

**ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ТЕХНИКА ШНІТКЕ –
СВОЙСТВО ЗВУКОВЫСОТНЫХ ИДЕЙ КОМПОЗИТОРА.**

**Гетерофонное многоголосие у Шнитке:
типы дублирования.**

Вероятно, нет ни одного исследования о музыке Альфреда Шнитке, автор которого сумел бы обойтись без слов "полифония" или "полифонический" при описании любого из сочинений композитора. Ведь это практически невозможно, когда речь идет о музыкальном мышлении, насквозь полифонизированном.

Как существенный компонент стиля, полифонические структуры музыкальной ткани стали предметом специального изучения. Тем более, что Альфред Шнитке и здесь проявил свою композиторскую индивидуальность: он создал такие фактурные образования, по которым почерк автора определяется почти мгновенно: речь идет о его гетерофонных канонах с reverberационными эффектами.

В нашей статье описан принцип звуковысотной координации голосов в полифонических структурах Шнитке. Судя по публикациям и докладам, посвященным полифонической технике композитора (1; 6; 7; 8; 9 и другие), эта проблема специально пока не обсуждалась. А между тем, здесь обнаруживаются важнейшие факторы индивидуального стиля, благодаря которым полифоническое письмо композитора становится столь неповторимым и легко идентифицируемым.

Шнитке – композитор предельно экономный в средствах: сложная, разветвленная фактура в его сочинениях нередко имеет в основе крайне лаконичный материал. Этим, в частности, объясняется его любовь к формам с выводимыми голосами: всякого рода дублировкам, канонам, которые становятся типичными фактурными моделями в его сочинениях. Главный признак таких многоголосных комплексов – это наличие голоса-образца и голосов, производных от него.

Формам с выводимыми голосами, специфичным для музыки Шнитке, уже посвящена отдельная работа (6). Речь в ней идет о канонической технике композитора. Нас же будут интересовать, по преимуществу, гетерофонные образования: разнообразные многоголосные дублировки – в аспекте их звуковысотной организации. Несмотря на кажущуюся простоту, эти фактур-

ные образования достаточно оригинальны и потому заслуживают пристального внимания.

В полифонических формах Шнитке использованы особые, характерные только для этого композитора способы высотной координации голосов. В частности, здесь действует особого рода система звуковысотных структур, которой отведена важнейшая роль в процессе упорядочения высотных параметров музыкальной ткани.

Эта звуковысотная система (ЗВС) подробно описана в статье (3). Здесь же вкратце коснемся ее сути и, главное, покажем сами элементы ЗВС, без представления о которых невозможен дальнейший анализ.

Звуковысотная система Шнитке выявлена нами исключительно аналитическим путем. Это система константных предкомпозиционных структур. Выделяются две их группы, которые распределяются, соответственно, по двум иерархическим уровням: 1 группа – трех-четырехтоновые (малые) структуры – их шесть; 2 группа – 12-тоновые (большие) структуры – их восемь.

Малые структуры ЗВС приведены в прим. 1: 1) уменьшенный септаккорд – Ум; 2) мажоро-минорное трезвучие – Мм; 3) структура из двух кварт в тритоновом соотношении – Q; 4) центрированная структура – тон и его хроматические варианты, бемольный и диезный – Ц (нотация тонов принципиального значения не имеет); 5) мотив-монограмма И.С.Баха – BACH; 6) хроматическая гамма – Х. Сама по себе каждая из малых структур – звукосочетание, знакомое по тем или иным музыкальным стилям. Но в музыке Шнитке совокупность этих звукосочетаний становится явлением уникальным.

В отличие от Ум, Q, Ц и Х, структуры Мм и BACH требуют пояснения. "Мажоро-минорным" мы называем любое сочетание мажорного и минорного трезвучий, независимо от высотного соотношения их оснований (т.е. не только одноименную или однотерцовую пары, как это традиционно принято). И все же в ряду таких сочетаний основной можно считать одноименную Мм-структуре, которая, во-первых, наиболее экономна по составу тонов (и потому является как бы структурой-инвариантом), а во-вторых, включена как составная часть в одну из больших структур ЗВС.

Особенность другой структуры (названной нами "BACH") состоит в том, что она всегда расположена на четырех соседних хроматических тонах, и тоны эти объединены попарно в секунды – две малые (1+1) или две большие (2+2). Всего возможно 14 разных комбинаций тонов внутри BACH-структуры: некоторые из них приведены в прим. 1. Мотив-монограмма, давший

имя всей группе, - один из вариантов.

