

На правах рукописи

ЦВЕТКОВА ПОЛИНА ЮРЬЕВНА

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА
АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ:
СТИЛЕВОЙ И ЖАНРОВЫЙ АСПЕКТЫ**

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва
2018

Работа выполнена в Федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования «Российская государственная специализированная академия искусств» на кафедре исполнительского искусства

Научный руководитель:

ДОЛИНСКАЯ Елена Борисовна

доктор искусствоведения, профессор, профессор ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского»

Официальные оппоненты:

РОМАЩУК Инна Михайловна

доктор искусствоведения, профессор, профессор ФГБОУ ВО «Государственный музыкально-педагогический институт имени М.М. Ипполитова-Иванова», проректор по научной работе

САМОЙЛОВА Наиля Камилевна

кандидат искусствоведения, профессор, профессор ГБОУ ВО «Оренбургский государственный институт искусств имени Л. и М. Ростроповичей», декан гуманитарно-творческого факультета

Ведущая организация:

ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова»

Защита состоится 26 мая 2018 года в 14.00 на заседании Объединенного диссертационного совета Д 999.146.03 при ГБОУ ВО Челябинской области «Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки» по адресу: 455036, г. Магнитогорск, ул. Грязнова, 22.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте Магнитогорской государственной консерватории (академии) имени М.И. Глинки www.magkmusic.com

Автореферат разослан « » марта 2018 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета,
кандидат искусствоведения,
доцент

Сокольева
Наталья Леонидовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования

В истории русской музыки Альфреду Гарриевичу Шнитке принадлежит особое место. Будучи композитором-шестидесятником, он стал одним из самых исполняемых в мире представителей отечественной музыкальной культуры второй половины XX века. Его сочинения сегодня широко звучат в России и за рубежом. Поистине знаковым стало 80-летие композитора. В Москве и Санкт-Петербурге, Саратове и Нижнем Новгороде, Сочи и других городах России состоялись многочисленные фестивали и концерты, научно-практические конференции, симпозиумы и другие творческие мероприятия.

При жизни Шнитке пользовался вниманием музыковедов, и сейчас его творчество продолжает вызывать интерес. Научная литература о композиторе на редкость обширна, она включает монографии (В. Холопова, Е. Чигарева, А. Ивашкин, Д. Шульгин), публикацию «Альфред Шнитке в воспоминаниях современников», беседы, воспоминания и другие материалы. Научный сериал «Альфреду Шнитке посвящается» (тт. I–X, 1999–2016), выпускаемый Шнитке-центром, получил общероссийский резонанс и вызвал интерес за рубежом.

Между тем в изучении творчества Шнитке остается много неясного, что нуждается в научном осмыслении. Это, в частности, касается камерно-вокальных сочинений, представляющих важнейший раздел наследия композитора. В отдельных изданиях и публикациях порой приводятся противоречивые сведения, касающиеся дат, истории создания некоторых сочинений, состава исполнителей. Необходимость прояснить данные вопросы назрела давно.

Важным стимулом для издания произведений композитора стал «Каталог сочинений Альфреда Шнитке», созданный издательством Sikorski (Гамбург) в 2004 году и обновленный в 2016 году. Среди опубликованных Издательством Sikorski есть и некоторые камерно-вокальные сочинения.

Публикацию «Собрания сочинений А.Г.Шнитке» подготавливает к завершению Издательство «Композитор • Санкт-Петербург». Это – совместный проект семейного архива Шнитке и Архива Альфреда Шнитке в Лондонском университете. К настоящему времени вышли в свет восемь неполных томов (каждый том состоит из нескольких тетрадей), включающих произведения для различных инструментов и составов исполнителей. Вместе с тем два тома Собрания, куда включены произведения для голоса с фортепиано или с ансамблем, еще только готовятся к печати.

Сказанное подчеркивает *актуальность* настоящей работы, посвященной первому изучению камерно-вокальных сочинений мастера: вокальных циклов (стихотворений) для голоса и фортепиано и ансамблей различных составов с голосом, а также песен, написанных для драматического театра.

Степень научной разработанности темы

Монографии, в которой камерно-вокальная музыка Шнитке рассматривалась бы как целостное явление, до сих пор не существует. В числе причин, в частности, малое количество или почти полное отсутствие печатных материалов самого жанра. Некоторые вокальные сочинения были недоступны, так как до настоящего времени находились в различных фондах, архивохранилищах и частных собраниях.

Таким образом, в поле зрения ученых оказалась, прежде всего, симфоническая, камерно-инструментальная и киномузыка Шнитке, а также его музыкальный театр. Стилиевые черты этих жанров разработаны в трудах обобщающего характера: В.Н. Холоповой и Е.И. Чигаревой («Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества», 1990), Д.И. Шульгина («Годы неизвестности Альфреда Шнитке», 1993), А.В. Ивашкина («Беседы с Альфредом Шнитке», 2003), Т.В. Франтовой («Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века», 2004), В.Н. Холоповой («Композитор Альфред Шнитке», 2008), Е.В. Бараш и Т.С. Урбах («Симфонии Альфреда Шнитке», 2009). Интерес музыковедов к творчеству мастера не ослабевает и в последние

годы. Сборник Шнитке-центра «Альфред Шнитке в воспоминаниях современников» (2013) включает статьи, в которых воссоздается творческий облик композитора. К отдельным сферам наследия обращены статьи Е.В. Бараш, А.И. Демченко, И.М. Ромашук, И.Г. Соколова и других авторов в сборнике «Альфреду Шнитке посвящается», вып.9 (2014).

В течение 2015-2017 годов появились: монография Е.И. Чigareвой «Художественный мир Альфреда Шнитке» (2015), Десятый юбилейный выпуск сборника «Альфреду Шнитке посвящается» (2016), сборник статей «Альфред Шнитке: На пересечении прошлого и будущего» (2017). Последний составлен на основе материалов научно-практической конференции к 80-летию А.Шнитке, которая состоялась в МГК имени П.И. Чайковского. В статьях сборника представлены различные аспекты жизни и творчества композитора.

В указанных трудах и статьях вокальные, вокально-ансамблевые сочинения Шнитке 1960–1980-х годов рассматриваются эпизодически. Поздние вокальные работы композитора, как и его последние симфонические сочинения, проанализированы весьма избирательно и далеко не все.

В связи с весьма неполной публикацией камерно-вокальных сочинений Шнитке отметим, что важнейшим материалом для диссертационной работы послужили документы разного плана: *рукописи* и другие *манускрипты* из фонда Шнитке-центра МГИМ имени А.Г. Шнитке, фондов Российского государственного архива литературы и искусства, архива семьи композитора (И.Г. Комарденковой-Шнитке), частные коллекции исполнителей его музыки (В.Попругина и Е.Кичигиной), музеев театра на Таганке, театра имени М.Н. Ермоловой и Моссовета.

