



УДК 785.73

ПРИНЦИП ПОЛИРЕФРЕННОСТИ В CONCERTI GROSSI А. ШНИТКЕ

М. Н. ОСТАНИНА

Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация
Новосибирский музыкальный колледж им. А. Ф. Муро́ва, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Цель статьи – изучить функции рефренной формы в жанре необарочного оркестрового концерта. В статье впервые в центр внимания ставится проблема полирефренности и её претворения в современном многочастном инструментальном цикле. Методология исследования включает компаративный, системно-структурный методы в опоре на принцип историзма. Обоснование терминологического аппарата базируется на теоретических положениях отечественных музыковедов о рондообразных, ригурнельных, рефренных и полирефренных композициях. Объектом исследования являются Concerti grossi выдающегося композитора последней трети XX века – Альфреда Шнитке (1934–1998). Автор статьи рассматривает многоуровневое претворение принципа рефренной формы: в отдельных частях цикла и на уровне его целостной организации. Дифференцируются жанры, стили рефренов, их интонационно-тематическое содержание, рассматриваются их драматургические и композиционные функции. В результате определяется, что трагедийная концепция сочинений А. Шнитке подчиняет барочные формообразующие принципы полирефренности личностному психологическому аспекту, встраивает их в медитативно-конфликтный тип современной драматургии. В каждом из шести концертов концепция приобретает особый облик. Авторские положения иллюстрируют таблица и схемы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: А. Шнитке, барокко, необарокко, Concerto grosso, рефрен, ригурнель, циклическая форма, полирефренная форма.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

THE PRINCIPLE OF POLYREFRAINITY IN CONCERTI GROSSI BY A. SCHNITKE

M. N. OSTANINA

Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, Russian Federation
Murov Novosibirsk Music College, Novosibirsk, Russian Federation

ABSTRACT. The purpose of the article is to study the functions of the refrain form in the genre of neo-baroque orchestral concert. The article for the first time focuses on the problem of polyrefrainity and its implementation in a modern multi-part instrumental cycle. The research methodology includes comparative, system-structural, historical methods. The substantiation of the terminology is based on the theoretical provisions of Russian musicologists on rondo-like, ritornello, refrain and polyrefrain compositions. The object of the study is the Concerti grossi of the outstanding composer of the last third of the 20th century – Alfred Schnittke (1934–1998). The author of the article considers the multi-level implementation of the refrain form principle: in individual parts of the cycle and at the level of its integral organization. The genres, styles of refrains, their intonational and thematic content are differentiated, their dramaturgical and compositional functions are considered. As a result, it is determined that the tragic concept of A. Schnittke's works subordinates the baroque form-building principles of polyrefrainity to the personal psychological aspect, embedding them in the meditative-conflict type of modern dramaturgy. In each of the six concerts, the concept acquires a special appearance. The author's provisions are illustrated by a table and diagrams.

KEYWORDS: A. Schnittke, baroque, neo-baroque, Concerto grosso, refrain, ritornello, cyclic form, polyrefrain form.

CONFLICT OF INTEREST. The author declares that he has no conflict of interest.



Данная тема вписывается в комплекс актуальных проблем рубежа XX–XXI веков. Во-первых, это проблема стилистики необарокко, которая по настоящее время привлекает широкий круг отечественных авторов (композиторов и музыковедов) разных поколений. Так, Т.В. Лескова исследует «образцы quasi-барочного инструментализма» в концертах дальневосточного композитора А.Новикова [9, с. 27]. С.В. Бакуто рассматривает «наиболее знаковые средства с устойчивой коннотацией и приёмы развития» [1, с. 63], а также «концертирующий стиль барокко» в одном из этюдов для кларнета-соло венгерского композитора и виртуоза Б.Ковача [1, с. 64].

Во-вторых, это особое место, которое занимают шесть *Concerti grossi* выдающегося мастера Альфреда Гарриевича Шнитке, причём не только в его творческом наследии, но и в общем контексте необарокко. В-третьих, это усиление внимания к вопросам рефренной и полирефренной форм в теоретическом музыкознании. Вопросы эволюции *concerto grosso* у А. Шнитке, а также полирефренные формы в этом жанре ранее не рассматривались. Новизна настоящей работы состоит также в том, что в ней впервые устанавливается взаимосвязь принципов полирефренности и циклизации в необарочном *concerto grosso*.

Теоретическая база настоящей статьи связана с областью циклических и полирефренных форм [3–5; 7; 16; 17]. Рефренно-ритурнельная форма привлекательна для музыковедов последних шести десятилетий тем, что к ней часто обращаются в исполнительской практике. На концертных площадках разных городов России каждый сезон звучат сочинения для старинных инструментов, хоровая и театральная музыка Средневековья, Возрождения и раннего барокко¹. К структурам ранней музыки [2; 8] восходят барочные концертная и фигурирован-

ная формы для различных инструментальных составов с тематическими разделами и интермедиями. Их мобильность и вариабельность – другая причина востребованности рефренно-ритурнельной формы. У композиторов появляется возможность применять не только структуры, но и музыкальный язык барокко в различных стилях и жанрах небарочного происхождения. Свои опыты авторы стилизуют под барокко с помощью инструментального состава, а также делают современные обработки сочинений XVII–XVIII веков.

