

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Карникс [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org/wiki/Карникс>. — Загл. с экрана.
2. Michael, Jarrell [Electronic resource]. — Mode of access : http://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Jarrell. — Title from the screen.
3. Serban Nichifor [Electronic resource]. — Mode of access : http://en.wikipedia.org/wiki/Serban_Nichifor. — Title from the screen.
1. Wyld J. Whith his series... / Joanna Wyld [Electronic resource]. — Mode of access : <http://www.notes-upon-notes.com/pdf/Berio.pdf>. — Title from the screen.

УДК 78.071.1 : 787.1

Елена Лисовенко

ИГРА СМЫСЛОВ В «МАДРИГАЛЕ ПАМЯТИ ОЛЕГА КАГАНА» ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

Творческое наследие А. Шнитке неизменно привлекает музыковедов¹. Однако, концентрируясь на крупных жанрах, исследователи оставляют многие камерные сочинения неосвещенными, в чем сказывается тенденция оценивать концептуальность композиторского замысла в прямой пропорции с масштабами сочинения. Так, «за кадром» оказываются небольшие пьесы, которые, на первый взгляд, не требуют специального внимания. В особой степени это относится к «посвящениям», одним из образцов которых является «Мадригал памяти Олега Кагана», удостоенный лишь отдельных упоминаний в ряду других «мадригалных» сочинений (см., например: [3; 5]. Сказанное обуславливает **актуальность темы** предлагаемой работы. **Объектом исследования** являются жанровые, стилистические, композиционно-драматургические особенности творчества А. Шнитке в сфере малых форм, **материалом** послужил «Мадригал памяти

¹ Примером служит появление новых работ: очередного сборника статей «Альфреду Шнитке посвящается» (вып. 8, 2011), монографии А. Демченко «Альфред Шнитке. Контексты и концепты» (2009), работы Е. Бараш, Т. Урбах – «Симфонии Альфреда Шнитке» (2009).

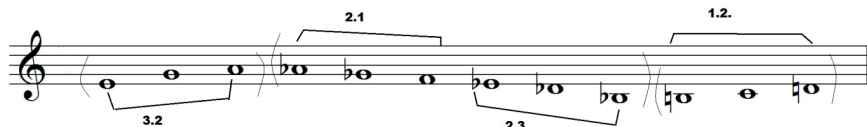
Олега Кагана» для скрипки соло. *Предмет исследования* – смысловой потенциал избранного музыкального текста. *Цель* работы заключается в выявлении взаимосвязи нотного текста с названием пьесы, раскрывающей многоуровневость её концепции. Это открывает путь к пониманию композиторского мышления, своеобразия его игровой логики.

Сведения о «Мадригале памяти Олега Кагана» разноречивы. Как свидетельствует нотное издание [12], он был создан в 1990 г., тогда как А. Ивашкин в каталоге камерно-инструментальных сочинений А. Шнитке называет 1991 г. [4, с. 287]. Кроме того, музыковед отмечает вариабельность тембра: для скрипки соло или виолончели соло, тогда как в нотном тексте указание на иное тембровое решение отсутствует [12]. Первое исполнение состоялось на фестивале памяти Олега Кагана 14 июля 1991 г. в городе Кройт (ФРГ); солировала известная виолончелистка Н. Гутман [4, с. 287]. Если мы обратимся к звуковой атмосфере этого небольшого сочинения (длительность звучания – 6 минут, 66 тактов), то обнаружим характерные для позднего периода творчества А. Шнитке стиливые и образные черты. Музыка рождается в чередовании состояния глубокого размышления, отвечающего мемориальному предназначению сочинения, и прорывов экспрессии, расширяющих эмоциональную палитру и раскрывающих виртуозную сторону инструмента. Как и в других посвящениях², в качестве одного из ключевых звуковых элементов сочинения выступает именная монограмма «адресата». Так, композиция мадригала складывается из рефренов, варьирующих монограмму Олега Кагана *e-g-a-g-a (Oleg Kagan)*, и решённых в виде напряжённого инструментального монолога эпизодов, образующих свободную рондальную форму. Сочетание диатонических тональных элементов со свободно преломленной серийностью, которое встречается у композитора и в других сочинениях этого периода (в частности, в Четвёртом струнном квартете, 1989), сказывается на звуковой организации первой фазы формы, выполняющей функцию экспозиции и развития рефрена. Она представляет собой постепенно развертывающийся попарно-симметричный

² «Канон памяти Игоря Стравинского», «Прелюдия памяти Дмитрия Шостаковича», *Klingende Buchstaben*.