Малые структуры ЗВС достаточно разнородны, и их объединение в единую систему объясняется особенностями внутреннего устройства каждой из структур (все они зеркально-симметричны) и характером их взаимоотношений. На уровне малых структур ЗВС действуют два принципа их взаимоотношений: 1 - принцип взаимовыводимости малых структур (как результат зеркально-симметричных преобразований относительно оси симметрии, на которую все они "нанизаны"), 2 - принцип дополнительности до 12 тонов. В результате действия этих двух принципов малые структуры ЗВС оказываются сегментами больших, 12-тоновых структур (серий) ЗВС: это X-серия, Ум+Ум+Ум, Q+Q+Q, Ц+Ц+Ц+Ц, BACH+BACH+BACH, Mm+Um+Mm, BACH+Q+BACH, Q+Um+Q; они приведены в прим.2). Восемь больших структур ЗВС при ближайшем рассмотрении оказываются, в свою очередь, единым структурным комплексом, также обнаруживающим жесткую структурную логику (мы назвали ее "логикой хроматической гаммы") и следование определенным структурным принципам. Все это позволяет говорить о "системе серий ЗВС" (см.3).

Музыкальные тексты Шнитке показывают, что автор не просто постоянно пользуется средствами системы звуковысотных структур, создает ли он мотивы, мелодические линии, пласти фактуры, простые аккорды или сложные вертикальные комплексы, - то есть любые высотные образования, независимо от их функций и стилистического наклонения. Сочинения показывают, что композитор мыслит этими структурами.

Некоторые стороны звуковысотной организации в музыке Шнитке уже рассмотрены в работах (2;4). В данной статье представлен еще один аспект проблемы: роль звуковысотной системы в полифоническом письме композитора.

ЛЕНТОЧНАЯ ГЕТЕРОФОНИЯ

Для музыки Альфреда Шнитке типичны гетерофонные образования - многоголосие, которое получается в результате дублирования основного голоса высотными и интонационными вариантами.

Простейшим является параллельное, "ленточное" многоголосие, которое называют также "утолщенным одноголосием". Его структурные характеристики таковы:

- 1) дублируемая единица - одноголосная линия;
- 2) дублирующие голоса абсолютно идентичны главной линии по всем

параметрам (кроме звуковысотного, разумеется, поскольку это транспозиции главной линии);

3) все голоса (и оригинал, и его копии) звучат одновременно, без каких-либо сдвигов друг относительно друга.

Соблюдение всех этих условий приводит к тому, что реально звучит как бы одна утолщенная мелодия (линия).

В большинстве партитур Шнитке можно найти такие "ленты". Приведем несколько типичных образцов. Напоминаем, что в центре нашего внимания - высотная координация линий в многоголосии.

Пример 3. Во второй части Виолончельной сонаты УМ-ЛЕНТА звучит в партии фортепиано (ц.3). До этого момента в стремительное движение, - по принципу "раскручивания спирали", - заданное виолончелью в самом начале второй части, постепенно, очень медленно, как бы с трудом преодолевая инерцию "тяжелых масс" (низких частот), вовлекались все новые, более высокие регистровые пласти фортепиано (отсылаем к партитуре). В ц.3, где включается регистр малой октавы, впервые в этой части появляются вертикальные соавучия. До сих пор же фактура состояла лишь из горизонтально развернутых звукосочетаний, и это важно для понимания природы аккордов, из которых формируется УМ-ЛЕНТА.

Соавучия у фортепиано - это последовательность уменьшенных септаккордов (см.схему а). Несмотря на актуализацию вертикального аспекта в данном фактурном образовании, оно все же имеет чисто мелодическое происхождение: здесь в музыкальном развертывании начинается очередной виток спирали (в конструктивном виде мы выписали продолжение этой линии до ц.6 - см.схему в). Конструктивной основой спирали, в самом ее начале, становится одна из малых структур ЗВС - Ц-структур (см.схему б). Координатором голосов по вертикли становится малая структура ЗВС - Ум-структур (ср.схему а и схему б). Ощущение же того, что перед нами не совокупность линий, а совокупность вертикалей, возникает из-за крайне медленного темпа, в котором эта мелодическая спираль начинает раскручиваться.

Таким образом, в приведенном гетерофонном образовании и горизонталь, и вертикаль сформированы при помощи структур ЗВС (Ц и Ум). Причем логика их высотного сочетания типична для композитора: в целом здесь имеет место 12-тоновый комплекс. Этот комплекс меняет свое "имя" в зависимости от направления чтения: это либо ЗВС-серия Ум+Ум+Ум (если считать, что звуки каждого из сегментов собраны в единую вертикал, а сами сегменты следуют один за другим по типу аккордовой последовательнос-

ти - см. схему а); либо ЗВС-серия $\text{Ц}+\text{Ц}+\text{Ц}+\text{Ц}$ (если считать, что сегменты данной серии развертываются параллельно - см. схему б).

Пример 4. Один из вариантов Q-ЛЕНТЫ использован в разработке второй части Квартета №3 (см. партии альта и виолончели).

