творчества композиторов «советского» периода» (в частности Франс Ш. Лемэр), называют А. Шнитке «олицетворением совести там, где, казалось, ей не было места» [4, с. 9].

Обзор литературы по проблеме. Среди литературы, посвященной изучению творчества А. Шнитке, следует выделить работы самого композитора, в которых он определяет приоритетные направления в развитии музыкальной культуры его времени («Полистилистические тенденции в современной музыке»), оказавшие значительное влияние на формирование собственного авторского стиля А. Шнитке. Помимо музыкально-аналитических работ композитора важной методологической базой изучения его творчества становятся музыковедческие работы, среди которых наиболее заметными являются монографические исследования В. Холоповой и Е. Чигаревой «Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества», Д. Шульгина «Годы неизвестности Альфреда Шнитке», В. Холоповой «Композитор Альфред Шнитке», А. Ивашкина «Беседы с Альфредом Шнитке», Е. Чигаревой «Художественный мир Альфреда Шнитке».

Наряду с монографическими исследованиями, увидевшими свет в конце XX — начале XXI вв., появляются многочисленные статьи и несколько диссертационных исследований, посвященных изучению различных жанровых направлений в творчестве композитора. Вместе с тем, несмотря на достаточно значительное количество работ, нацеленных на изучение творчества А. Шнитке, с уверенностью можно сказать, что положено только начало изучению его творческого наследия, так как остается еще много того, что нуждается в подробном изучении и специальном научном осмыслении.

Целью статьи является рассмотрение структурно-композиционных особенностей и выявление семантических свойств жанровой формы «стихотворение с музыкой» в камерно-вокальном творчестве А. Шнитке. **Методология работы** базируется на комплексном подходе, объединившем жанрово-стилевой, источниковедческий, нарративный, общеэстетический и музыковедческий аналитический методы анализа. **Научная новизна** статьи заключается в изучении диалогического взаимодействия словесного и музыкального уровней в жанровой форме «стихотворение с музыкой», что позволяет углублять представления о ее структурно-композиционных особенностях и выявлять пути формирования ее семантических свойств.

Изложение основного материала. Деятельность композиторов-шестидесятников обусловлена, с одной стороны, стремлением к суще-

ственному обновлению музыкального языка и освоению запрещенных советской идеологической цензурой технологических приемов и художественных принципов композиции, с другой — расширением возможного круга тем, которые затрагивали вопросы философского осмысления мира, вечной темы борьбы добра и зла, поиска духовных ориентиров.

Освоение принципов додекафонного и серийного письма, а также ознакомление и анализ произведений А. Берга, А. Веберна, П. Булеза, Л. Ноно и многих других запрещенных для изучения в консерваторских курсах того времени композиторов, привело к первым «пробам пера», а позднее к активному использованию композиторами-шестидесятиниками в собственных сочинениях самых новаторских техник и приемов. Подобные эксперименты не остались незамеченными европейскими и американскими критиками, однако, как указывает Л. Акопян, в большинстве случаев, несмотря на положительную оценку опусов «советских авангардистов» и на явную симпатию к их творчеству, все же в оценках критиков проскальзывало несколько снисходительное отношение.

В их оценках творчество представителей «советского авангарда» можно было расценивать как интересное, но в значительной степени подражательное явление, которое нельзя рассматривать как самостоятельное «ответвление «большого» мирового авангарда», обладающее уникальными индивидуальными чертами. «Проницательности «большого мира» долгое время не хватало на то, чтобы признать, что искусство этих мастеров наделено глубокой и абсолютно самобытной метафизикой» [1, с. 29].

Обращение к камерно-вокальным жанрам в творчестве А. Шнитке становится устойчивой чертой его индивидуально-авторского стиля, подтверждением чего является появление первых, написанных в традиционалистской манере романсов еще в годы обучения в консерватории, а затем обращение на протяжении всей творческой биографии к этой жанровой сфере, с особым вниманием к словесной составляющей произведений, к точному воплощению смысловой и эмоциональной составляющей текста в музыке.