12-тоновый ряд [3.2. – 2.3.; 2.1. – 1.2], состоящий из диатонических звеньев и в скрытом виде регулирующий звуковысотные изменения:

Пример 4. 1.



Не менее типично для А. Шнитке и то, что структурно-тематическая организация ключевой темы, или рефрена, демонстрируемая в экспозиции, в дальнейшем не сохраняется, и каждое новое возвращение происходит с прогрессирующим искажением. Так, второе проведение сжато (тт. 33–43), отмечено диссонантностью и обыгрыванием последовательности интервалов терция – кварта – тритон, при этом ключевые звуки монограммы появляются лишь единожды (тт. 40–41) своеобразным напоминанием, подобно тому, как и в следующем, завершающем проведении (тт. 50–66, монограмма – тт. 59–60). Помимо насыщения хроматикой, последнее возвращение рефрена искажено штрихом *pizzicato* и новой свободной комбинацией мотивов.

Два эпизода выделяются на фоне рефрена учащением пульса и высвобождением экспрессии, полифоническим насыщением партии скрипки, сочетающим и скрытое, и явное двухголосие. Преобладание диссонантной вертикали, избегание несовершенных консонансов, в результате чего пассажи строятся в виде цепочек кварт и секунд, а также вкрапление четвертитоновости в первом эпизоде (тт. 26–32) придают звуковому пространству особую жёсткость. Внутренняя контрастность динамики, штрихов, тесситурных переключений, волнообразное движение в сочетании с ритмической свободой порождают эффект *quasi*-импровизационности и сообщают тематизму эпизодов черты инструментального речитатива. В отношении развития и материала они сходны, продолжая друг друга, как и рефрены, поэтому можно говорить не только о рондальных чертах, но и о трёх-пятичастности по принципу $a-b-a_1-b_1-a_2$. Кульминация осуществляется на исходном звуке пьесы – *e* (тт. 45–46), к которому ступенча-

то направлено движение второго эпизода. Логика развития формы, композиционно-драматургический процесс, таким образом, координируются ключевым комплексом, свободно варьируемым в чередующихся фрагментах. Данный принцип отвечает инструментальной природе скрипичной пьесы и демонстрирует характерные для творчества А. Шнитке черты: медитативность, сочетающуюся с прорывами экспрессии, объединение диатоники и свободной серийности, использование монограммы как ключевого звукового элемента, рондальность композиции, свойственное музыкальному языку позднего периода избегание несовершенных консонансов и конструирование ткани из секундово-квартовых комплексов.

Однако вышесказанное не проливает свет на то, почему композитор выносит в название сочинения слово «мадригал», которое заставляет искать признаки иного плана и, на первый взгляд, не находит отражения в произведении.

Ко времени создания скрипичной пьесы А. Шнитке мадригал в музыкальном наследии XX в. уже насчитывал множество образцов и был представлен широким спектром сочинений различных авторов³. Он трактуется различно, периодически объединяясь с инструментальными формами (Н. Мясковский, И. Стравинский). Однако отличительной чертой большинства произведений является сохранение мадригала как жанра вокально-поэтического, что составляет его «жанровое ядро», или привязки к жанру за счёт некоторых дополнительных характеристик. Так, ряд авторов стремится сохранить идею мадригала как песни на родном языке, обращаясь либо к современной

³ Среди них: «Мадригал» Н. Мясковского – сюита для голоса и фортепиано на стихи К. Бальмонта соч. 7 (1909; 1925), *Monumentum pro Gesualdo di Venosa* И. Стравинского – свободная инструментальная обработка мадригалов Джезуальдо (1960), 12 пятиголосных мадригалов П. Хиндемита на тексты Й. Вайнхебера (1958); *La lontananza nostalgica utopica futura, madrigale per più caminantes con Gidon Kremer* Л. Ноно для скрипки и магнитофонной ленты (1988/89), *Nonsense madrigals* для 6 мужских голосов Д. Лигети (1988–1993). Широко представлен этот жанр в творчестве Богуслава Мартину. И хотя основное место принадлежит сочинениям для смешанного хора – «Чешские мадригалы» (1939), «Пять чешских мадригалов» (1948), «Четыре мадригала» (1959), примечательно появление «Мадригальной сонаты» для флейты, скрипки и клавира (1942) и четырех пьес для гобоя, кларнета и фагота (1938) под названием «Мадригалы».