В примере мы показываем лишь маленький фрагмент "ленты", но, чтобы дать более полное представление о мелодической линии, лежащей в ее основе, в схеме б целиком приведен высотный костяк линии (ц. 16-17). Перед нами мозаичная, т.е. не-серийная, совокупность BACH-структур (см. схему б). В то же время часть линии представляет собой 12-тоновый комплекс: три последние BACH-структуры в сумме дают полный звукоряд - 12-тоновую ЗВС-серию BACH+BACH+BACH (см. схему б). В конце - типичный для Шнитке обрыв линии на восходящей X-структуре.

Данная мелодия становится основой для партий альта и виолончели: вместе они образуют Q-ленту, т.е. параллельное четырехголосие Q-структурами. В отличие от примера из Виолончельной сонаты, здесь координирующая структура (Q) несколько завуалирована - тем, что четырехголосие распределено между двумя инструментами. В результате две тритоновые ленты звучат в разных регистрах - одна в большой октаве, другая - в малой. И такое фактурно-регистровое рассредоточение четырехголосия, ослабляя в нем восприятие вертикали, способствует акустическому усилинию линеарного аспекта.

Для полноты фактурной и звуковысотной картины отметим, что Q-лента альтов и виолончелей развертывается на фоне двух остинато:

1) в партии V-по I звучит остинатный мотив - мажорно-минорное трезвучие B-b (Мм-структура). Этот мотив, обладающий характерной для Шнитке семантической многозначностью, напоминает одновременно и о мелодии "золотого хода валторни", и о монограмме композитора - в данном случае транспонированной (см.схему в);

2) в партии V-по II - свое остинато: фигурации по звукам Ц-структуре - здесь она дана в четвертитоновом варианте (см.схему г).

Характерно, что эти два остинато объединены общей звуковысотной идеей - "колебанием" тона d, связывающим структуры Мм и Ц. Так, в Ц-структуре центральный тон (d) как бы колеблется вокруг своей звуковой оси - то чуть выше, то чуть ниже (см. схему г). Этот же тон одновременно является одной из терций Мм-структуры, в которой он тоже "колеблется" между звуками d и des (см.схему д).

Итак, каждый из трех пластов фактуры оформлен на основе какой-либо из структур ЗВС: Мм-горизонталь у V-по; Ц-горизонталь у V-по

II; (BACH+X)-горизонталь и Q-вертикаль у V-ле и V-с.

И, несмотря на то, что все три пласта фактуры обнаруживают принадлежность единой звуковысотной системе (созданной самим автором), это не мешает композитору придать каждому из них свое стилистическое наклонение, причем именно звуковысотными средствами (!).

Набор стилей-моделей для этого квартета был заявлен в самом начале первой части, открывющейся своеобразным эпиграфом, в котором процитированы три классика - представители трех разных музыкальных эпох. Первая из них - эпоха полифонии "строгого стиля" (в эпиграфе - Орландо ди Лассо, в нашем примере - линеарный гетерофонный пласт у альта и виолончели с BACH-структурой в основе, т.е. как бы персонифицированное, хотя и не акустическое, указание на эпоху); вторая - эпоха классико-романтической музыки (в эпиграфе - цитата из Бетховена, здесь - мотив "золотого хода валторни" у первой скрипки, который, кстати, в таком изложении, как здесь, очень напоминает о хорошо известном начальном мотиве из финала "Патетической сонаты" Бетховена); и, наконец, третья - эпоха нового музыкального языка XX века (в эпиграфе - многограмма Шостаковича, здесь - четвертитоновое Ц-остинато у второй скрипки, т.е. общеакустическое указание на эпоху).

Таким образом, этот фрагмент становится, помимо прочего, еще и образцом, демонстрирующим полифоничность мышления Альфреда Шнитке на стилевом уровне.

Пример 5. В предкульминационной зоне Квартета для ударных инструментов (прим. 5а, т. 62-65) задействованы три малые структуры ЗВС. Основной мотив Квартета (прим. 5б) в кульминации звучит намного интенсивнее, чем во вступлении (ср. 5а и 5б). Так, помимо одновременного использования двух интонационных форм мотива - прямого (Сантрапе) и обращенного (Сантрапелли и Vibrafono), изменены ритм (мотив восьмикратно ускорен) и фактура (вместо одноголосия звучат четырехголосные ЗВС-ленты): в т. 62 - X-ЛЕНТА, т. 63-64 - Q-ЛЕНТА, т. 65 - Ум-ЛЕНТА (в нашем примере многоголосные ЗВС-ленты изложены конспективно: выписаны только первые созвучия в каждом пласте). Итак, в данном случае соотношение голосов в лентах координируется ЗВС-структурами X, Q и Ум.

На первый взгляд, авторская звуковысотная система обнаруживается здесь лишь в формах работы с исходным материалом (т.е. используется при его дублировках); сама же мелодия, основу которой составляет фригийский тетрахорд (прим. 5б: тт. 10-17 Квартета), находится вне системы структур ЗВС. Однако, если допустить, что определяющей в формировании

этой мелодии была логика не одноголосия, а двухголосия (имеется ввиду стретта в обращении, которая звучит в Квартете непосредственно вслед за экспозицией темы - см. прим. 5в: тт. 18-26 Квартета), то это тут же проясняет связь данного интонационного материала с базовой для композитора системой высотного мышления. Лишь в контрапункте мелодии и ее инверсии становится возможным обнаружить серию BACH+Q+BACH. Кстати сказать, в том, как постепенно, не сразу автор раскрывает исходные структурные идеи, сказывается чисто полифонический склад его музыкального мышления.