А. Шнитке со скрупулезностью старается воспроизвести в своей музыке все нюансы психологических состояний и художественных образов героев избранных литературных произведений, следуя за поэтическим текстом, рисует психологические портреты героев. Композитор обращается к поэтическим текстам М. Цветаевой, Б. Пастернака,

В. Шнитке, Эсхилла (в переводе на немецкий), Ф. Шиллера, Ф. Танцера, Г. Нарекаци и мн. др., находя для каждого из текстов уникальное музыкальное воплощение, выражающее его личное отношение к тексту. В целом можно сказать, что вся музыка А. Шнитке автобиографична, связана с определенными мыслями и переживаниями, которые тревожили композитора в момент работы над произведением.

Одной из наиболее показательных характеристик камерно-вокальной музыки оказывается тесное диалогическое взаимодействие равнозначных ее компонентов — словесного и музыкального уровней, что находит свое непосредственное выражение в структурно-композиционных параметрах произведения.

Инструментальная составляющая камерно-вокальных опусов весьма разнообразна по составу и тембровому воплощению, так как включает широкую палитру инструментальных тембров — от клавишных инструментов, в числе которых фортепиано, орган, клавесин, до нехарактерных для академического направления музыкального искусства электрогитары и бас-гитары. Кроме того, постоянными участниками камерно-вокальных составов становятся струнные, духовые и ударные инструменты.

Соотношение музыкального и поэтического уровней в камерно-вокальном произведении, принципы их взаимодействия и взаимовлияния являются ключевым вопросом в процессе осмысления его структурно-композиционных, драматургических и семантических параметров. Б. Асафьев указывал, что между поэтическим и музыкальным уровнем в камерно-вокальном произведении «полная гармония» недостижима, так как, по его мнению, «это скорее «договор о взаимопомощи», а то и «поле брани», единоборство» [2, с. 233]. С одной стороны, поэзия диктует свои условия, требуя сохранения заложенного поэтом эмоционально-психологического и интонационно-ритмического комплексов, с другой — инструментальная составляющая произведения, включающая тембральные свойства, «их материал, их строй... технику игры на них etc.» [2, с. 31], является, по мнению Б. Асафьева, фактором, оказывающим особое влияние на процесс формообразования. Исследователь считает, что возникающее единство между поэтическим и музыкальным уровнем в камерно-вокальных произведениях является результатом «соперничества интонаций поэзии и музыки», следствием их борьбы.

Формирование жанровой формы «стихотворение с музыкой», а также ее наименование свидетельствует о явном приоритете в диа-

логическом взаимодействии вербального и музыкального уровней именно словесной (стихотворной) составляющей, тем самым выделяя ее как самостоятельную область в комплексе камерно-вокальных жанров.

Как указывает О. Филатова, наиболее показательной отличительной особенностью «стихотворения с музыкой» является главенствующее значение поэтического слова с его сложной многоуровневой символикой, так как стремление воплотить при помощи музыкально-языковых приемов весь сложный художественный комплекс, присущий выбранному поэтическому произведению, актуализирует поиск соответствующей ему «новой музыкальной стилистики и новых музыкально-исполнительских приемов» [5, с. 84]. Поэтому главным устремлением в жанре «стихотворение с музыкой» становится поэтический текст и его особенности, с сохранением при этом возможности компоновки, расположения поэтических текстов, и даже возможности некоторой корректуры за композитором. Следовательно, как указывает О. Филатова, внимание к поэтическому слову со стороны композитора «парадоксальным образом сочетается с большей музыкальной свободой, и таким образом формируется особый межавторский диалог композитора и поэта, для которого хронописическая дистанция (между авторами) становится не препятствием, а, напротив, побудительным условием. Данное «правило жанра» подтверждается в творчестве российских и украинских композиторов XX века» [5, с.85].