Ценными для исследования оказались сведения, почерпнутые из бесед, проведенных автором диссертации с сестрой композитора И.Г. Комарденковой-Шнитке. Существенным для становления концепции работы послужили интервью с С.М. Слонимским – другом и коллегой А.Г. Шнитке, блестящим знатоком его творчества. Также велись беседы с исполнителями музыки Шнитке.

Для изучения истории создания ряда вокальных произведений привлекались воспоминания А. Шнитке, А. Ивашкина, Д. Шульгина, а также сведения его коллег и исполнителей.

Вокальное творчество Шнитке как совокупное явление, важнейшее для полноценного восприятия новаций гениального музыканта, никогда не становилось объектом специального исследования. Данная работа является первым опытом в изучении роли вокальных сочинений в жанровой системе творчества композитора: в его стилевых видоизменениях, а также с позиций исполнительского искусства. В нашей работе представлены почти все вокальные произведения (не только изданные, но и не опубликованные). Они проанализированы и рассмотрены как *единый текст*.

Таким образом, **объектом исследования** выступает камерно-вокальное наследие композитора во всем разнообразии доступных современной науке источников текстов. **Предметом исследования** являются вокальные циклы (Три стихотворения Марины Цветаевой, Три мадригала, Три сцены, Три стихотворения Виктора Шнитке, Пять фрагментов по сюжетам картин Иеронимуса Босха), а также отдельные произведения для голоса и фортепиано (Песня Магдалины, «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», песни из спектаклей «Гвозди», «Дон Карлос», «Турандот»). В исследовательское поле привлечена сценическая композиция «Желтый звук», в которой голос входит в состав ансамбля.

Цель исследования – изучение камерно-вокальной музыки А. Шнитке путем рассмотрения её художественно-стилевых и исполнительских характеристик. Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

- уточнить и дополнить сведения по истории создания произведений с учетом новых материалов, почерпнутых из архивных источников и внести необходимые коррективы в датировку ряда вокальных произведений;

- изучить все обнаруженные к настоящему моменту источники текстов и составить каталог камерно-вокальных сочинений Шнитке с включением инструментальных композиций с участием голоса;
- вывести приоритеты жанровой системы и стилевые константы вокального наследия композитора и охарактеризовать специфические черты инструментального сопровождения;
- выявить феномен отношения Шнитке к человеческому голосу путем изучения особенностей его введения в оркестровую массу, в ансамбль или в дуэт с фортепиано;
- проследить роль исполнителей в процессе создания произведений с выявлением принципиальных для композитора особенностей их голосов.

Научная новизна диссертации

1. В работе собрана, систематизирована и проанализирована большая часть камерно-вокальных сочинений Шнитке.

2. Впервые проведены аналитические изыскания уртекстов Песни Магдалины, Трех стихотворений Виктора Шнитке, «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы», песен из спектакля «Дон Карлос» (фонд Шнитке-центра).

3. Впервые в научный обиход введены и проанализированы найденные в фондах РГАЛИ и в частной коллекции вокальные номера из музыки к спектаклю «Гвозди» (театр имени М.Н. Ермоловой) и песни из музыки к спектаклю «Турандот» (театр на Таганке).

4. Уточнены даты создания и премьерных исполнений песен и зонгов к спектаклям: «Гвозди», «Дон Карлос», «Турандот», а также Песни Магдалины и Трех стихотворений Виктора Шнитке.

5. Впервые составлен полный каталог камерно-вокальных сочинений композитора и его песен к драматическим спектаклям.

6. Впервые рассмотрены особенности функционирования человеческого голоса в разных текстах Шнитке: в дуэте с фортепиано, в ансамбле и в оркестровом звучании.

7. Впервые изучены вопросы, касающиеся специфических приемов исполнения камерно-вокальных опусов Шнитке.

Собранные и проанализированные в данной работе нотные тексты камерно-вокальных произведений Шнитке, архивные документы, иконографические, биографические источники, в том числе неизвестные и малоизвестные, а также ранее не публиковавшиеся материалы, аудиозаписи и высказывания композитора позволяют представить его камерно-вокальное наследие как самостоятельный, обладающий характерными чертами пласт отечественного вокального искусства.

Теоретическая и научно-практическая значимость диссертации

Выводы диссертации представляют обширный материал, как с музыковедческой, так и с исполнительской точек зрения. Собранные материалы могут служить основой для написания научных работ, статей, монографий и диссертаций о камерно-вокальном творчестве А.Шнитке, а также дополнить труды по истории русской музыки XX века. Кроме того, завершённые вокальные сочинения, наряду с вокальными опусами композитора, оставшимися в набросках, способны дополнить публикуемое «Собрание сочинений А.Г. Шнитке».

Сведения, приводимые в диссертации, могут быть полезны при создании учебно-методических пособий для вокалистов в системе среднего и высшего образования; они могут быть использованы в вузовских курсах по истории русской музыки второй половины XX века, в том числе по истории вокального исполнительского искусства. Ранее неизвестные вокальные произведения А. Шнитке позволят расширить педагогический и исполнительский репертуар.

Методология и методы исследования

В работе основным стал комплексный подход, объединивший общеэстетический, источниковедческий, историко-стилевой и системно-жанровый методы анализа. В связи с недостаточной исследованностью темы (большинство вокальных сочинений Шнитке разных жанров и составов проанализированы впервые), изучением неизвестного (в том числе рукописного) материала, редким исполнением вокальных сочинений А. Шнитке автор посчитал необходимым опереться в анализе на описательно-исполнительский метод.

Источниками настоящей диссертации стали:

1. Книги и публикации: статьи и монографии (В.Н. Холопова, Е.И. Чигарева, С.И. Савенко, А.В. Ивашкин, Д.И. Шульгин), дающие представление о творчестве и авторском стиле Шнитке; работы, посвященные анализу вокальных произведений (В.А. Васина-Гроссман, Е.А. Ручьевская, И.В. Степанова), клавиры и партитуры камерно-вокальных произведений композитора.
2. Архивные материалы: рукописи Шнитке-центра МГИМ имени А.Г. Шнитке, рукописи Российского государственного архива литературы и искусства, материалы из музеев театров на Таганке, имени М.Н. Ермоловой, имени Моссовета, личные архивы сестры композитора И.Г. Комарденковой-Шнитке и частные коллекции исполнителей В. Попругина и Е. Кичигиной.
3. Аудиозаписи камерно-вокальных произведений Шнитке, видеозаписи спектаклей и телефильмов.

Положения, выносимые на защиту

1. Камерно-вокальное творчество А. Шнитке представляет собой специфическую систему жанровых и стилистических новаций, где приоритетным для композитора становится слово.

2. В камерно-вокальных произведениях, созданных А. Шнитке для ансамбля и оркестра с участием голоса, последний используется в качестве инструментальной краски.

3. В театральных постановках с вокальными номерами, сочиненными Шнитке, прикладные жанры – песни и зонги – в отличие от академической музыки представляют собой интонационное зеркало шлягеров отображаемой эпохи.