Л.Л. Крупина, рассматривая барочные жанры и формы, предпочитает термин **ритурнельная** форма и классифицирует жанры, связанные с ней, на две группы: клавирная музыка и вокальные жанры [7, с. 120]. Инструментальная музыка, в свою очередь, делится ею на две разновидности: небольшие пьесы с простой фактурой и более крупные и сложные по фактуре произведения, написанные в концертной форме. В последних соотношении солиста и оркестра уподобляется интермедиям и ритурнелям. Скорее всего, это связано с расцветом оперы и значением в барочной опере инструментальных ритурнелей в сценах сквозного развития и в оперных ариях. Повторяющаяся музыка в оркестре и меняющийся текст в партии солиста или ансамбля подчёркивают идею концертного состязания в неконцертных жанрах. Поэтому понятие «ритурнельный принцип» шире понятия «концертная форма», хотя первоначальное её название в «Музыкальном лексиконе»² Вальтера 1732 г. именно ритурнельная.

Большое внимание терминологии барочных форм уделяет М.И. Катунян [5]. Автор объединяет все формы с чередованием повторяющегося и обновляющегося разделов обозначением «рефренная форма» [5, с. 76]. Рассматривая понятия «рефрен»

¹ Среди коллективов – исполнителей старинной музыки: ансамбль ранней музыки “*Insula Magica*” (Новосибирская филармония), ансамбли «Мадригал», “*Monte Verde*”, “*Musica Tempora*” (Московская филармония) и др.

² Walther J.G. *Erstes deutschsprachiges Musiklexikon, zudem erstes Musiklexikon des modernen Typs, das Begriffe, Personentitel und Schrifttum enthält.* Leipzig, 1732. Refrain – с. 515, ritournello – с. 529. «Музыкальный лексикон» считается первой в мире музыкальной энциклопедией. Он даёт импульс к изданию энциклопедий последующих веков.



и «ритурнель», она указывает, что общее между ними – время их возникновения: XIV век. Сами понятия, однако, автор разводит, подчёркивая, что «рефрен» – слово французского происхождения (*refrain*), которое используется для указания повторяющегося раздела в вокальной музыке. «Ритурнель» – имеет итальянские корни (*ritornello*) и обозначает «название повторяющейся инструментальной части» [там же].

Дифференциацию терминов «рефрен» и «ритурнель» подтверждает В.Н. Холопова [17]. Неизменный по музыке раздел композиции трактуется ею как «рефрен», а «ритурнелем» она называет повторение заключительного раздела в мадригалах Возрождения, а в барокко – раздел *tutti* в концертной форме. Рассматривая вокальные рондо XIV–XVI вв. как жанр, учёный анализирует многострочные образцы и выявляет помимо стихотворной повторности, повторы в музыкальной структуре. Несмотря на то, что рефрен и эпизоды в словесном тексте ярко разграничены, музыкальный материал появляется и в рефрене, и в эпизодах, притом каждый раздел проводится не менее трёх раз. Отсюда напрашивается вывод, что истоки полирефренности восходят ещё к старинным вокальным жанрам, как ритуальным средневековым, так и светским песенным. Что касается концертной формы, то определение её у В.Н. Холоповой таково: «Форма, основанная на чередовании ритурнеля (главной темы), неоднократно возвращающегося и транспонируемого, с эпизодами, основанными на новых мелодических темах, фигуративном материале или мотивной разработке главной темы» [17, с. 275].

Т.С. Сорокина [13] разводит понятия «рондо» и «рефренные формы» и останавливается на втором из них. «Рефренные формы» она впервые употребляет по отношению к инструментальной музыке. Ею рассматриваются миниатюры Ф. Шопена с мелодикой, близкой вокальным жанрам польского фольклора, которые послужили основой повторяющегося «вокального куплета» (рефрена). Эти шопеновские композиции – вальсы, ноктюрны, мазурки основаны на рефренности, но не представляют собой рондо ни по генетическим признакам, ни по способам организации материала» [13, с. 3].

Ещё в первой половине XX века немецкий музыковед А.Лоренц, изучая музыкальные драмы

Р.Вагнера, применяет понятие **рефренная форма** по отношению к формам рондо «с укороченным рефреном»³. При этом, наряду с простыми рефренными формами он выделяет и «увеличенные» (возрастающие) формы – высокого уровня, которые состоят из простых рефренных форм. Таким образом, в зарубежном музыковедении данное понятие приобретает совершенно иное значение.

В 1960-е гг. в отечественном музыковедении было введено понятие **полирефренная форма**. Изучая русские оперы рубежа XIX–XX вв., М.Ф. Гейлиг называет полирефренным «рондо, в котором появляется не одна, а несколько тем [4, с. 29]. Отдельное внимание она уделяет наблюдению за рефренами в операх М.П. Мусоргского («Хованщина») и Н.А. Римского-Корсакова («Млада», «Золотой петушок» и др.). В данном случае рассматривается композиция оперы на высшем уровне. В сочинениях прослеживается система рефренов: в частности, в I действии оперы «Золотой петушок» данную функцию выполняют лейтмотивы Золотого петушка, Звездочёта, Шемаханской царицы и другие более развёрнутые темы.

Позднее полирефренную форму выявляют в оперных и вокально-инструментальных жанрах Ю.И. Паисов [11, с. 126–127], Н.С. Скобликова [12, с. 11–12], В.Н. Холопова [17, с. 112]; О.В. Комарницкая [6, с. 30]. Н.Скобликова её трактует неоднозначно, включая «рондо с собственным многотемным рефреном, рондо с переменным рефреном, двойные и тройные его формы» [12, с. 11].