Прослеживая этапы развития жанровой формы «стихотворение с музыкой», следует указать, что в европейской музыкальной культуре первыми композиторами, обратившимися к данному жанру, были Р. Вагнер («Пять стихотворений», написанных на слова Матильды Везендонк), Х. Вольф (Букет песен (Liederstrauß), 7 стихотворений из Книги песен Г. Гейне; Песни на стихи И. В. Гёте; Три стихотворения Микеланджело) и др. В русской музыкальной культуре развитие жанра «стихотворение с музыкой» связано с творчеством Ц. Кюи (многочисленные обращения к поэзии А. Пушкина, Ю. Лермонтова, Н. Некрасова), А. Рубинштейна (Басни, ор. 64), С. Танеев (4, 5 и 7 стихотворений на слова Я. П. Полонского (ор. 32, 33 и 34, 1911–1912). Следует отметить, что в цикле ор. 17, изданном в 1905 г., «10 романсов на слова П. Б. Шелли (в переводе К. Д. Бальмонта), А. К. Толстого, А. А. Фета и др.» сам С. Танеев применяет к ряду романсов жанровое обозначение «стихотворение с музыкой», подчеркивая тем самым

главенство поэтической составляющей произведения. Значительный вклад в развитие жанровой формы «стихотворение с музыкой» внес Н. Метнер, в творчестве которого значительная часть его камерно-вокальных циклов получила наименование «Стихотворения» (Три стихотворения Гейне ор. 12, Шесть стихотворений Гёте ор. 18, Три стихотворения Ницше ор. 19, Два стихотворения Ницше ор. 19а, Восемь стихотворений Тютчева и Фета ор. 24, Семь стихотворений Фета, Брюсова, Тютчева ор. 28, Семь стихотворений Пушкина ор. 29, Шесть стихотворений Пушкина ор. 32 и мн. др.).

Таким образом, взаимодействие словесно-поэтического и музыкального уровней в камерно-вокальном творчестве обнаруживает два подхода к решению проблемы — в первой наблюдается максимально точное следование за всеми особенностями поэтического текста и стремление к наиболее полному раскрытию его содержательно-эмоциональной стороны; во второй наблюдается довольно вольное обращение с поэтическим текстом, возможные перестановки (даже замены) слов, купюры, повторения и т. д., т. е. композитор становится в некоторой степени соавтором поэтического текста, рассматривает его как одно из доступных ему средств музыкальной выразительности.

Указанные тенденции развития жанровой формы «стихотворение с музыкой» находят свое дальнейшее развитие в творчестве многих композиторов XX столетия, примером чего являются камерно-вокальные циклы С. Прокофьева (Два стихотворения А. Апухтина и К. Бальмонта, Пять стихотворений А. Ахматовой), Д. Шостаковича (Четыре стихотворения капитана Лебядкина, Семь стихотворений А. Блока), С. Слонимского (Четыре стихотворения О. Мандельштама и Десять стихотворений А. Ахматовой), а также А. Шнитке (Три стихотворения Марины Цветаевой, Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы, Три стихотворения Виктора Шнитке).

Появление камерно-вокального цикла «Три стихотворения Марины Цветаевой» в творчестве А. Шнитке весьма показательно, так как это не только первое произведение в творчестве композитора, написанное в жанре «стихотворение с музыкой», но и первое камерно-вокальное произведение в целом. Согласно собственной характеристике своего творчества, А. Шнитке указывает, что период 1963–1967 гг. был связан с активным использованием додекафонии и сериализма, «когда существовала вера в правильность техники» [6, с. 32]. А. Шнитке называет главной композиционной основой своего ком-

позиторского метода «звучащую, контролируруемую слухом технику» в сочетании с вниманием к интонационно-фактурной насыщенности музыкального текста [6, с. 23]. Он старался избегать излишней стилизованной герметичности путем введения в звуковую ткань аллюзивных намеков, поскольку «его личному музыкальному мышлению присущ вербальный ассоциативный компонент в представлении музыкального образа и замысла» [6, с. 23].

Цикл «Три стихотворения Марины Цветаевой» был завершен в 1965 году, который был, по собственному мнению А. Шнитке, для него переходным, период 1966–1972 гг. он определяет как период творческой зрелости, ознаменованный окончательным формированием индивидуального стиля и созданием «крупных концепций с радикальным обогащением музыкального материала» [6, с. 24]. Обращение А. Шнитке к поэзии М. Цветаевой сопровождалось необычайной почтительностью к слову — «если брать такие стихи — тонкие, углубленные, — их хочется слушать, и они образуют с вокальной партией единое целое, которое прекрасно» [6, с. 32].