Апробация результатов

Диссертация в полном объеме была обсуждена на кафедре исполнительского искусства «Российской государственной специализированной академии искусств». Итоги работы излагались в докладах на внутривузовской, всероссийской и международной конференциях: Симпозиум «Диалоги» (15 мая 2015 г., Музей С.С. Прокофьева); XXVII Творческое собрание молодых исследователей, исполнителей, композиторов, педагогов в Союзе московских композиторов. Навстречу международному фестивалю современной музыки «Московская осень» 2015. «В художественном пространстве времени: идеи, проблемы, музыка» («Условия рецепции») (12 октября 2015г., Малый зал Дома композиторов); «Неизвестное об известном» (3 декабря 2015, Государственный музыкально-педагогический институт им.М.М. Ипполитова-Иванова); IX научные чтения «Музыка в контексте мировой культуры: современный взгляд» (4-5 марта 2016, МГИМ имени А.Г. Шнитке); XXVIII Творческое собрание молодых исследователей, исполнителей, композиторов, педагогов в Союзе московских композиторов. Навстречу международному фестивалю современной музыки «Московская осень – 2016» (24 октября 2016, Малый зал Дома композиторов); Всероссийской научно-практической конференции «Музыка в контексте мировой культуры» (3-4 марта 2017, МГИМ имени А.Г. Шнитке). Научные результаты исследования отражены в публикациях автора, перечисленных в конце автореферата.

Изложенные выше проблемы обусловили **структуру диссертации**, логику её построения и последовательность изложения материалов. Диссертация состоит из двух томов. **Первый**, основной том, включает Введение, три главы с нотными примерами, Заключение и список литературы. Во **Второй том** вынесены многочисленные приложения – автографы сочинений композитора, иконографические материалы, программки спектаклей, а также фрагменты бесед А.Шнитке о камерно-вокальной музыке.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, рассматривается степень ее изученности, формулируются объект и предмет исследования, излагаются его цель и задачи, раскрываются научная новизна, теоретическая и практическая значимость, структура диссертационного исследования, определяется методология анализа применительно к камерно-вокальному творчеству А. Шнитке.

В связи с поставленной задачей наиболее полного изучения вокального творчества Шнитке в качестве ведущего был избран принцип систематизации камерно-вокальных произведений. Это позволило выдвинуть в диссертации ключевые научные проблемы, среди которых главными обозначились: *соотношение слова и музыки* (1 глава), *инструментальная трактовка голоса* (2 глава) и *различные формы театрализации с участием голоса* (3 глава).

В первой главе анализируются произведения, созданные для голоса и фортепиано. Вторая и третья главы посвящены сочинениям с участием вокала: в одном случае голос трактуется как инструментальная краска, в другом – как носитель скрытого содержательного слоя драматического спектакля.

В **Первой главе – *Голос и фортепиано (в контексте соотношения слова и музыки)*** – представлены произведения, написанные Шнитке в период с 1965 по 1988 годы. Сочинения создавались на стихотворения разных поэтов: Пушкина, Цветаевой, Пастернака и В. Шнитке – брата композитора. Основная

задача главы – представить целостный анализ циклов и отдельных сочинений с текстом.

В § 1 – *Жанр стихотворения с музыкой* – анализируются вокальные циклы для голоса и фортепиано – *Три стихотворения Марины Цветаевой (1965)* и *Три стихотворения Виктора Шнитке (1988)*.

Возникновение жанра – *стихотворение с музыкой* – восходит ко второй половине XIX века. В русской культуре его появление связано с именами А. Рубинштейна и Ц. Кюи. Не прошли мимо жанра стихотворения с музыкой С. Танеев и Н. Метнер. Свой вклад в культивирование жанра внесли композиторы XX века, что подтверждает творчество Д. Шостаковича С. Прокофьева, Б. Чайковского, С. Слонимского.

Характерной чертой стихотворения с музыкой является полифоническое сопряжение вокальной и инструментальной партий. Они выступают не как две единицы, изолированные в линейно-мелодическом плане, а в виде контрапунктического взаимодействия относительно независимых линий. В них поэтический текст раскрывается с разных позиций: вокальная партия чутко следует за словом, подчиняясь его семантике, в то время как в партии фортепиано воплощается обобщенно-художественный образ.

Три стихотворения Марины Цветаевой стали первым крупным вокальным сочинением Шнитке. Их создание совпало с годами, когда многие композиторы открывали для себя поэзию Серебряного века. Стихотворения Цветаевой, отобранные Шнитке, не составляют единой литературной композиции. Поэтические строфы разных лет «Проста моя осанка» (1920), «Черная, как зрачок» (1916), «Вскрыла жилы» (1934) несут в себе мироощущение разных периодов жизни поэтессы. В этих стихах Шнитке привлекли яркость и неожиданность метафор, особая выразительность эпитетов, гибкость и нетрафаретность интонационного строя, а также ритмическое разнообразие.

В стихотворениях Цветаевой Шнитке обнаруживает собственную близость ее мировосприятию. В духе отечественных традиций композитор

придерживается бережного отношения к поэтической строке. Он признавался: «...текст и создавал здесь форму: повторяющиеся строчки вели к аналогиям и в музыке, в тексте содержались смысловые кульминации, а, следовательно, и музыкальные, и текст давал всему этому связь...»¹.

Вместе с тем, в вокальной партии Трех стихотворений нет точного следования стихосложению. Основной задачей для Шнитке становится перевод поэтического метра в музыкальный переменный метр – наиболее органичный прозаической речи. Отсюда – преобладание в вокальной партии декламационного принципа изложения.

В первом стихотворении «Проста моя осанка» пяти строфам поэтического текста Шнитке придает подобие трехчастности. Интонационной основой цикла становится попевка, которая складывается из восходящей большой секунды, чистой квинты и нисходящей малой секунды. Впервые она звучит в фортепианном вступлении, а затем интонируется в вокальной партии. Близость попевки архаическим пластам фольклора (большая секунда в соединении с чистой квинтой) и четкий ритм (восьмая-четверть) вызывают ассоциации с древними заклинаниями, призванными отпугнуть нечистые силы. Две секунды предстают как своего рода оппозиция: восходящая большая секунда (*des-es*) звучит как вопрос, нисходящая малая секунда (*as-g*) – как ответ.

Важную смысловую роль в цикле композитор отводит способам фортепианного звукоизвлечения, которые напрямую связаны как с общим содержанием текста, так и с его ключевыми словами. Восходящая большая секунда исполняется «мертвым» звуком: (авторское обозначение «o+» подразумевает нажатие клавиши одной рукой и мгновенное прижатие звучащей струны другой рукой). Нисходящая секунда вводится «живым» звуком (*pizzicato*).

¹ Шульгин Д.И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. – М.: Деловая лига, 1993. С. – 41.