Приведем еще несколько образцов гетерофонных лент из сочинений Альфреда Шнитке, подтверждающих их типичность для письма композитора.

Наиболее часто среди гетерофонных лент встречаются Q-ЛЕНТЫ. В прим. 6а из "Фауст-канаты" - Q-ЛЕНТУ ведут трепетающие скрипки, причем строение Q-структур меняется (ср. такт 7 с другими тактами примера). В прим. 6б из Виолончельного концерта Q-ЛЕНТУ ведет хор тромbones. Ниже будут описаны более подробно Q-ЛЕНТЫ из других сочинений (см. прим. 12г, 14в, 15 - схема 8). В прим. 7 приведен образец гетерофонного многоголосия, в котором координирующая структура периодически меняется: основой является УМ-ЛЕНТА, в которую вкраплен фрагмент BACH-ЛЕНТЫ (такты 3-4), а заканчивается многоголосие Мм-структурой (такт 6).

В Примере 8 (фрагмент Танго из Концерто grosso N1) приведен очень интересный образец канона трёх УМ-ЛЕНТ (см. прим. 8а). Главный голос, на основе которого выведена вся фактура фрагмента, - это сама мелодия танго (см. прим. 8б). В целом несущей фактурной формулой здесь становится трехголосный гетерофонный канон (схема 8г): интервал имитации - малая секунда (что дает нисходящее движение по хроматическому звукоряду, т.е. по X-структуре). Но оттого, что каждый из голосов этого полифонического трехголосия в свою очередь утолщен, т.е. при помощи дублирования превращен в Ум-ленту (схема 8в), перед нами в результате - канон трех Ум-лент (он же - канон трех пластов: схема 8д). Обратим внимание, что для всего этого 12-голосия координирующей структурой, в конце концов, оказывается ЗВС-серия Ум+Ум+Ум (схема 8е).

Пара следующих примеров (9а и 9б) показывает образцы более редко встречающихся Мм-лент. Пример 9а - ММ-ЛЕНТА у хора духовых. В основе мелодической линии - X-структура (см., в частности, линию верхнего голоса: a-ais-h-c-cis-d). Она девятнадцать раз утолщена (3 гобоя, 3 трубы и 3 тромбона) так, что в каждой тройке голосов звучит минорное трезвучие. Основания трезвучий координируются Ц-структурой es-cis-d (при восходя-

щем порядке чтения основных тонов: схема а). Однако, высотное сочетание минорных трезвучий в каждой вертикали таково, что результатом становится три пары мажоро-минорных трезвучий (схема б).

Особо следует остановиться на X-ЛЕНТАХ. Среди типичных для сочинений Шнитке элементов фактуры - кластерные ленты. Известно, что кластеры, кластерные ленты, кластерные пласти - одно из приобретений в сфере сонорики, ставшее общестилевым элементом в музыкальном языке второй половины XX века.

В сочинениях Шнитке встречается и традиционное обращение к этой технике, как, например, в Первой фортепианной сонате (1987) (см. по партитуре последний такт во второй части, или последний такт финала - с кластером на полклавиатуры, для исполнения которого пианист ложится на клавиатуру локтями обеих рук). Не менее традиционен и следующий образец.

Пример 10а. Кульминация перед каденцией солиста в Скрипичном концерте N2 (1 такт до ц. 32) - один из ранних примеров использования кластерной техники. Гетерофонная идея передана здесь через кластерный "канон", в котором неразличимы отдельные голоса и отсутствуют точные высотные координаты. Тем самым, как бы отсутствует возможность связать кластерную технику с системой ЗВС.

И все же в большинстве случаев кластерные образования Шнитке приобретают индивидуальные черты, органично вписываясь в систему стиля композитора, и в частности, в "рамки" его жесткой звуковысотной организации.

Во-первых, кластерные хроматические ленты являются, по сути, гетерофонными образованиями, голоса которых скординированы при помощи одной из малых структур ЗВС - X-структур. Во-вторых, они, как правило, наделены достаточно определенными фактурными и драматургическими функциями (в частности, X-ЛЕНТЫ типичны для окончания кульминационных зон, что делает их особым стилистическим признаком сочинений композитора - см. прим. 5а, 10а, 10б, 12г, 14в, 15 (схема 9)).

Более того, вполне дифференцированной в высотном отношении нередко оказывается и внутренняя структура кластера - это также стилистически показательно для музыки Шнитке.