Композитор считал, что работа со словесно-поэтическими представляет собой главную трудность, так как стихотворные тексты обладают собственной структурно-композиционной и образно-семантической логикой, которую необходимо учитывать, что обусловило почти полный отказ от додекафонной техники в этом сочинении. А. Шнитке считал неестественным сочетание поэтического слова с додекафонией, так как применение додекафонии подразумевает следование ее жестким нормам и правилам, что крайне негативно скажется на словесно-поэтическом уровне — «с додекафонией слово сочетается плохо, потому что та сама определяет все остальное» [6, с. 32]. Следовательно, можно сказать что в цикле «Три стихотворения Марины Цветаевой» А. Шнитке сознательно отходит от додекафонии, выдвигая в качестве главной своей задачи точное следование за поэтическим словом — как в структурно-композиционном, так и в образно-семантическом параметрах.

Выводы. В творчестве А. Шнитке камерно-вокальные произведения занимают значительное место, открывая особую грань его индивидуально-авторского стиля, нацеленного на тонкое вчувствование композитора в поэтическое слово. Если в начальные периоды творческого пути А. Шнитке нередко обращался к единичным текстам, то с течением времени ведущее значение приобретает тенденция циклизации и укрупнения циклического построения. В камерно-во-

кальних циклах найбільше рельєфно виражена авторська позиція у взаємотношенні словесно-поетического і музикального рівней с явним пріоритетом першого, що нашло своє отображення во вниманні к жанрової формі «стихотворення с музикою».

Пріоритетність поетического слова в «стихотвореннях с музикою» можна обнаружити уже в першому обращенні к этой жанрової формі — в циклі «Три стихотворення Марини Цветаевої», в котром композитор отходить от доминирующего в тот период его творчества додекафонного метода композиції в связи с несовместимостью с поетическої текстовой тканью. В своем отношении к поетическому слову он во многом наследует традиции представителей «могучей кучки», котрые видели одним из наиболее важных своих заданий переведеніе поетическої метрическої організації в переменный метр. Еще одним очень важным аспектом своеобразия жанрової формі «стихотворення с музикою» в творчестве А. Шнитке становится буквальное озвучивание всех, образных характеристик, различных эмоциональных состояний и сюжетных поворотов, котрое находит свое отображение как в формообразованні, так и в інтонаціонном строенні вокальной и інструментальной составляющей произведения.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Акопян Л. Музыка советской эпохи в «большом мире» // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 28–29.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: РИК «Культура», 1994. 304 с.
4. Лемэр Ф. Ш. Музыка XX века в России и в республиках бывшего Советского Союза. СПб.: Гиперион, 2003. 528 с.
5. Филатова О. Жанровый генезис исполнительского диалога в музыке (на материале камерно-вокального творчества): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одесса, 2004. 214 с.
6. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1990. 350 с.

REFERENCES

1. Akopian, L. (2002) Music of the Soviet era in the «big world» // Music Academy. № 2. P. 28–29. [in Russian]
2. Asaf'ev, B. (1971) Musical form as a process. L.: Music. [in Russian]
3. Ivashkin, A. (1994) Conversations with Alfred Schnittke. M.: RIC «Culture». [in Russian]

4. Lemer, F. S. (2003) Music of the twentieth century in Russia and in the republics of the former Soviet Union. St. Petersburg: Hyperion. [in Russian]
5. Filatova, O. (2004) Genre genesis of performing dialogue in music (on the material of chamber and vocal creativity): diss.... PhD: 17.00.03 *Odessa national A. V. Nezhdanova academy of music*. Odessa. [in Russian]
6. Holopova, V., Chigareva, E. (1990) Alfred Schnittke: Essay on life and creativity. M.: Sov. composer. [in Russian]

Стаття надійшла до редакції 19.02.2019