Истоки полирефренной формы в отечественной музыке XVIII века обнаруживает Е.Е. Гатовская: она анализирует хоровые концерты В.Титова, рассматривает рефренную форму на макро- и микроуровнях в сочетании повторов в вербальном и музыкальном тексте, подтверждая наблюдения В.Н.Холоповой [3, с. 83]. Вопросы полирефренности в инструментальной музыке затрагиваются в учебной литературе последних лет. Так, В.Н.Холопова приводит пример сцены из первой картины I действия балета И.Ф. Стравинского «Петрушка» («Народные гулянья на масляной»)

³ См. об этом: Гончаренко С.С. Музыкальные формы в таблицах: наглядное пособие по курсу анализа музыкальных произведений. Новосибирск, 1997. С. 20.



в качестве полирефренной формы [17, с. 122]⁴.

Переходя к вопросам о взаимодействии рефренной формы и циклической, следует обратиться к типологии музыкальных композиций второй половины XX века, предложенной В.Н.Холоповой [16, с. 46]. В крупных формах (циклических, контрастно-составных и развитых одночастных) «заметна тенденция выведения классических типов музыкальных форм на более высокие масштабные уровни» [там же, с. 54]. Среди таких структур, кроме трёхчастной репризной, концентрической, вариационной, автор называет формы рондо, рондо-вариационную. В качестве примера формы рондо на уровне цикла В.Н.Холопова приводит Пятый фортепианный концерт С.С.Прокофьева. Действительно, рондо из первого раздела I части (*Allegro con brio*) задаёт ритм в строение цикла, а главный рефрен распространяется и на коду финала (*Vivo – Più mosso*).

Рондо на высшем уровне – в масштабах циклической композиции – становится заметным явлением в оркестровой музыке второй половины XX столетия, что связано с возрождением принципа рефренности эпохи барокко. Подобные необарочные тенденции ярко обозначились в симфониях для камерного оркестра М.Вайнберга 1960-х годов и в *Concerti grossi* А.Шнитке (1972–1993). По соприкосновению и взаимодействию с жанром симфонии барочный жанр А.Шнитке явно продолжает то, что представлено в камерных симфониях М. Вайнберга (№ 7 и № 10). Однако, в отличие от последнего, линия *Concerti grossi* у А.Шнитке развивается на протяжении шестнадцати лет в чередовании с симфониями. Она отражает общую эволюцию его творчества: от полистилистики 1970-х годов – к монотипии конца 1980-х–1990-х.

Ни у одного композитора – современника А.Шнитке жанр *concerto grosso* не представлен столь основательно. *Concerto grosso* № 1 был сочинён через двадцать лет после Первого скрипичного концерта, в 1977 году и спустя пять лет после Первой симфонии. Объединение этого жанра с симфонией у А.Шнитке произошло через одиннадцать лет. Это

была Пятая симфония для большого состава, обозначенная также *Concerto grosso* № 4. А последующее окончательное разделение жанров пришлось на 1990-е годы (*Concerto grosso* № 6 для камерного оркестра и Симфония № 7 для большого тройного состава – 1993).

Даты создания	Симфонии	Concerti grossi
1972	№ 1	
1977		№ 1
1980	№ 2	
1981	№ 3	
1982		№ 2
1984	№ 4	
1985		№ 3
1988	№ 5 – № 4	
1991		№ 5
1992	№ 6	
1993	№ 7	№ 6
1994	№ 8	
1998	№ 9	

Таблица. Хронология симфоний и *Concerti grossi* А. Шнитке

Этот своеобразный, рассредоточенный во времени макроцикл из шести *Concerti grossi* делится на две «тройки». Во-первых, в отношении составов. В начальной «тройке» два камерных концерта – №№ 1 и 3, и один с расширенным оркестровым составом – № 2. В следующей «тройке» наоборот два концерта – №№ 4 и 5 – написаны для симфонического оркестра, и один – № 6 – для струнного. В то же время, макроцикл делится на две «тройки» по значению концертной формы в цикле: если в первых трёх концертах такая форма есть хотя бы в одной части, то, в *Concerto grosso* № 4 и особенно № 5 полного комплекса признаков концертной формы нет. Она возвращается только в Концерте № 6. Таким образом, барочные черты ярче проявляются в Концертах № 1–3, что подкрепляется и стилистикой «квази» барочного тематизма. Черты классических форм – и в строении цикла, и в строении его частей – явно выражены в концертах второй «тройки» (№№ 4–6).

⁴ Изучая рондо-сонату, В.Холопова обозначает побочную партию вторым, добавочным рефреном, а форму считает «видом полирефренного рондо» [17, с. 121].



I (Preludio. Andante)				
Экспозиция 1	Экспозиция 2	Экспозиция 3	Совместная реприза	
Н	Авт.	ВАСН	ВАСН+Н	Авт.+ ВАСН
11	10+4 (ц. 1)	6+8+8 (ц. 3)	8 (ц. 6)	13 (ц. 7)

II (Toccata. Allegro)					
1 раздел			2 раздел		Кода
R	КJ	R	Н	ВАСН+Н	R+ВАСН+Н
13+17	12+9 (ц. 6)	8 (ц. 11)	8 (ц. 12)	10+31+12+8+7 (ц. 13)	16 (ц. 21)

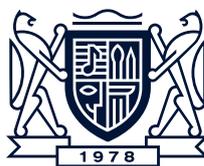
III (Recitativo. Lento – Poco piu mosso)		
1 раздел	2 раздел	3 раздел
Авт.+ВАСН	Авт.+ВАСН	Авт.+ВАСН+В
12+13+12+10+5	9+21 (ц. 5)	19+10 (ц. 9)

IV (Cadenza. Lento)				
1 раздел	2 раздел	3 раздел	Реприза 2 раздела	4 раздел
Авт.	ВАСН	И	ВАСН	В
6	10 (ц. 1)	1 (ц. 3)	6 (ц. 4)	5 (ц. 5)