В самом сочетании основных интонаций и приемов звукоизвлечения как бы экспонируется оппозиция двух субстанций – Добра и Зла (вопрос-ответ, «мертвый-живой» звук), которыми управляет некая Высшая сила, возвышающаяся над ними (она материализуется в виде диссонанса большой секунды, которая исполняется приемом *ordinario* – традиционной игрой по клавишам).

В inferнальный мир ночи, запредельность которого подчеркнута всеми выразительными средствами, Шнитке погружает слушателя в стихотворении – «Чёрная как зрачок».

С одной стороны вокальная партия здесь строится на «ворожащих» секундах (вплоть до микрохроматики), с другой – на широких скачках диссонирующих интервалов. Фортепианная партия не представлена традиционной нотной графикой, ее вытесняет прием *glissando*. Развитие движется по пути нарастания взвинченности: по мере приближения к кульминации *glissando* захватывает все большее расстояние – от самого низкого до самого высокого звуков.

Кульминация на слове *Ночь* подчеркнута всеми выразительными средствами: динамикой *ff*, самым высоким звуком вокальной партии (g второй октавы), резко глиссандирующим вниз, длительной фермой, кластером *ordinatio* у фортепиано. Таким образом, *Ночь* все явственнее становится олицетворением негативной субстанции Зла.

Ворожба уступает место порывистому высказыванию в третьей части цикла – «Вскрыла жилы». Слово *Жизнь* в вокальной партии выделено двойным восходящим скачком на широкие интервалы. Развитие устремлено к концу, где с помощью особых комбинаций с педалью возникает уменьшенный септаккорд, в котором содержится интонационная антитеза двух секунд (*g-a – b-a*), связанная с трагической констатацией композитором вечной борьбы в человеке Добра и Зла.

Изрезанность вокальной партии широкими скачками, обращение к микроинтервалике, применение приблизительной высоты звука

свидетельствуют об отходе композитора от *belcanto* к музыкальному речитативу, близкому мелодекламации. Максимально приближено к разговору и пение на звуках определённой высоты.

Эффект особой фоновой атмосферы в фортепианной партии достигается игрой как бы на двух мануалах – клавишах и струнах рояля. Благодаря имитации оркестровых приёмов (щипков струн, ударов по струне различными предметами) у слушателя возникают ассоциации с виртуальным оркестром. При этом специфические способы звукоизвлечения создают второй содержательный слой, который помогает постичь философскую глубину поэтического слова Цветаевой.

Три стихотворения Виктора Шнитке – единственное совместное сочинение двух братьев. Подобно Н. Метнеру, который в совершенстве владел немецким языком и сочинял вокальные произведения на двух языках, А. Шнитке создал вокальный цикл Три стихотворения Виктора Шнитке на тексты, написанные на немецком языке: «*Wer Gedichte macht, ist ein einsamer Mann...*» («Сочинитель стихов всегда одинок...»), «*Der Geiger*» («Скрипач»), «*Dein Schweigen*» («Твое молчание»). Этот миниатюрный триптих предназначен для тенора и фортепиано.

В Трёх стихотворениях Виктора Шнитке также ощутимо стремление композитора к стилистическому синтезу. Однако идея «связи времен» выражена здесь в приверженности классико-романтической модели. На неоромантические тенденции указывает, в частности, сам герой, предстающий в облике поэта, а также общая атмосфера триптиха, пронизанная чувством одиночества и печали, что проявляется и в мелодике ламентозного склада. Из-за отсутствия развернутого фортепианного сопровождения весомость стихотворного текста выделяется особо. Именно поэтический текст, как и в Трёх стихотворениях Марины Цветаевой главенствует в музыкальной драматургии цикла, где гибкое следование за словом формирует метроритмический остов каждой музыкальной фразы.

Небольшие по размерам части опуса образуют законченную композицию. Первое стихотворение играет роль экспозиции. Оно пронизано чувством одиночества, что подчеркнуто тональностью *es-moll*, которая легко улавливается из-за неоднократного возвращения к тональному центру – звуку *es*. Второе стихотворение – «Скрипач» – в драматургии цикла можно уподобить развивающему разделу. Это подтверждает и появление тональностей субдоминантовой сферы (*Des-dur*, *B-dur*, *ges-moll*). Композитор прибегает здесь к изобразительным приемам, в частности, перед словом *Gott* (Бог) появляется монограмма *WACH*, которая нередко встречается в музыкальных текстах А. Шнитке. Композитор наделяет ее особым этическим смыслом, представляя как олицетворение высших моральных ценностей.

Роль послесловия играет последняя миниатюра. Тональность *g-moll*, в которой она написана, продолжает общее восходящее движение по целым тонам – *es-moll* – *f-moll* – *g-moll*. Неторопливый темп и трехдольный размер приносят в партию тенора черты сходства с колыбельной. В конце вокального цикла на фразе «*Dein Schweigen ist so tief*» («Как тяжело твоё молчание») композитор купирует фортепианную партию. Вокалист допевает мелодию на *pp* – *ppp*.

Два цикла стихотворений с музыкой, несмотря на жанровую идентичность, получили различное музыкально-стилистическое решение. В цветаевском цикле, при его камерности, на первый план выдвигается глобальная проблема – оппозиции Добра и Зла, которая в дальнейшем станет ключевой в творчестве композитора. Голос здесь следует за словом, а приготовленное фортепиано раскрывает скрытый в словах философский подтекст.

Триптих на стихи Виктора Шнитке напротив, демонстрирует уход во внутренний мир человека. Интроспективный подход в свою очередь диктует средства выразительности, близкие классико-романтической стилистике. При этом отсутствие развернутого фортепианного сопровождения дает возможность сосредоточиться на поэтическом тексте особо.

В § 2 – *Жанровые модификации вокального опуса: Пушкин и Пастернак* анализируются «*Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы*» и *Песня Магдалины*.

Стихотворение Пушкина положено в основу романса, которому в телеспектакле «Домик в Коломне» (киностудия Мосфильм) отведена роль лейтмотива. Оно асимметрично: пятнадцать строк не делятся в нем на строфы, а в чередовании рифм нет строгой регулярности. Шнитке следует за пушкинским текстом, не позволяя себе серьезных изменений, кроме легких синтаксических коррекций (пятнадцать строк вкладываются в квадратную структуру). Следствием изменения субъектной структуры в драматургии стихотворения проступает завуалированная двухчастность: в первой части предстает таинственная картина мира, а во второй – появляется активное лирическое «Я», стремящееся этот мир постигнуть. Настроение беспокойства и тревоги возникает благодаря самому ритму стихотворения и его фонической окраске – многочисленным шипящим согласным в сочетании с «рычащими» слогами.

Песня Магдалины первоначально задумывалась как одна из частей цикла на стихи Б. Пастернака. В ее основе – стихотворение «Магдалина (II)» (из романа «Доктор Живаго»), навеянное текстом Священного Писания. Девять его строф-четверостиший объединены перекрестной рифмой.

В процессе работы Шнитке с уртекстом возникла необходимость коррекций: были изменены отдельные слова и порядок их появления, время действия, переосмысливалась суть фразы, использовался иной вариант написания слов.