национальной поэзии (Н. Мясковский, Б. Мартину, П. Хиндемит), либо акцентируя локальный колорит (Б. Мартину), другие отсылают к эпохе Возрождения, в том числе, фигуре Джезуальдо (И. Стравинский).

Сам А. Шнитке обращается к мадригальной культуре трижды. Причем уже с первого сочинения заметно стремление найти собственную «нишу» в преломлении этого жанра, не повторяя напрямую опыт предшественников. Но, если «Три мадригала» для сопрано, скрипки, альты, контрабаса, вибратона, клавесина (1980) следуют вокально-поэтической природе жанра⁴, а опера «Джезуальдо» (1994) апеллирует к эпохе в целом и личности одного из выдающихся мадригалистов, то «Мадригал памяти Олега Кагана» (1990) внешне не имеет ничего общего не только с опытом композиторов XX в., но и природой мадригала в целом⁵. Принципиальная новизна сочинения состоит в том, что этот жанр впервые в XX в. выступает непосредственно в качестве мемориального, переплетаясь с семантикой смерти⁶, и одновременно не содержит наиболее характерных жанровых атрибутов: поэтического текста и вокальной партии.

Более того, музыкальный текст нарочито отвергает саму идею вокальности: незамысловатая монограмма Олега Кагана *e-g-a-g-a*, располагающая к песенности и диатонике, во-первых, рассредоточена регистрово, а, во-вторых, насыщена многочисленными цезурами, отделяющими фактически каждый звук, будто направленными на преодоление естественной певучести скрипки, в результате чего её восприятие как цельной фразы нарушается. Сразу же после «презентации» монограммы возникают скачки на септимы и интервалы, выходящие за пределы октавы, диссонирующие гармонии, пассажи, угловато взбирающиеся по секундам и квартам, а диатоника мгновен-

⁴ Так, примечательность «Трех мадригалов» состоит в том, что все они написаны на один текст Ф. Танцера в трех вариантах, универсально интерпретируя идею «песни на родном языке» [см. 6, с. 150–153].

⁵ Вместе с тем, сочинение можно встретить в списках произведений, где «<...> связи с мадригалом <...> лежат “на поверхности” и обозначены в технике письма» [5].

⁶ В косвенном виде в мемориальной функции жанр мадригала предстает в *Монументе Джезуальдо* И. Стравинского.

но обрастает хроматикой. И, наконец, завершающее репризное проведение начального материала, в котором на *pizzicato* изложены целые ноты, приводит к возрастающей роли тишины и пауз настолько, что не только певучесть, но и вещественность, осязаемость музыкального звука ставятся под сомнение. Примечательно и завершение «скрипучей» ноной *gis-a*, усиливающее дисгармоничность заключительного проведения.

Так, небольшая пьеса А. Шнитке обнаруживает в себе двойной парадокс: внутри названия – мадригал как мемориал, и между названием и музыкальным текстом – мадригал, не имеющий ничего общего с родовыми признаками жанра. Возможно ли, чтобы композитор произвольно выбрал подобный заголовок, абстрагируясь от исторического опыта жанра и оставляя, по сути, лишь внешнюю его оболочку?

Наследие автора свидетельствует об обратном. В музыке А. Шнитке отчётливо заявляет о себе тенденция к интеллектуализации творчества, характерная для многих представителей художественной культуры XX в. Композитор с особой тщательностью и изобретательностью подходит к выбору названий для собственных сочинений, которые то приоткрывают завесу над содержанием, то диссонируют с ним, поскольку несоответствием нотному тексту образуют своеобразные парадоксы, давая тем самым дополнительную почву для размышлений. Вспомним *Quasi una sonata*, «Сюиту в старинном стиле», «Симфонию-антисимфонию» и др.⁷ Даже в произведениях, в которых «словесное послание» выражено вполне конкретно – посвящением определенному «адресату», композитор ищет дополнительные надстройки содержания⁸.

⁷ Заметим, что не всегда композитору принадлежит первенство в использовании такого рода заголовков. Так, *Quasi una sonata* А. Шнитке (1968) предшествует *Musique. Quasi una sonata* op. 8 (1927) Йозефа Коффлера – польского додекафониста, чья «<...> порой гротесковая и ироническая экспрессия явно апеллировала к эстетике неоклассицизма» [7, с. 94, пер. наш. – Е. Лисовенко]. Подзаголовок «Сюита в старинном стиле» встречается у Т. Берда (1952) задолго до того момента, когда А. Шнитке создаёт свою «стилизацию» (1972).