Дополнительно структурировать хроматический кластер можно двумя способами: либо придать ему четкие контуры, как это сделано, например, в Реквиеме (см. прим. 11а, последние такты III части), где в партии фортепиано контурные тоны кластеров все вместе образуют баховскую моно-

грамму b-a-c-h (порядок чтения тонов - восходящий). Второй способ дополнительного структурирования хроматического кластера - сочетание его с параллельно звучащей структурой, как бы просвечивающей сквозь него. Образец такого сочетания приведен в прим.11б из Альтового концерта, где хроматической кластерной ленте в партии фортепиано соответствует Q-ЛЕНТА в партии скрипок. Такое наложение структур X и Q способствует выделению в 12-тоновом X-кластере (b^1 - a^2) тонов Q-структуры (ais-dis-e-a) за счет их акустического усиления. В результате реально звучит своего рода "затуманенная" Q-структура.

Такое же сочетание структур использовано в Эпилоге "Пер Гюнта" (см. прим.15 - схема 9). В прим.9б (см. партию правой руки) приведен образец сочетания X-ленты (она же BACH-лента) и Mm-ленты (можно сказать, что в данном случае Mm-структура использована частично - в виде цепи минорных секстаккордов; хотя, если обратить внимание на сочетание соседних аккордов, то окажется, что в сумме их тоны образуют полные однотерцовые Mm-структуры, например: в такте 1 - трезвучие g-moll - Fis-dur; в такте 2 - трезвучие as-moll - G-dur и т.д.).

Нередко 4-голосная X-лента (т.е. с X-структурой из 4 тонов в основе), может быть интерпретирована, в зависимости от конкретного звуковысотного контекста, как BACH-лента.

Пример 10б. IV часть Фортепианной сонаты N1: кластерная четырехголосная X-ЛЕНТА в партии левой руки. Это один из очень многих примеров записи кластерной ленты (и отдельных кластеров), позволяющих обнаружить вполне отчетливые контуры высотной структуры.

Но еще более показательна в этом смысле BACH-ЛЕНТА из Альтового концерта (Пример 12). Самый знаменитый эпизод этого сочинения - романтическое Adagio в середине 2 части - построен на запоминающем кратком мотиве с характерным мелизматическим украшением (прим.12а).

Чарующее пение альта, как бы "подернутое флером", развертывается на фоне "нежнейшей дымки", которую дают инструменты оркестра. "Флер" постепенно становится все более объемным, явным, все больше заполняя акустическое пространство, как бы проникая глубже и глубже в душу, становясь все более и более экстатичным и головокружительным, а затем, почти незаметно, но быстро наполняясь неким ядом, вдруг переходит через едва уловимую грань - и предельная экстатичность оборачивается совершенно дьявольским кульминационным всплеском.

Эффект "флера" достигается в большой степени благодаря сонорным лентам у фортепиано и высоких струнных (см. прим.12в). По этому эпизоду

можно составить "хрестоматию лentoобразования" у Шнитке. Сначала звучит BACH-ЛЕНТА (конец ц.18 и 2 такта в ц.19; почему именно BACH, а не X-лента, мы объясним чуть позже), затем, в ц.19 (такты 3,4) - лента с нетипичной для Шнитке структурой (1.3.1 - в нашем примере она не выписана), следом за ней - Q-ЛЕНТЫ (ц.19: первая - в тактах 5-6, вторая - с иным интервальным строением - в тактах 7-8) и, наконец, X-ЛЕНТА, в сочетании с Q-ЛЕНОЙ у скрипок (8 тактов ц.20 - отсылаем к партитуре; см. также прим.12в, 11б).

Теперь объясним, почему хроматическое движение в партии правой руки у Р-по - это именно BACH-лента (прим.12в). Для этого проанализируем звуковысотную организацию всего интересующего нас эпизода.

Кажется, что его гармонической опорой является автентический эллипсис с доминантсептаккордом, характерный для классико-романтической гармонии - поэтому эпизод и называют "романтическим" (см. прим.12в, г). Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что в целом для высотной конструкции эпизода не менее, а скорее даже более важны 12-тоновые ряды, формирующая роль которых прослеживается буквально в каждом фактурном образовании. Здесь используются два ЗВС-ряда - BACH+BACH+BACH и 12-тоновый X-ряд.

По поводу X-ряда заметим лишь, что он является основой мелодики всех фоновых кластерных лент; каждая из них разворачивается в пределах именно 12-тоновой хроматической волны (сначала вверх, потом вниз). С началом каждой новой волны меняется координирующая структура в ленте (см. партитуру и прим.12в, д).

Подробнее рассмотрим роль серии BACH+BACH+BACH. Совершенно неожиданно оказывается, что высотная структура главного голоса фактуры (солирующего альта), несмотря на, казалось бы, явную принадлежность тональной технике письма, тем не менее основой имеет сегменты 12-тонового ЗВС-ряда. Дело в том, что опорные тонны мелодической линии составляют два сегмента, принадлежащих ряду BACH+BACH+BACH (прим.12: а, б). На третьем же сегменте этой серии выстраивается фоновая педаль у струнных (флажолеты в партии альтов, виолончелей, контрабасов на протяжении всего интересующего нас эпизода - прим.12е).