В 70-е годы Шнитке обращается к медитативному типу высказывания, что проявляется и в Песне Магдалины. Главное интонационное ядро произведения – малая терция, на основе которой происходит вызревание попевки, восходящей к псалмодии. Переменный размер вкупе с паузами и ферматами, пронизывающими вокальную партию, приближают ее к человеческой речи. Крещендирование – характерная черта медитативной

музыки Шнитке. В Песне Магдалины эмоциональное нарастание достигается динамическими средствами, а также уплотнением фактуры, движением от диатоники к хроматике и постоянным расширением вокального диапазона с очевидным сохранением опорных ключевых интонаций.

В триаде: поэтический текст – голос – фортепиано, слово для Шнитке приоритетно. Оно предписывает выбор жанра и предопределяет драматургию вокального сочинения. Более того, слово диктует полный отход от *belcanto* в вокальной линии, что подчеркнуто сменой сложных фактурных образований в партии фортепиано. В дуэте солирующего певца и фортепиано голос приближается к инструментальному звучанию.

Итак, трактовка Шнитке трех из четырех произведений для солирующего голоса наиболее открыта современной композиторской лексике. Оба цикла – Стихотворения Марины Цветаевой, Стихотворения Виктора Шнитке и Песню Магдалины композитор трактует как своего рода антиромансы (их корни восходят к «Лунному Пьеро» А.Шёнберга). В то время как «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», выступая в качестве лейтмотива телефильма «Домик в Коломне», подчеркивают неоднозначный подтекст поэмы Пушкина, что потребовало более традиционного подхода в связи с классическим строем стиха поэта.

В сочинениях для голоса и фортепиано композитор неоднократно обращается к изобразительным приемам. Здесь, как правило, нет аккомпанемента, типичного для аналогичных произведений классического репертуара. Нет и традиционных проигрышей или обрамляющих *solo* фортепиано. В подобной аскетичной трактовке инструмента возникают параллели с поздним вокальным творчеством Шостаковича (Шесть стихотворений Марины Цветаевой).

Во **Второй** главе *Голос в ансамбле – “совершеннейший из инструментов”* анализируются Три мадригала, Три сцены (все –1980), а также Пять фрагментов на сюжеты картин Иеронимуса Босха (1994). Совершеннейшим из инструментов, способных стать проводником не только

чувств, но и мыслей, называл человеческий голос Н. Метнер. Включение голоса в ансамбль солистов в качестве особой инструментальной и образной краски – характерная тенденция для камерно-инструментальной музыки XX столетия. Яркое тому доказательство – *Три мадригала* А.Шнитке, сочиненные для сопрано и пяти инструментов – чембало, скрипки, альты, контрабаса и вибратона.

Композитора особо привлекали жанры и формы музыки Возрождения и Барокко: реквием и мотет, ричеркар и канцона. В основе Трех мадригалов – три стихотворения Танцера, написанные на французском, немецком и английском языках: №1 «Sur une étoile», №2 «Entfernung», №3 «Reflection». Их объединение в триптих осуществляется на основе сходного философского содержания и образного контраста. Используя монограмму ВАСН и опираясь на риторические фигуры *anabasis* и *katabasis*, композитор подчеркивает смысловое значение слова.

В образном плане ведущим для Шнитке становится диалог со стилями: «Связь с предшественниками предопределена всеми теми полистилистическими “играми”, которые я себе позволяю уже много лет»². Первый мадригал выстраивается в виде трех строф, написанных в серийной технике с использованием полифонического канона. Второй – выдержан в атональной технике письма с периодическим вкраплением аккордовых вертикалей, которые складываются из наложения трезвучий разного состава. В третьем мадригале – своеобразном гимне любви – слышны отголоски спиричуэлс.

Общее звучание ансамбля и функции отдельных участников Шнитке трактует в духе *Concerto grosso*. Все голоса здесь абсолютно равны, исключения не составляет и вокальная партия, которая наделена текстом и выделена тесситурно. По своему интонационному наполнению голос вокалиста инструментален, а потому органично вписан в общую партитуру.

² Беседы с Альфредом Шнитке. – М.: Классика-XXI, 2003. С.147.

В контексте эволюции инструментального мышления в Трех мадригалах видоизменяются традиционные вокальные формулы: мелодия обретает скачкообразный, порой рваный профиль. Особый звуковой формат получает соотношение инструментального ансамбля и голоса, который несет основную нагрузку и не имеет перерывов в звучании.

Если в классический период развития мадригала композиторы предпочитали выводить партию вокалиста на первый план, а аккомпанемент выступал исключительно в роли сопровождения, то в трактовке Шнитке *голос и инструмент выступают на паритетных началах*.

От такой мощной составляющей вокальной музыки, каким является текст, композитор отказывается в *Трех сценах для сопрано и ударных*. В России начала XX столетия формы вокальной музыки отличались многоликостью, что было в значительной степени обусловлено особой ролью текстов, положенных в их основу. Существовало и прямо противоположное явление: вокальные сочинения создавались без текста. Изначально это были вокализы – упражнения, предназначенные для развития голосовых возможностей певцов. Позднее появились музыкальные произведения без слов, огромная эмоциональная сила которых заключалась в свободной вокализации. Таковы, например, Вокализ С.Рахманинова, Соната-вокализ Н.Метнера, Пять мелодий без слов С.Прокофьева.

Три сцены написаны для необычного состава – сопрано соло и ударных: вибратона (шесть исполнителей), тарелки, прикрепленной к большому барабану, и колокольчиков. Шнитке активно использует здесь приемы полистилистики, он обращается и к 12-тоновой системе, и к тональной технике письма.

По утверждению Шнитке, сверхзадача любого сочинения крупного мастера (композитора, художника или писателя) гораздо шире тех слов, в которые облакает его творец. Именно поэтому он не ставил целью донести до слушателя программный замысел сочинений, предпочитая оставлять его артефактом своей лаборатории. В содержании Трех сцен как бы

прослеживаются три стадии жизни человека: рождение, сама жизнь и смерть. Композитор задает здесь сложные вопросы, на которые ответа не дает.

Главным источником тематизма Трех сцен становится автоцитата из телефильма «Маленькие трагедии» (часть «Пир во время чумы»), что приоткрывает перед слушателем завесу содержания. Уже в названии произведения есть указание на связь с театральной сценой. Композитор создал своего рода *мини-спектакль*, в котором изначально была заложена возможность его сценической интерпретации. На связь с театром указывают и ремарки автора, сделанные в партитуре. Они дают представление о том, как музыканты должны существовать в *музыкально-сценическом пространстве*.

Вокалистка также не является статичным участником ансамбля, она выступает как персонаж пьесы, задуманной автором. Певице дается полная свобода при выборе слогов или гласных, на которые следует петь. Так она может оказывать влияние на развитие общего тембрового колорита всего произведения.