V (Rondo. Agitato – Meno Mosso – Andante)							
1 раздел	2 раздел			3 раздел	Реприза	Кода	
В	ВАСН	Н+ ВАСН	В+Н	Тng+В	В	R+В+Тng+ ВАСН	Н
32 (ц. 1)	19 (ц. 6)	9 (ц. 9)	9 (ц. 11)	25+8+9 (ц. 13)	19 (ц. 18)	16 (ц. 24)	11 (ц. 26)

VI (Postludio. Andante–Allegro–Andante)	
1 раздел	2 раздел / Реприза 1 раздела
Авт.+ВАСН	R/Авт.+ВАСН
15 (ц. 1)	3+7 (3 т. до ц. 2)

Схема 1. Композиция *Concerto grosso* № 1



В своей статье «Необарочное концертное произведение в произведениях российских композиторов последней четверти XX века»⁵ мы отмечали, что «рефрено-ритурнельный принцип укрепляет структуру произведений А.Шнитке» [10, с. 46]. На примере *Concerti grossi* № 1, № 2 и № 6 в указанной работе демонстрируется возвращение «больших» и «малых» ритурнелей, которое распределяется по всем частям цикла.

Обобщая наблюдения о концертных формах композитора, были выявлены следующие особенности в их трактовке. Как и в эпоху барокко – это быстрые, обычно масштабные, драматургически важные части, построенные на сопоставлении оркестрового *tutti* и концертном солистов. Однако в концепции целого эта форма «практически утрачивает ведущие позиции, заглавную и итоговую роль. На первое место в цикле она поставлена только в *Concerto grosso* № 3» [10, с. 45]. На втором месте она оказывается в цикле Концерта № 1 и в контрастно-составной форме I части № 2. Только в финале Концерта № 6 возвращена её итоговая функция.

Строение циклов в концертах №№ 1 и 2 индивидуализировано. Общей их особенностью является использование нескольких циклических тем, повторяющихся в разных частях. Мы обозначаем их большими рефренами в отличие от малых рефренов – основных тем в концертных формах.

Обратимся к особенностям композиции в *Concerto grosso* № 1⁶. Шесть частей образуют два микроцикла соотношением темпов «М–Б–М, М–Б–М» (схема 1).

В 1/I⁷ концепцию и ведущий драматургический принцип задаёт «тема часов» (определение самого А.Шнитке, на схеме – Н). Исполняющаяся на подготовленном рояле, она звучит как пародия. На протяжении всего цикла скрытый сюжет

театрализованного инструментального действия с персонификацией музыкальных тем выстраивается в противопоставлении трёх стилизованных пластов⁸. Первый – «авторская музыка», область глубокой рефлексии и медитации; второй – цитаты, квазичитаты и аллюзии на музыку Высокого барокко (Корелли – Вивальди – Бах; кроме Н – монограмма **BACH**, основной рефрен 1/II – R). Третий, «сниженный» пласт – это бытовая, банальная музыка, темы песенки и танго, которые в процессе драматургического развития становятся воплощением агрессивного разрушительного начала – враждебного человеку. Таким образом, медитативная и барочная сферы выступают в качестве рефренов, а банальная сфера – в качестве интермедии. Благодаря большому количеству полноценных рефренов полирефренность в *Concerto grosso* № 1 проявляется не только в масштабах цикла, но и на уровне отдельных частей.

Быстрые части (1/II и 1/V) написаны в рефреновой форме. Полирефренность в Токкате подкрепляется основной чертой творчества А.Шнитке – полистилистикой. Помимо экспозиции местного рефрена в духе скрипичного барочного музицирования (на схеме – R) здесь проводится тематизм I части (Н и **BACH**). Додекафонный раздел, резко контрастирующий с рефреном, нельзя назвать новым эпизодом, так как в разных голосах многократно звучат отголоски монограммы **BACH**. Как предвидение света во мраке ещё перед второй фазой звучит Н в *C-dur*. Однако додекафонная музыкальная система как носитель напряжённого начала ведёт к генеральной кульминации Токкаты, в которой происходит трагический срыв. Взволнованный речитатив предвосхищает темы всех рефренов: **BACH** у струнных *ripieni*, а также Н у контрабасов и R в увеличении у низких струнных. Неслучайно Е.Чигарёва называет драматургию Токкаты «крещендирующей» [15, с. 125].

В 1/V появляется новый, четвёртый рефрен – «тема бабочки»⁹ (на схеме – В). Это своего рода тема мечтаний, устремлённая в позитивную сферу.

⁵ Тембровая, ритмическая и интонационная сторона современного концертного произведения в зарубежной музыке последней трети XX века изучается А.А. Сушляковой [14, с. 61].

⁶ Строки в таблицах после номера части обозначают: вторая строка – разделы формы, третья – концертное (обозначение литерными), четвёртая – количество тактов (цифра в партитуре).

⁷ Арабская цифра обозначает номер концерта, римская – номер части.

⁸ Концерту предшествовала Первая симфония – одно из самых авангардных произведений А.Шнитке, в котором сочетаются принципы инструментального театра и полистилистики.

⁹ Эта тема звучит в одноимённом мультфильме режиссёра А.Хржановского на музыку А.Шнитке (1972 г.).