⁸ Таковы, к примеру, «Звучащие буквы», написанные к 40-летию А. Ивашкина, название которых, в сочетании со звучащей фамилией *ASCH*, сразу же отсылает нас к шумановским «Пляшущим буквам», что приводит к появлению нового музыкального персонажа.

Таким образом, нивелируя специфически музыкальные черты мадригала, композитор тем самым привлекает внимание к семантике самого слова «мадригал», которое оказывается вершиной своеобразного айсберга, аккумулируя ряд смысловых узлов и философских проблем. Так в произведении образуется важная «неслышимая» часть содержания, которая может быть расшифрована благодаря актуализации памяти жанра и его истории, с одной стороны, и через слово, взаимосвязь его значения с музыкальным текстом – с другой.

В данной ситуации представляется целесообразным обратиться к таким категориям, как «парадокс», «метафора», «символ», нередко переплетающимся на различных смысловых уровнях и оттеняющим друг друга. Если парадокс как противоречие себе реализуется в названных перекрестных связях между текстом и названием, а также внутри названия, то метафора уже непосредственно связана с одной из трактовок слова «мадригал». Исходя из ее способности отвергать «принадлежность объекта к тому классу, в который он на самом деле входит <...>» и утверждать «<...> включенность его в категорию, к которой он не может быть отнесен на рациональном основании» [2, с. 17], можно рассматривать сочинение для скрипки соло как метафорическую песнь «на родном языке», поскольку скрипка ассоциируется с личностью Олега Кагана, которому оно посвящено. Возникающая взаимосвязь инструмента и личности музыканта сообщает сочинению элемент театрализации за счет персонификации тембра, подкрепляемой в музыкальном тексте звуковой монограммой. В сопоставлении с «Тремя мадригалами», где А. Шнитке задействует многоязычие (французский, немецкий, английский), пьеса для скрипки соло оказывается поиском не просто «песни на родном языке», а «песни на языке универсальном», что уже выводит за метафорический смысл мадригала⁹.

Если метафора непосредственно проецируется на тембровую организацию сочинения и находится на грани между текстом и иг-

⁹ Стремление снять мадригальное «многоязычие», зародившееся еще в Возрождение, можно рассматривать у А. Шнитке как стремление к созданию универсального музыкального языка вместо плюрализма, доминирующего в постмодерне. Это перекликается с поисками в области «музыкальной тишины», которые западные музыковеды назвали «антивавилонской тенденцией» [8, с. 472], идущие как от веберновской эммансипации пауз, так и кейджевских экспериментов с тишиной.

рой со смыслом слова «мадригал», одновременно включаясь в музыкально-образную сторону произведения, то категория символа «делает акцент <...> на выхождении образа за собственные пределы, на присутствии некоего смысла, интимно слитого с образом, но ему не тождественного» [1, с. 155]. Так, во взаимосвязи с жанром мадригала необходимо отметить явление мадригальной комедии, в свете чего театрализация мемориальной пьесы оказывается неслучайной. В свою очередь, традиция мадригализма¹⁰ (звукописи), находясь в тесной связи с изобретением «музыки для глаз», идущей от риторических фигур, с одной стороны, и буквальных трактовок нотации (белые ноты – свет, день, черные – ночь, смерть) – с другой, открывает новое значение ритмической стороны произведения А. Шнитке, где ключевые звуки монограммы Олега Кагана изложены кажущимися однообразными и мешающими гибкой фразировке бревисами. В свою очередь, нисходящий минорный тетрахорд (*as-ges-f-es*) корреспондирует с барочной эмблемой *lamento* [13]. Так парадокс, заложенный в названии, заключающийся в антиномичном сопоставлении Смерти и Возрождения, их взаимопереходе, своеобразно реализуется в чередовании черной и белой нотописы сочинения. Это перекликается с содержанием статьи А. Шнитке, посвященной Олегу Кагану, носящей название «Бесконечность духовной жизни» [4, с. 217–218].