Немаловажна и такая деталь: первая BACH-структура, с которой начинается весь эпизод, это именно мотив-символ - монограмма Баха (см. прим.12 а, б).

Появление баховской монограммы в Альтовом концерте легко объясняется главной звуковысотной идеей сочинения - опорой на монограмму

Юрия Башмета: b-a-es-c-h-e (прим.12и). Она достроена до 12-тонового ряда, и вторая часть Концерта выстраивается подобно вариациям на тему-остинато, роль которой выполняет лейтмотивный (башметовский) 12-тоновый ряд. Фактурно-ритмический облик темы-остинато делает ее подобной кантусу фирмусу.

Так вот, монограмма Башмета (b-a-es-c-h-e) содержит в себе тоны b-a-c-h, и композитор использовал это в лирическом эпизоде: он выделил баховские тоны, поручив их солирующему альту, а оставшиеся тоны (es и e) отдал другим тембрам (es - контрабасу соло, альтам и колокольчикам, e - колокольчикам и альтам: см. прим.12и). В результате, и порядок тонов в башметовской монограмме сохраняется, и, одновременно, звучит "проявленная" монограмма BACH, структура которой формирует линию солиста на протяжении всего этого эпизода (см. партитуру и прим.12а).

Таким образом, BACH-структура актуализируется в данном музыкальном контексте и как мотив-символ, и как конструктивно важный для этого фрагмента серийный ряд BACH+BACH+BACH. И это не все.

Свою роль играет здесь также и еще одна существенная фактурная деталь: обратим внимание на партию низких струнных в начале данного эпизода, на фоне педали которых звучит романтическое соло (см. прим. 12е). Основой этого фактурного пласта тоже является BACH-структура, а именно - тоны третьего сегмента BACH-серии (см. прим.12 ж, з). Они появляются в такой последовательности: es-e-cis-d в ц.17. (Напомним, что именно порядок тонов отличает структуры BACH и X друг от друга). Появившись один за другим, тоны es-e-cis-d остаются звучать одновременно (в виде флаголетной педали) вплоть до ц.19. Расположение тонов тесное, поэтому, если не знать о порядке их появления, педаль можно оценить как обычный хроматический кластер (см. прим.12е, такты 7-8 и далее).

На протяжении этого Adagio еще трижды выстраиваются такие BACH-кластеры струнных, что говорит о неслучайности порядка тонов в этих высотных образованиях.

И когда, после определенного накопления BACH-кластеров у низких струнных, начинается на их фоне движение точно такими же кластерами, но уже у более подвижных высоких струнных и фортепиано (в ц.18 и далее), вопроса об их природе не возникает. Ясно, что у скрипок тоже BACH-кластеры, а ленты на их основе, соответственно, - BACH-ленты.

Таким образом, в описанном нами звуковысотном контексте прочтение хроматических кластерных линий как BACH-лент едва ли не единственно возможное.

Как видим, кластерные ленты под пером композитора приобретают индивидуальные черты, что, как правило, связано с особенностями высотной координации тонов в кластере.

Подытоживая отметим, что образцы ленточной гетерофонии в музыке Альфреда Шнитке формируются в большинстве случаев на основе какой-либо из малых структур ЗВС. Очень типичны Ум-ленты, Q-ленты; реже встречаются Мм-ленты; а кластерные ленты, имеющие, казалось бы, обобщенно-стилевой характер для музыки XX века, тем не менее органично вписываются в индивидуальную систему высотного письма Шнитке, где они оказываются ни чем иным как Х-лентами. Более того, стремление композитора к неоднозначности высказываний приводит в данном случае к тому, что Х-ленты могут одновременно пониматься как BACH-ленты, сквозь них могут просвечивать Q-ленты, и т.д..

ВАРИАНТНАЯ ГЕТЕРОФОНИЯ

В вариантной гетерофонии дублирующие голоса, в отличие от ленточной, не идентичны главной линии, а являются ее вариантами. Поскольку нас интересуют, главным образом, высотные параметры голосов, то перечислим лишь способы высотного варьирования, характерные для гетерофонного многоголосия Шнитке. Самый показательный для композитора способ варьирования - активное использование инверсий, создающих, как правило, фактурную симметрию. Кроме того, варьирование высотной структуры основного голоса в производных голосах может осуществляться путем его "редукции", то есть пропуска отдельных тонов основного голоса при дублировании (этот способ рассмотрен на примере из Эпилога к балету "Пер Гюнт" - прим.15). Наконец, третий способ варьирования основного голоса при дублировании - изменение внутренней интервальнойной структуры линии в производных голосах (показан на примере из Второй симфонии - прим.13).

Рассмотрим некоторые образцы вариантов гетерофонии Шнитке, в том числе и сверхмногоголосые.