Если образно-смысловым ориентиром музыкального содержания в циклах Марины Цветаевой и Виктора Шнитке было слово, то в ***Пяти фрагментах на сюжеты картин Иеронимуса Босха*** аналогичную функцию выполняет живописный ряд.

Шнитке создает пять музыкальных эскизов по Босху, избирая самые типичные для художника образы и ситуации. В поле зрения композитора оказываются эскизы Босха, а также картины раннего и среднего периодов. Свои композиции Босх никак не именовал, названия обретались намного позже. Шнитке обозначает номера фрагментами, не называя их ни одним из вокальных жанров. Композитор представляет слушателю пять взглядов, но их, естественно, может быть намного больше.

Состав исполнителей в этом сочинении далек от классического – тенор-вокалист, скрипка, тромбон, литавры, клавесин и струнный оркестр. Подобный звуковой конгломерат Шнитке, как всегда, наделяет индивидуальностью тембровой окраски.

Для Пяти фрагментов избраны тексты не современников композитора, не классиков, а поэтов древности и немецкого Возрождения: В 3-й части используется текст Эсхила из «Песни Афродиты» (в немецком переводе Иоганна Густава Дройзена), в 5-й части – строки Николауса Рёзнера.

Прибегая к особым художественным средствам, Шнитке раскрывает философское содержание картин И. Босха. Он избирает тембр высокого мужского голоса, используя его разнообразный ресурс в области дыхания, диапазона, динамических возможностей. Партия тенора допускает сравнение с партией Евангелиста (именно тенору поручена эта партия в «Страстях» Баха). Однако ее мелодическая линия представлена в несколько романтическом ключе. Для усиления экспрессии вокальная партия насыщается скачками на широкие хроматические интервалы, которые придают звучанию терпкость. В 5-й части хаотичность звучания достигается посредством алеаторики: перед слушателем как бы возникают различные образы, представленные на картинах Босха.

Использование наряду со струнным оркестром тромбона, литавр и клавесина, дает возможность рельефнее отразить полярные эмоциональные состояния: предчувствия тревоги и напряжения, с одной стороны и успокоения, релаксации, с другой.

Третья глава – *Голос в драматическом спектакле* – посвящена сочинениям, которые А. Шнитке написал для драматического театра. Рассматривается полностью сохранившийся клавир музыки к спектаклю «*Гвозди*» (1965), а также песни и зонги к спектаклям «*Дон Карлос*» (1975) и «*Турандот*» (1979). В качестве одной из форм театрализации в главе представлена сценическая композиция «*Желтый звук*» (1974).

К созданию театральной музыки Шнитке относился с позиций профессионала, поясняя, что для него это была своего рода лаборатория. В XX веке к вокальным жанрам драматического театра (песня, серенада, куплеты) присоединились зонги. В отличие от стихотворений с музыкой прикладные жанры бытового характера, в числе которых песни и зонги, пишутся, как

правило, на разные стихи, привлеченные методом подбора. Они представляют собой как бы интонационное зеркало шлягеров отображаемой эпохи, которые Б.Асафьев справедливо отнес к типу музыки, обусловленной зрелищем.

Среди московских коллективов, с которыми сотрудничал Шнитке – театры имени Моссовета и на Таганке, им. К.С.Станиславского и МХАТ. Эпизодически он писал для периферийных театров, в частности, для новосибирского театра «Красный факел». Дебютным в этой сфере оказался 1961 год.

Спектакль «Гвозди» не был поставлен на московской сцене. По воспоминаниям В. Андреева (тогда главного режиссера Театра имени М.Н. Ермоловой), он выпускался на гастролях и в репертуар не вошел (сыгран был только прогон). В основе спектакля – пьеса С. Лунгина и И. Нусинова – авторов многочисленных пьес и киносценариев. Возможно, что спектакль был снят по идеологическим причинам – пьеса «Гвозди» и сегодня остается актуальной.

Клавир музыки Шнитке к спектаклю «Гвозди» включает тринадцать музыкальных номеров. Среди них – инструментальные пьесы и вокальные эпизоды: куплеты, дуэты и квартеты. Именно они стали объектами музыковедческого анализа и выявили смысловую взаимосвязь с образным и языковым миром галереи портретов Шостаковича в балете «Болт».

Композитор тонально-тематически объединяет все музыкальные номера спектакля, создавая вокально-инструментальную сюиту, пронизанную общей линией развития. Через синтез музыки и слова переход с прозаического текста на поэтический вносил в спектакль новый план обобщений.

Полемический характер трагедии Шиллера «Дон Карлос» нашел яркое выражение в *Восьми песнях* созданных для баритона, гитары и фортепиано на тексты Ф. Шиллера в переводе разных поэтов. Почти в каждой из них содержится скрытый (а иногда и достаточно легко дешифруемый) смысл. В спектакле Песни не прозвучали, так как они вызывали ассоциации с событиями, происходившими в то время в нашей стране.

Вокальная партия в Восьми песнях построена на сочетании поступенного (чаще нисходящего) движения, ходах по звукам трезвучия и на секвенцировании несложных мелодических оборотов, что обусловлено певческими возможностями драматических актеров. Для усиления негативной характеристики Шнитке в отдельных эпизодах вводит хроматизмы («Марш мародеров», «Дурные монархи»).

В тональном отношении песни достаточно свободны. Мрачный колорит некоторых номеров подчеркнут II низкой ступенью лада («Прошение») или фригийским ладом («Дурные монархи»). Кульминационная зона в «Песне любви» высвечена отклонением в далекую тональность (Ces-dur при основной тональности c-moll). Для акцентирования особых моментов текста в ней сопоставляются трезвучия далеких тональностей (es-moll, b-moll, Ges-dur, Des-dur). Иногда композитор вводит изобразительные приемы (*ostinato* для выражения волнения в «Песне любви» или золотой ход валторн на словах «Гром победы загредел вдали» в песне «Дурные монархи»).

В качестве аккомпанирующего инструмента наряду с фортепиано композитор вводит гитару («Прошение», «Горная дорога»), что вместе с характерными гармоническими оборотами (нисходящий ход от тоники к пятой ступени минора через седьмую натуральную ступень) вносит в цикл национальный колорит (действие пьесы происходит в Испании).

Путь на сцену спектакля «*Турандот*» по Брехту оказался долгим, его подготовка длилась несколько лет. «Турандот», как и другие пьесы драматурга, написана в стилистике эпического театра, теоретическую базу для которого он обосновал еще в середине 20-х годов прошлого века. Для пьесы, наполненной политическими аллюзиями, Брехт избрал жанровую форму параболы, близкую по своей сути притче, которая, по его мнению, могла «столь элегантно преподнести правду»³.

Хоры, зонги и ритмизованные монологи Брехт рассматривал как важнейшие смысловые структуры спектакля, которые служили средством

³ Шумахер Э. Жизнь Брехта. – М.: «Радуга», 1988. – С.261.

обобщения и возвращали публику к реалиям сегодняшнего дня. Именно через них комментировались события, давалась им оценка, что должно было подтолкнуть зрителя к собственному осмыслению увиденного.