I					
Вступление (Andantino)	Основной раздел (Allegro), 1 фаза				
L	R	D	R	D+BACH	R
18	24 (ц. 2)	28 (ц. 4)	9 (ц. 5)	27 (ц. 6)	9+16 (ц. 9)

Основной раздел (Allegro), 2 фаза				
R	D+P	R	D+P	R
16 (ц. 11)	31 (ц. 13)	13 (ц. 18)	9+19 (ц. 19)	19 (ц. 21)

II (Pesante)					
1 раздел			2 раздел	3 раздел	
P	P1 – P8	P9	L	P10 – P11	P12
8	8+8+8+8+10+8+8+12 (ц. 1)	6 (ц. 9)	11 (ц. 11)	11+15 (ц. 12)	12 (ц. 13)

III (Allegro)						
1 раздел			2 раздел	Реприза 1	Реприза 2	Совместная реприза
R	R (I) – R (VIII) (с каждой вариацией – добавление одной из II скрипок ripieni)	R (IX)	P	R	P	R+P
9	6+6+6+6+6+6+6+12 (ц. 1)	12 (ц. 9)	15+16 (ц. 10)	13+13+8 (ц. 14)	15+8+7 (ц. 19)	24+18+14+17+12 (ц. 23)

IV (Andantino)						
1 раздел			2 раздел			
L	BACH	P	L	L+BACH	L	P
16+14	18 (ц. 4)	10 (ц. 6)	10 (ц. 7)	13 (ц. 8)	27+8 (ц. 9)	25 (ц. 13)

Схема 2. Композиция Concerto grosso № 2



Кроме неё формообразующую функцию в Рондо выполняют тема часов и монограмма **BACH**. Чередуясь, темы из предыдущих частей образуют полирефренную форму¹⁰. Первая фаза Рондо целиком отводится теме бабочки, берущей на себя функцию «путешествия» по стилям. Прозрачное фактурное оформление **B** приближает модель концертной формы **1/V** к генделевской, которая начинается с выступления инструментов *concertino*. Со второй фазы (ц. 6) монограмма **BACH** в исполнении чембало вновь погружает слушателя в эпоху барокко. В то же время политональное вступление **H** с разницей в долю такта, затем её совместное проведение сначала с **BACH**, после с **B** переключает на новый стиль – танго. Значение темы танго (ц. 13, на схеме – **Tng**) усиливается развитием мелодии в *ripieni*, а также резким тональным сопоставлением в экспозиционном и репризном разделах (*es-moll* – *fis-moll*). Передача мелодии танго от чембало к струнным означает трагический исход событий в Концерте. Тема бабочки словно навигатор из одного пункта назначения в другой вновь отсылает в действительность. Четвёртая фаза – кульминация всего цикла. Тема токкаты (**R**), **BACH**, **B**, **Tng** в каждом голосе вступают каждый раз полутонном ниже в фактуре политональной микрополифонии (все минорные тональности, кроме *g-moll* и *fis-moll*). Тема бабочки, которая должна была провозгласить «освобождение, порыв, свет» [15, с. 128], вдруг растворяется, и в партии рояля звучит **H**, канонически поддержанная всей оркестровой массой в диапазоне малой децимы. Таким образом, тема часов (символ времени) превращается в набатный звон – в тему всеразрушения.

Цикл **Concerto grosso № 2** в большей степени соответствует модели Концерта Г.Ф. Генделя. Если сравнить произведение А. Шнитке, например, с генделевским Концертом ор. 6 № 11, можно выявить следующее сходство: наличие контрастно-составной формы «М–Б», медленная часть в качестве «открывающей». Отличие – в соотношении и последовательности частей: Концерт А. Шнитке начинается, а не продолжается контрастно-составной формой, **2/III** и **2/IV** меняются местами

(III – «Б», IV – «М»)¹¹ (схема 2).

Что касается драматургии и общей архитектоники сочинения, то из схемы становится очевидным следующее. Ввиду медленного заглавного раздела **2/I** полирефренность вписывается в медитативную драматургию. Если в начале цикла основным рефреном (на схеме – **R**) является тема в духе баховского концерта, то ведущая тема **2/II (P)** – центральный раздел между двумя *Allegro*, а затем и заглавная лейттема (**L**) вытесняют все рефрены и завершают концерт. Конец **2/III** – важный драматургический центр: обе жанровые сферы барокко – концерт и пассакалия – одинаково важны. Но тема рефрена постепенно «затухает», а медитативные тема пассакалии и лейттема становятся ведущими.

Таким образом, *Concerto grosso* № 2 имеет общие черты с симфоническими циклами И.Брамса (Симфония № 4 *e-moll*) и П.И. Чайковского (Симфония № 6 *h-moll*). Он «продолжает» медленное завершение Концерта для двух оркестров С.Губайдулиной (1976), в состав которого также включены инструменты симфоджаза: электрогитара, бас-гитара и ударные.

Типичная концертная форма **2/I (Allegro)** включает две фазы развития. Основной её раздел имеет прообразом баховскую модель. Тема рефрена – аллюзия на I часть Бранденбургского концерта № 5. Она исполняется струнными, интонационно опирается на общие формы движения – гармоническую фигурацию по звукам мажорного трезвучия. Даже тональность *D-dur* является общей для обоих Концертов. «Собственное прочтение» темы баховского сочинения заключается в том, что, во-первых, тема излагается в канонической имитации в нескольких голосах, во-вторых, она обогащается звучанием неведомых И.С. Баху инструментов (малых барабанов, электрической гитары). Прибавлением голосов в *divisi* тематизм «размывается» в красочном звучании далёких диэзных и бемольных разноладовых тональностей.

Каждое из дальнейших проведений рефрена

¹⁰ Однако эта форма становится полирефренной по тематическому признаку, а не по признаку чередования *tutti* и *concertini*.