Пример 13. 16-голосный канон у Фортепиано и чебалло из III части Симфонии N2 (ц.25).

На первый взгляд, пропустой канона является аккордовое восьмиголосие у фортепиано (прим.13а). Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что сама эта аккордовая последовательность является гетерофонным образованием, правда, не ленточного типа, а более сложного.

Фактически, данная пропоста может, в свою очередь, рассматриваться как восьмиголосный двойной канон в обращении с нулевым сдвигом. Рассмотрим каждый из его голосов (прим.13 а, б). В состав 8-голосного пласта входят:

- исходная ("диатоническая"- 1.2.) последовательность тонов с нисходящим движением в начале (первая пропоста канона с нулевым сдвигом) и ее точное повторение в одной из риспост - 1-й и 5-й голосах;
- инверсия этой пары (две обращенные риспости) - в 4-м и 8-м голосах;
- хроматическая модификация исходной последовательности тонов:
1.1. вместо 1.2. (вторая пропоста канона с нулевым сдвигом и ее риспоста) - во 2-м и 6-м голосах;
- инверсия хроматической модификации (две обращенные риспости второго канона) - в 3-м и 7-м голосах.

При этом голоса разделены на две группы - одна в большой октаве, другая в малой, - таким образом, что в каждом четырехголосии есть все четыре варианта мелодии. Сгруппированы они симметрично: в крайней паре голосов - основная последовательность тонов (1.2.) и ее варианты, в средней паре - хроматический вариант (1.1.) со своей инверсией (см. прим. 13б).

Четырехголосие малой октавы в фактурном отношении является точной копией четырехголосия большой октавы, его транспозицией на тритон. Что же касается высотной координации голосов в восьмиголосии, то оно выполнено здесь при помощи все тех же структур ЗВС, причем необычайно жестко и на нескольких уровнях.

1) Координация линий 8-голосия при помощи двух Ум-структур.

Все варианты основной линии с нисходящим движением в начале (т.е. голоса 1, 2, 5 и 6) скординированы Ум-структурой: c-dis-fis-a. (В скобках отметим, что если бы все голоса при этом были идентичны по своей интервальной структуре (либо 1.2., либо 1.1.), то это дало бы в результате Ум-ленту).

То же самое касается и всех инверсий (голоса 3, 4, 7 и 8). Они также скординированы Ум-структурой, хотя и иной по тоновому составу: e-g-b-cis (см. прим.13а - партию фортепиано).

2) Координация линий 8-голосия с помощью серии Мм+Ум+Мм.

Дополнительный аспект координации голосов возникает в результате их регистрового распределения: 4 голоса в большой октаве и 4 голоса в малой. (Кстати, выявить его помогает и нотация - распределение по двум нотоносцам). В каждой четверке голосов при этом актуализируется верти-

кальный план, и многоголосие начинает выглядеть как последовательность аккордов. В основе же этой последовательности - одна из серии ЗВС - Мм+Ум+Мм (прим.13в). Причем если в большой октаве звучит основная версия серии, то в малой - одновременно - ее точная тритоновая транспозиция (она же - ракоход изначально симметричного построения).

Таким образом, здесь выявляется жесткая гармоническая детерминация полифонического восьмиголосия, поскольку сегментами серии Мм+Ум+Мм являются, по сути, аккордовые структуры (два мажоро-минорных трезвучия и уменьшенный септаккорд).

3) Координация голосов 16-голосия.

Вся совокупность структур ЗВС, определившая сложную симметричную организацию фортепианного 8-голосия, имитируется в партии чебало. Несущей фактурной моделью этого фрагмента музыкальной ткани является каноническое двухголосие, в котором каждый из голосов развит до самостоятельного восьмиголосного фактурного комплекса. Основная энергия структурообразования сосредоточена в восьмиголосных комплексах, поэтому канон между двумя клавишными инструментами можно считать двухпластовым.

Крайне характерно, что и на этом уровне фактуры, выстраивая канон двух пластов, автор проявляет заботу об их высотной координации: 8-голосие фортепиано имитируется в партии клавесина таким образом, что все линии, совпадающие по интервальному строению и направлению движения, корректируются Ум-структурой. Так, например, все четыре "диатонические" (1.2.) линии с нисходящим движением в начале (т.е. голоса 1-й, 5-й и имитирующие их 9-й, 13-й) управляются Ум-структурой с-es-fis-a (см. прим.13а и 13г). То же относится и к остальным четверкам идентичных друг другу голосов (см. прим.13а): Ум-структура с-es-fis-a для голосов 2-6-10-14; Ум-структура e-g-b-cis для голосов 3-7-11-15 и 4-8-12-16. (Заметим, кстати, что это 16-голосие является, в свою очередь, лишь одним из пластов более сложного - 40-голосного - фактурного образования - отсылаем к партитуре).