Для «Турандот» Шнитке сочинил десять номеров-зонгов, в которых наряду с основным сюжетом был зашифрован еще один смысл: зонги должны были приблизить пьесу Брехта к советской действительности конца 1970-х годов. Десять песен созданы на стихи Б. Слуцкого, кроме зонга «Приближается век мой к закату», сочиненного на текст А. Вознесенского. Музыкальный язык зонгов (включая фортепианную партию) демократичен, его истоки берут свое начало в «Трехгрошевой опере» К. Вайля – Б. Брехта.

Стилистические особенности зонгов в большинстве случаев восходят к бытовым жанрам, среди которых выделяется марш. В этом жанре написаны семь из десяти вокальных пьес. Помимо марша композитор опирается на песенный жанр. Так в «Иглотерапии» явно проступают черты военно-патриотической песни (что особо подчеркнуто введением золотого хода валторны). В некоторых зонгах оба жанра сосуществуют одновременно. Там, где в тексте особо акцентируются морально-этические мотивы, композитор обращается к приемам декламации («Зонг об отрубленных головах», «Приближается век мой к закату»). Иногда речитативно-декламационный характер пронизывает от начала до конца весь зонг, как, например, в номере «Случай».

Форма, в которой написаны зонги, в основном куплетная. Но в ряде номеров композитор отступает от канона, для усиления их публицистического характера куплетная форма значительно трансформируется.

Шнитке располагает зонги по принципу контраста. Однако на самую последовательность сюитного типа накладывается форма второго плана, в которой проступают признаки цикличности. Все зонги скреплены мелодическим лейтзерном – восходящим ходом по звукам мажорного квартсекстаккорда.

Подход Шнитке к сфере прикладной музыки показывает: для него это была такая же серьезная область, как и работа в академических жанрах. При озвучании спектакля мастеру был важен контакт, как с режиссером, так и с актерами. Он внимательно вслушивался в их голоса, чтобы понять технические и тесситурные возможности каждого.

Сценическая композиция «*Желтый звук*» изначально задумывалась в двух вариантах – как концертное произведение с показом репродукций картин В. Кандинского и как пантомима для сопрано, смешанного хора в записи и инструментального ансамбля. В ее основу был положен сценарий В. Кандинского на немецком языке («...der gelbe Klang»), напечатанный в Альманахе «Синий всадник» за 1912 год. Русский перевод сделал сам А. Шнитке.

«Желтый звук» В. Кандинского явно содержит в себе отзвук ритуальных форм. Шнитке чутко уловил особую энергетику произведения. Для расшифровки его скрытого смысла был избран остро современный язык. При создании музыкального текста композитор скрупулезно изучает указания художника, что получает свое отражение в партитуре.

Предполагавшееся Кандинским соло тенора композитор заменяет солирующим сопрано. В беседе о «Желтом звуке» композитор подчеркивал: «Что касается красочности, то она здесь не только звуковая, но и не меньше *тембровая* (курсив мой – П.Ц.)»⁴. Об этом свидетельствует также избранный состав исполнителей: помимо сопрано соло и хора, это – клавишные (фортепиано, клавесин, орган), струнные (скрипка, контрабас, электрогитара), духовые (кларнет, труба, тромбон) и группа ударных с колоколами, там-тамом, маримбой и вибрафоном.

Партию сопрано композитор наделяет особой ролью. Не вкладывая в уста певицы конкретный текст, он применяет ряд вокально-речевых приемов, что позволяет использовать высокий женский голос в качестве особой тембральной

⁴ Шульгин Д.И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. С.68.

краски, главным образом для акцентирования зон, важных в смысловом и драматургическом отношении.

Заключение, в котором подводятся итоги исследования, содержит два блока. В первом – представлено описание характерных черт вокального стиля Шнитке. Здесь же помещены рекомендации к исполнению вокальных сочинений композитора. Во второй блок отнесены сведения об исполнителях его произведений.

Камерно-вокальные сочинения А. Шнитке при их немногочисленности в жанровом отношении весьма разнообразны. Каждый из опусов имеет «лица не общее выражение». При этом Шнитке мыслит скорее циклически: песня как самостоятельная композиционная единица встречается в его зрелом творчестве эпизодически. Свои лирико-философские циклы, предназначенные для певца-солиста, композитор чаще называет «стихотворениями», что подчеркивает, сколь значим для него поэтический текст. Композитор трактует слово как *центральный элемент самой системы художественной выразительности*.

Вектор внутренней эволюции камерно-вокального творчества Шнитке можно обозначить как движение от моноцикла в сопровождении фортепиано (в том числе, подготовленного) к развернутой циклической композиции с участием инструментального ансамбля, где голос выступает в качестве одной из инструментальных красок. Параллельно утверждается идея инструментального театра: «Что касается принципиального права композитора на использование зрелищных эффектов, то у меня не возникает никаких сомнений, что они возможны и отчасти необходимы, они заложены в специфике музицирования», – отмечал Шнитке⁵. При этом композитор осознает пародийность, заложенную в инструментальном театре, что получило отражение в его партитурах (Три сцены).

Как особая область камерно-вокального творчества предстает музыка Шнитке к драматическим спектаклям. Здесь он обращается к жанру песни или зонга, не отказываясь от объединения их в циклы. В театральных вокальных

⁵ Цит. по: Холопова В.Н., Чигарева Е.И. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. С.153.

опусах его музыка картинно-иллюстративна, что вполне закономерно. Одновременно композитор демонстрирует в театральной музыке полярно противоположные сферы от философско-этических и романтических представлений до образов гротеска и зла.

Наиболее ярким выразительным средством в его творчестве становится шлягерность, что характерно и для камерно-вокальных произведений: «...шлягер в развитии искусства – это символ зла. Естественно, что зло должно привлекать. Оно должно быть приятным, соблазнительным, принимать облик чего-то легко вползающего в душу, комфортабельного, приятного, во всяком случае – увлекающего. Шлягер – хорошая маска всякой чертовщины, способ влезть в душу. Поэтому я не вижу другого способа выражения зла в музыке, чем шлягерность», – говорил композитор⁶.

Путем тональных и тематических связей все музыкальные номера драматического спектакля объединяются в подобие вокально-инструментальной сюиты, пронизанной общей линией развития. Переход с прозаического текста на вдохновенное поэтическое слово вносит в театральные постановки новый укрупненный план обобщений – через органический синтез музыки и слова.

Исходя из закономерностей музыкального языка, характерных для композиторской техники второй половины XX века, камерно-вокальные сочинения Шнитке содержат специфические приемы, которые усложняют их исполнение. В этом ряду в качестве основополагающих выделяются: особенности построения вокальной партии; новые технические требования к исполнителю; агогические приемы; наличие игрового начала; влияние инструментализма.