¹¹ Обозначения разделов в *Concerto grosso* № 2 следующие. **L** – лейттема концерта, **R** – основной рефрен (тема рефрена представляет собой цитату темы I части Бранденбургского концерта № 5 И.С. Баха), **D** – интермедия на додекафонной теме в различном изложении, **P** – тема пассакалии, которая станет основной во II части.



I (Andante – Allegro)		II (Adagio)			III (Allegro vivace – Andante – Allegro vivace, концертная форма)				
Рефрен на уровне цикла – Тема- эпиграф	Осн. раздел	Вариант Темы- эпиграфа	Центр. раздел	Вариант Темы- эпиграфа	1 фаза	2 фаза	3 фаза		
								Тема- эпиграф	
solo фортепиано		solo фортепиано solo скрипки		solo фортепиано solo скрипки				solo фортепиано	solo скрипки
7	127 (ц. 1)	13	30 (ц. 3)	11 (ц. 10)	62	88 (ц. 12)	12 (ц. 24)	8 (ц. 25)	9 (ц. 26)

Схема 3. Композиция Concerto grosso № 6. Тема-эпиграф –
циклический рефрен

по-своему уникально, что разительно отличает их от оригинала. 1) Основная тема исполняется только солирующими инструментами без участия *tutti* и струнных *ripieni*: кроме скрипки, виолончели и чембало в ц. 5 – фагот и труба, в ц. 11 – маримба, челеста, вибрафон, затем колокола. 2) Рефрен в *E-dur* образует границу двух обозначенных нами фаз. Кульминация в ц. 18 приходится как раз на «точку золотого сечения». Сверхмногоголосие – 47 голосов в микрополифонии проводят тему рефрена в *c-moll* (III степень родства по отношению к *D-dur*). Только в последнем проведении рефрена (ц. 21) возвращается основная тональность, но самый далёкий *f-moll* (IV степень родства, разница в шесть знаков) завершает I часть типичной для А. Шнитке драматургией «срыва».

Широкий круг тональностей превосходит первую интермедию, контрастную не только по составу исполнителей, но и по стилю, а также музыкальному языку. Чембало ведёт свою гармоническую линию: в разных регистрах сопоставляются трезвучия бемольных минорных (*c-moll, f-moll, b-moll*) и диэзных мажорных тональностей (*A-dur, D-dur, G-dur*). Совокупность этих трезвучий даёт ряд из двенадцати звуков: именно за счёт додекафонии создаётся резкий контраст тематизма рефрена и интермедии, барокко и современности. Вместе со вторым проведением интермедии в партии ударных инструментов появляется монограмма **ВАСН**, которую композитор

в предыдущем *Concerto grosso* (№ 1) трактовал в качестве одного из рефренов. В двух последующих проведениях, напротив, превосхищается и звучит в контрапункте новая тема – пассакалии II части.

В III части композитор сочетает две формы барокко. Происходит постепенная модуляция из одной формы в другую. Так, первый раздел построен как остинатные вариации на теме рефрена I части. Впоследствии остинатная форма раздела преобразуется в концертную форму всей III части за счёт чередования тематизма рефрена и пассакалии. Чёткое соотношение *tutti* и *sol*, выход на первый план струнной группы инструментов, тематизм Бранденбургского концерта № 5 создают аллюзию на барочный жанр. Если вначале преобладают масштабы *sol*, то в совместной репризе происходит перелом в пользу *tutti*.

Полирефренность в цикле задаётся лейттемой, которая звучит во вступительном разделе 2/I – *Andantino*. В дальнейшем она возникнет в кульминации 2/II и станет основной в 2/IV. Интонация нисходящего хода от III ступени к I с захватом V ступени снизу, а также тональная устойчивость (*B-dur*) и широтный размер 9/8 создают ощущение умиротворённости и превосхищают медитативный исход сочинения. Эта лейттема «проходит через весь концерт как мысль об объективных устойчивых ценностях жизни» [15, с. 231].

В следующих трёх концертах – №№ 3–5 чисто



концертной формы нет – она синтезируется с сонатной. Но во всех трёх сочинениях эта смешанная структура открывает цикл.

В заглавной части **Concerto grosso № 3** соотношение *tutti* и *concertino* охватывает лишь первый раздел двухчастной формы, а затем набатный удар колокола и додекафонная техника разрушают концертную форму. Остальные части отсылают к другой барочной форме – вариациям на *basso-ostinato*. Что касается признаков полирефренности, то II, III и V части связывает остиная аккордовая тема (скрипки-*concertini*, чембало и челеста соответственно), III и IV части – тема **BACH** (чембало и *tutti* соответственно).

4/I открывается сплетением концертной и сонатной форм. За каждым рефреном закреплён раздел сонатной формы (г.п. – аллюзия на баховскую тему, св.п. – неоклассицизм Стравинского, п.п. – монограмма **BACH**). Если первые две темы являются «малыми» рефренами, то монограмму мы вправе считать «большим» рефреном. Особенность Концерта № 4 – в том, что признаки *Concerto grosso* постепенно утрачиваются, поглощаясь симфоническим развитием (отсюда его второе название: Симфония № 5).

Несмотря на то, что в **Concerto grosso № 5** концертной формы и вовсе нет (только виртуозное концертное скрипаче), полирефренность на уровне цикла очевидна и задаётся заглавной частью. От Концерта к Концерту значение монограммы **BACH** растёт: если в предыдущих циклах она выполняла роль второстепенного рефрена, то в этом сочинении она выходит на первый план, скрепляя все части. Кроме того, на границе частей словно колокол звучит второй рефрен – кластер фортепиано в широком диапазоне.