Выводы. Выявленные смысловые взаимосвязи по-новому раскрывают заложенные в музыке невидимые детали, а также создают дополнительные слои содержания, порождая ещё один парадокс. Музыка, обладая внутренней логикой и собственным образным миром, не даёт полного представления о замысле без учёта всех слагаемых названия пьесы. Рождается многоуровневость смысла, частично завуалированного в нотном тексте, свидетельствуя о наличии игровой логики в подходе А. Шнитке к реализации художественной идеи.

¹⁰ Звукопись (букв. – «словопись») или мадригализм определяется как «<...> использование в произведении жестов, призванных зачастую графически отражать реальный или подразумеваемый текст в буквальном или фигуральном смысле. <...>. Термин чаще применяется к вокальной музыке, хотя программные инструментальные произведения также могут в некоторой степени использовать эту технику» [9, пер. наш. – Е. Лисовенко].

В результате последовательного «снятия» относительно самостоятельных слоёв содержания возникает следующая иерархия смысловых соподчинений.

1. «Мадригал памяти Олега Кагана» как сочинение памяти музыканта и своеобразный отклик на мадригальную традицию, актуализированную в XX веке.
2. Мадригал как антимадригал в связи с семантикой смерти, идущей от предназначения произведения, а также отрицания ключевых жанровых признаков.
3. Мадригал как репрезентант культуры Возрождения и связанных с ним музыкальных явлений – мадригальной комедии, мадригализма, то есть того, что лежит уже вне нотного текста.
4. Мадригал в метафорическом смысле как порождение взаимодействия музыки и слова.

Таким образом, пьеса, обладающая скромными исполнительскими ресурсами и небольшим объёмом, концентрирует в себе различные смысловые уровни и широкий круг проблем, не уступая по концептуальности крупным жанрам. Это демонстрирует такие черты мышления композитора, как равнозначное отношение к крупным и малым формам, многоуровневая проработка композиции сочинения, игровая логика, что требует от исполнителя, слушателя и музыковеда интеллектуального подхода к прочтению авторского замысла.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аверинцев С. С. Символ [Текст] / С. С. Аверинцев // София-Логос : словарь. — Изд. 2-е, испр. — К. : Дух і Літера, 2001. — С. 155–161.
2. Арутюнова Н. Метафора и дискурс [Текст] / Н. Д. Арутюнова // Теория метафоры : сб. ст. / [общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной]. — М. : Прогресс, 1990. — С. 5–32.
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 [Текст] / А. В. Ивашкин. — М. : РИК Культура, 1994. — 304 с.
5. Михайлова Н. Испанские мадригалы (К проблеме тембровой драматургии) [Электронный ресурс] / Н. Михайлова. — Режим доступа :

<http://musstudent.ru/biblio/51-u4ebnye-posobiya/159-e-myakotin-muzykalnaya-gramota-razmery-3-8-i-6-8>. — Загл. с экрана.

6. Холопова В. Н. Альфред Шнитке : очерк жизни и творчества [Текст] / В. Н. Холопова, Е. И. Чугарева. — М. : Сов. композитор, 1990. — 350 с.

7. Baculewski K. Polska twórczość kompozytorska, 1954–1985 [Текст] / Krz. Baculewski. — Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1987. — 344 s.

8. Melia N. Stille music – Wandelweiser and the voices of Ontological Silence [Text] / Nicholas Melia // *Contemporary Music Review*. — 2011. — Vol. 30, N. 6 (Dec.). — P. 471–495.

9. Carter T. Word-painting (Madrigalism) [Electronic resource] / Tim Carter // *The new Grove : dictionary of music and musicians*. — Mode of access : *Grove/Entries/S30568.htm#S30568*. — Title from the screen.

10. Fisher K. Madrigal. Italy, 14th century [Electronic resource] / Kurt von Fisher // *The new Grove : dictionary of music and musicians*. — Mode of access : *Grove/Entries/S40075.htm*. — Title from the screen.

11. Nutter D. Madrigal comedy [Electronic resource] / David Nutter // *The new Grove : dictionary of music and musicians*. — Mode of access : *Grove/Entries/S17409.htm*. — Title from the screen.

12. Schnittke A. Madrigal in memoriam Oleg Kagan : für violine solo [Music] / Alfred Schnittke // *Gratulationsrondo : für violin und clavier* / Alfred Schnittke. — Hamburg, 1997. — S. 10–11.

13. Thurston D. Eye music [Electronic resource] / Dart Thurston // *The new Grove : dictionary of music and musicians*. — Mode of access : *Grove/Entries/S09152.htm*. — Title from the screen.