Стремлением композитора к большей иллюстративности поэтического текста обусловлена трансформация интонационной структуры вокальной партии, которая формируется из хроматических ходов и скачков на диссонирующие интервалы (Три стихотворения Марины Цветаевой, Песня

⁶ Беседы с Альфредом Шнитке. С.136.

Магдалины, Три мадригала, Три сцены, Пять фрагментов на сюжеты картин Иеронимуса Босха). С таких позиций вполне объяснимо использование техники *Sprechstimme* и *Sprechgesang*, а также приемов речитативного письма. Нередко изломанность мелодической линии в сочинениях композитора выступает как особый способ отображения негатива.

Наряду с разорванностью мелодической линии вокальная партия усложняется различными способами вокализации: с закрытым ртом, с придыханием, *glissando* (Три стихотворения Марины Цветаевой, Три стихотворения Виктора Шнитке, «Желтый звук»).

В театральных песнях композитор чередует пение с речитацией, что вполне закономерно, так как эти вокальные номера вторгаются в процесс драматического действия. Здесь используются разговорные приемы: выкрики, говорок, а также шумовые эффекты (свист), что вносит в эмоциональную атмосферу пьесы окраску достоверности.

Аккомпанемент в сочинениях для голоса и фортепиано лишается традиционных проигрышей или обрамляющих *solo*. Инструмент и голос выступают на паритетных началах, добиваясь максимального донесения до слушателя содержания текста. Нередко раскрытию содержания поэтического текста способствуют сопроводительные пояснения композитора относительно звукоизвлечения на фортепиано.

Трактовка вокальной партии как особой единицы разнотекстового целого осуществляется с современных позиций: тембр голоса приближен к инструментальному звучанию. В сочинениях без слов голос становится равноправным участником *инструментального ансамбля* (Три сцены, «Желтый звук»).

В камерно-вокальных произведениях помимо русской поэзии Шнитке обращается к немецким первоисточникам, что вполне объяснимо. Немецкий язык как уртекст сохранен в Трех стихотворениях Виктора Шнитке и Пяти фрагментах на сюжеты картин Иеронимуса Босха. В Трех мадригалах наряду с немецким текст излагается на французском и английском языках, что

осложняет исполнение этого произведения. Итальянский язык, как наиболее удобный для вокалистов, он не использует, что, по-видимому, обусловлено стилевым компонентом: вокально-речевые приемы композитора весьма далеки от *belcanto*.

В тембровом отношении сочинения Шнитке универсальны: одно произведение может исполняться разными голосами. Он сочиняет не «на певца», а предполагает определенную манеру исполнения. Для композитора важнее, чтобы певец донес до слушателя глубину поэтического текста и особое эмоциональное состояние. Некоторые сочинения с привлечением голоса трактуются им в духе театральной сцены и сопровождаются ремарками, конкретизирующими действия участников ансамбля в процессе исполнения (Три сцены). В силу этих причин, а также неординарности музыкального текста исполнители вокальных опусов композитора возникали спонтанно.

В ряду постоянных исполнителей назовем Нелли Ли, которая озвучила Три мадригала, Три сцены и «Желтый звук». Лидия Давыдова участвовала в премьере Трех сцен.

Три стихотворения Марины Цветаевой на премьере спела С. Дорофеева, позднее этот цикл был исполнен М. Фатеевой, которая переложила произведение для своего голоса (сопрано) и, по мнению Шнитке, «оно от этого что-то вдруг неожиданно выиграло»⁷.

Премьера Трех стихотворений Виктора Шнитке состоялась в Горьком (2009) в исполнении В. Коваля (баритон) и М. Равина (фортепиано).

Среди иностранных певцов исполнявших произведения Шнитке – Лиора Гродникайте (меццо-сопрано), Алиса Белл (сопрано), Пол Чарльз Кларк (тенор).

В связи с тем, что автор диссертации певица, включающая в репертуар некоторые сочинения Шнитке, исследование завершается рядом рекомендаций исполнителям, касающихся специфических приемов и способов их преодоления.

⁷ Беседы с Альфредом Шнитке. С.207.

Наполненное художественными открытиями камерно-вокальное творчество Шнитке представляется явлением, вобравшим в себя черты философской лирики, инструментального театра и яркой сценичности. Несомненно, что издание всего массива вокальных сочинений Шнитке привлечет к ним внимание современных молодых исполнителей, не ограничивающих свой репертуар только классическими образцами.

Публикации по теме диссертации (общим объемом 4,5 а.л.)

Статьи в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК

1. Цветкова П.Ю. А.Шнитке. Пять фрагментов на сюжеты картин Иеронимуса Босха / П.Ю.Цветкова // Музыкальная академия. – 2016. –№2. С.127-132 (0,6 а.л.).
2. Цветкова П.Ю. А.Шнитке. Три стихотворения Виктора Шнитке / П.Ю. Цветкова // Музыковедение. – 2016. – №9. С. 3-10 (0, 5 а.л.).
3. Цветкова П.Ю. Голос в оркестре / П.Ю.Цветкова // Музыковедение. – 2017.– №3.– С. 12-21 (0,4 а.л.).

Публикации в рецензируемых изданиях

4. Цветкова П.Ю. А.Шнитке. Три стихотворения Марины Цветаевой / П.Ю. Цветкова //Альфреду Шнитке посвящается, вып.8. М.: Издательство «Композитор», 2011. – С. 191-200 (0,4 а.л.).
5. Цветкова П.Ю. А.Шнитке. Три мадригала в контексте истории жанра / П.Ю. Цветкова // Альфреду Шнитке посвящается, вып.9. М.: Издательство «Композитор», 2014. – С.127-137 (0,5 а.л.).
6. Цветкова П.Ю. Листая книгу автографов / П.Ю. Цветкова // Сборник научных трудов ОГИИ Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования, вып.19. Оренбург, 2016. С.220-227 (0,3 а.л.).

7. Цветкова П.Ю. А.Шнитке. Три сцены / П.Ю. Цветкова // Альфреду Шнитке посвящается, вып.10. Издательство «Композитор», 2016. С. 173-183 (0, 5 а.л.).
8. Цветкова П.Ю. «Гвозди» в Театре имени М.Н.Ермоловой / П.Ю. Цветкова // Альфреду Шнитке посвящается, вып.10. Издательство «Композитор», 2016. С. 51-57 (0,3 а.л.).
9. Цветкова П.Ю. А.Шнитке – Б.Пастернак / П.Ю. Цветкова // Школа молодого исследователя. Сборник научных трудов. Вып.6 (13). По материалам конференций в Союзе московских композиторов. – М.: Издательство РИТМ, 2017. С. 60-70 (0,5 а.л.).
10. Цветкова П.Ю. Забытая музыка Шнитке к пьесе С. Лунгина и И. Нусинова «Гвозди» / П.Ю. Цветкова // Школа молодого исследователя. Сборник научных трудов. Вып.6 (13). По материалам конференций в Союзе московских композиторов. – М.: Издательство РИТМ, 2017. С. 107-117 (0,5 а.л.).