Concerto grosso № 6 – своеобразное «послесловие» макроцикла¹². На наш взгляд, цикл содержит отзвуки барочного концертного архетипа: трёхчастность, камерный состав, сопоставление *tutti-*

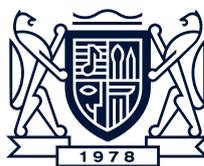
concertini (схема 3). В то же время в его стилистическом гибриде соединяются черты не только барочного *concerto grosso*, но и классицистских и романтических концертов¹³.

Подводя итоги исследования, можно утверждать, что принцип полирефренности на уровне цикла *Concerto grosso* является важнейшим у А. Шнитке. Он проявляется во всех шести сочинениях, но по-разному. Тема основного рефрена из концертной формы одной части цикла становится переходящим рефреном, появляясь в другой или даже нескольких частях. Большинство ярких по музыкальному языку и контрастных по стилю тем-интермедий заглавных частей постепенно «завоёвывает» пространство в остальных, играя равноправную роль рефрена с ведущим тематизмом. Так, рефрены и интермедии, исполняемые инструментами *concertino*, в репризных и кодовых разделах концертной формы или всего цикла разрастаются до масштабов *tutti*, приводя ко всеразрушению и впоследствии – к длительному послесловию-размышлению.

Важно подчеркнуть, что оканчиваются все *Concerti grossi* в медленном темпе. Зачастую тема рефрена исполняется солистом. Ни тот, ни другой приём не использовались в концертах XVIII века. Кроме того, в *Concerto grosso* № 1, № 2 и № 6 начальный медленный рефрен обрамляет всю масштабную композицию. Интересно то, что многоуровневое, разностилевое преломление рефренов распространяется не только на цикл одного *Concerto grosso*, но и на **уровень макроцикла** (например, монограмма **BACH**). Таким образом, концепция *Concerti grossi* А. Шнитке основана на взаимодействии нескольких формообразующих принципов: циклического контраста, полирефренности, вариационности. Небарочное концертное приобретает философский аспект, подчиняясь логике современной медитативно-конфликтной симфонической драматургии.

¹² В 2004 году на фестивале к 70-летию Альфреда Шнитке известный скрипач Г. Кремер исполнил цикл из пяти *Concerto grosso*: «И поскольку я инициатор этого цикла, я как-то вижу, что он и кончается именно Пятым концертом, невидимым роялем, доносящимся из-за сцены, – это как бы другой мир, в который Альфред ушёл» [18, с. 203. Цитируется по: Андрушкевич А. Фестиваль Альфреда Шнитке. С. 55].

¹³ Анализ этого сочинения представлен в статье «Небарочное концертное в произведениях российских композиторов последней четверти XX века» [10, с. 40–41].



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бакуто С.В. От барокко до XX века: интертекстуальные рецепции в «Посвящениях» Белы Ковача // ARTE: электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2024. № 2. С. 50–69.
- 2/ Бедуш Е.А. Песенные жанры итальянского Возрождения: виланелла, канцонетта, балетто: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2007. 239 с.
- 3/ Гатовская Е.Е. Некоторые особенности рефренных форм в четырёхголосных концертах Василия Титова // Вестник ПСТГУ. 2018. Вып. 31. С. 83–101.
- 4/ Гейлиг М.Ф. Форма в русской классической опере. М.: Музыка, 1968. 118 с.
- 5/ Катунян М.И. Рефренная форма XVII века. К становлению музыкальных форм эпохи барокко // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах ВУЗа. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 132. М., 1994. С. 70–100.
- 6/ Комарницкая О.В. Русская опера XIX – начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2012. 46 с.
- 7/ Крупина Л.Л. Ритуальный принцип в эпоху барокко: внеконцертные жанровые преломления // II Волховитиновские чтения. Стиль и жанр в искусстве и традиционной культуре. Современные аспекты исследования. Материалы Второй научно-практ. конф. (10–12 ноября 2008 г.). Воронеж, 2016. С. 120–124.
- 8/ Кюрегян Т.С., Столярова Ю.В. Песни средневековой Европы. М.: Композитор, 2007. 208 с.
- 9/ Лескова Т.В. Черты барокко в симфонических произведениях дальневосточного композитора Александра Новикова // ARTE: электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2023. № 4. С. 25–34.
- 10/ Останина М.Н., Гончаренко С.С. Неobarочное концертное произведение в произведениях российских композиторов последней четверти XX века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 35–48.
- 11/ Паисов Ю.И. Русский фольклор в вокально-хоровом творчестве Стравинского // И.Ф. Стравинский: Статьи. Воспоминания / ред.-сост. Г.С. Алфеевская, И.Я. Вершинина. М., 1985. С. 94–128.
- 12/ Скобликова Н.С. Модификация типизированных форм инструментальной музыки в условиях сценического действия: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1990. 21 с.
- 13/ Сорокина Т.С. Рефренные формы в творчестве Шопена. Лекция по курсу анализа муз. произведений для ист.-теор.-композ. фак. муз. ВУЗов. Новосибирск, 1988. 30 с.
- 14/ Сушлякова А.А. Tango nuevo А.Пьяццоллы: Принципы современного концертирования в сочинениях 1970–1980-х гг. // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 1. С. 58–69.
- 15/ Холопова В.Н., Чигарёва Е.И. Альфред Шнитке. М.: Советский композитор, 1990. 350 с.
- 16/ Холопова В.Н. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50–80 е годы) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах ВУЗа / Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 132. М., 1994. С. 46–68.
- 17/ Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. СПб.: Издательство "Лань", 2001. 496 с.
- 18/ Чигарёва Е.И. Художественный мир Альфреда Шнитке. СПб.: Композитор, 2012. 368 с.

REFERENCES

- 1/ Bakuto, S.V. (2024), "From the baroque to the XX Century: intertextual receptions in the "Dedications" by Bela Kovach", ARTE, No. 2, pp. 50–69. (In Russ.)
- 2/ Bedush, E.A. (2007), Pesennye zhanry italyanskogo Vozrozhdeniya: vilanella, kanconetta, baletto [Song genres of the Italian Renaissance: villanella, canzonetta, balletto], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 239 p. (In Russ.)
- 3/ Gatovskaya, E.E. (2018), "Some features of refrain forms in four-voice concertos by Vasily Titov", Journal of the Orthodox St.Tikhon's Humanitarian University, Issue 31, pp. 83–101. (In Russ.)
- 4/ Geilig, M.F. (1968), Forma v russkoj klassicheskoj opere [Form in Russian classical opera], Muzy`ka, Moscow, 118 p. (In Russ.)



- 5/ Katunyan, M.I. (1994), "Refrain form of the 17th century. Towards the formation of musical forms of the Baroque era", *Problems of musical form in theoretical courses of the University / Proceedings of the Gnessin State Musical and Pedagogical Institute*, Issue 132, Moscow, pp. 70–100. (In Russ.)
- 6/ Komarnitskaya, O.V. (2012), *Russkaya opera XIX – nachala XXI vekov. Problemy zhanra, dramaturgii, kompozicii* [Russian opera of the 19th – early 21st centuries. Problems of genre, dramaturgy, composition], Abstract of D.Sc. Thesis, Rostov-on-Don, 46 p. (In Russ.)
- 7/ Krupina, L.L. (2016), "Ritournello principle in the Baroque era: non-concert genre refractions", *II Volkhovitinov readings. Style and genre in art and traditional culture. Modern aspects of research. Proceedings of the Second scientific and practical conference* (November 10–12, 2008), Voronezh, pp. 120–124. (In Russ.)
- 8/ Kyuregyan, T.S., Stolyarova, YU.V. (2007), *Pesni srednevekovoj Evropy* [Songs of medieval Europe], *Kompozitor*, Moscow, 208 p. (In Russ.)
- 9/ Leskova, T.V. (2023), "Features of baroque in the symphonic works of the far eastern composer Alexander Novikov", *ARTE*, No. 4, pp. 25–34. (In Russ.)
- 10/ Ostanina, M.N., Goncharenko, S.S. (2024), "Neo-Baroque concertation in the works of Russian composers of the last quarter of the 20th century", *Problems of musical science / Music Scholarship* No. 2, pp. 35–48. (In Russ.)
- 11/ Paisov, YU.I. (1985), "Russian folklore in the vocal and choral works of Stravinsky", *I.F. Stravinsky: Articles. Memories / ed. and compiled by G.S. Alfeevskaya, I.Ya. Vershinina*, Moscow, pp. 94–128. (In Russ.)
- 12/ Skoblikova, N.S. (1990), *Modifikaciya tipizirovannyh form instrumental'noj muzyki v usloviyah scenicheskogo dejstviya* [Modification of typical forms of instrumental music in the conditions of stage action], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 21 p. (In Russ.)
- 13/ Sorokina, T.S. (1988), *Refrennye formy v tvorchestve Shopena. Lekciya po kursu analiza muz. proizvedenij dlya ist.-teor.-kompoz. fak. muz. VUZov* [Refrain forms in the

- works of Chopin. Lecture on the course of analysis of musical works for the historical-theoretical-compositional faculty of Music universities], Novosibirsk, 30 p. (In Russ.)
- 14/ Sushlyakova, A.A. (2023), "Tango nuevo by A. Piazzolla: Principles of contemporary concert performance in the compositions of the 1970s – 1980s", *Journal of Musical Science*, Vol. 11, No. 1, pp. 58–69.
- 15/ Holopova, V.N., Chigaryova, E.I. (1990), *Alfred Shnitke: Ocherk zhizni i tvorchestva* [Alfred Schnittke: Sketch of his life and work], *Sovetskij kompozitor*, Moscow, 350 p. (In Russ.)
- 16/ Holopova, V.N. (1994), "Typology of musical forms of the second half of the 20th century (50–80s)", *Problems of musical form in theoretical courses of the University / Proceedings of the Gnessin State Musical and Pedagogical Institute*, Issue 132, Moscow, pp. 46–68. (In Russ.)
- 17/ Holopova, V.N. (2001), *Formy muzykal'nyh proizvedenij: Uchebnoe posobie* [Forms of musical works: Textbook], Lan`, St. Petersburg, 496 p. (In Russ.)
- 18/ Chigaryova, E.I. (2012), *Hudozhestvennyj mir Al'freda Shnitke* [The Artistic World of Alfred Schnittke], *Kompozitor*, St. Petersburg, 368 p. (In Russ.)

Сведения об авторе

Останина Мария Николаевна, аспирант, Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор С.С. Гончаренко); преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, Новосибирский музыкальный колледж им. А.Ф. Мурова
E-mail: mariya.ostanina2016@yandex.ru

Author information

Maria N. Ostanina, postgraduate, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire (scientific supervisor – D.Sc. (Art Criticism), Full Professor S.S. Goncharenko); teacher of music theoretical disciplines, Novosibirsk Music College named after A.F. Murov
E-mail: mariya.ostanina2016@yandex.ru