Ленточный тип мышления распространяется у Шнитке не только на линейное многоголосие, но и на фактурные модели, имеющие гомофонно-гармоническое происхождение, в частности, на формулы сопровождения (в первую очередь, вальсовую). Из фактурного образования с внутренне дифференцированными по функциям элементами (бас - гармоническая опора, два аккорда - гармоническое заполнение) вальсовая формула превращается в структурную единицу, подобную тону, т.е. элементу мелодической линии. Правда, такой "сложный тон" имеет, соответственно, и более сложную внут-

реннюю структуру.

Пример 14. В "Ревизской сказке" вальсовая формула становится основой ленты сначала с ведущей ВАСН-линией (см. такты 5-8 примера 14а, где в басу, в частности, акцентирована линеарная ВАСН-структура с-h-d-des), а затем, к самому концу части (ц. 29), с Х-линией (см. прим. 14а и по партитуре). При этом каждый из элементов вальсовой формулы (и бас, и два аккорда) тоже как бы усилен дублирующими голосами, скординированными посредством какой-либо из структур ЗВС: поначалу это Ум-структура (см. ц. 26 и далее - прим. 14б); затем, на гребне динамической волны - более жесткие и диссонирующие Q-структуры и хроматические кластеры - Х-структуры (которые, кстати, почти всегда появляются в сочинениях Шнитке в предельной динамической ситуации - см. ц. 29 по примеру 14в и по партитуре).

В заключение рассмотрим образец сверхмногоголосной фактуры гетерофонного типа.

Пример 15. Партитура Эпилога из балета "Пер Гюнт" начинается чисто оркестровым переходом-связкой (ц. 68-73; порядок цифирей в нем показывает, что он примыкает к предыдущему разделу), после которого следует сам Эпилог (с хором; здесь - свой порядок цифирей - от ц. 1). Начальный оркестровый фрагмент (ц. 68-73) - образец сверхмногоголосной фактуры. Она состоит из двух осевых, базовых элементов (остинато литавр и педаль валторни) и звукового массива, который, по сути, является "сверхутолщенным одноголосием" (5, 263).

Данный фрагмент интересен тем, что здесь в основе сверхмногоголосия лежит довольно простая фактурная схема, но при этом, одновременно, демонстрируется несколько типичных для композитора приемов усложнения одноголосия, наращивания пластов - при активном использовании системы звуковысотных структур.

Это касается, в частности, формирования главной линии и способов работы с внутренней структурой голосов-дублей. Так, среди линий-спутников - и точные параллели главному голосу (октавные и транспонированные), и параллели-варианты (дублирующие лишь часть тонов главной мелодии и тем самым выделяющие структурную основу главной линии, т.к. в них ЗВС-структуры уже не читаются), и инверсионные спутники главной линии и ее производных (большинство голосов в этой фактуре имеют свои зеркальные отражения).

Характерны также способы взаимного расположения параллельных линий-голосов в высотном пространстве: их диспозиция координируется здесь структурами Q, Mm и X.

Кроме того, типичны для композитора и звуковысотные эффекты, которые задуманы как результат совмещения разных партий, и в которых так или иначе обыгрываются, мерцают структуры ЗВС (в данном случае речь идет об однотерцовых ММ-лентах - результате совместного звучания труб, тромbones и клавесина).

Откомментируем этот фрагмент подробнее. На протяжении всего эпилога (ц. 68-73) звучит один из неизменных элементов фактуры - Q-ОСТИНАТО ЛИТАВР; при небольшом варьировании ритма звуковысотный состав - Q-структура b-es-e-a - сохраняется (схема 1).

Второй неизменный пласт - педаль валторн, звучащая от начала и до ц. 72, т.е. до хроматического сдвига всей фактуры: две квинты в полутональном соотношении es-b и d-a. Из дальнейшего описания будет видно, что эти квинты - основа Mm-структуры es-moll - D-dur (схема 2).

Таким образом, квinta es-b оказывается составной частью двух структур ЗВС: Q и Mm. Именно с помощью этих структур организовано "сверх-утолщение" в данном фрагменте.

Главная линия (главный голос) этого сверх-утолщенного одноголосия - хроматическая мелодия симбиотического типа, основанная на "мотивных" структурах ЗВС при ведущей роли ВАСН; конец мелодии (ц. 72-73) - восходящая Х-структура (см. схему 3). Главная линия поручена одновременно ЧЕТЫРЕМ МЕДНЫМ ИНСТРУМЕНТАМ - равноправному четырехголосию, в котором квинтовой "ленте" двух труб соответствует ее точная инверсия у двух тромбонов. Эти две взаимосимметричные ленты начинаются из одной "точки" - унисона на квинте es-b (схема 4). А инверсионные дублировки пронизывают всю ткань и далее, вплоть до ц. 72, где все голоса оркестра (кроме литавр) начинают восходящее по полутонам движение.

Постоянный спутник главной линии (у медных) - клавесин, движущийся по тем же "высотам", но превращающий квинты основной линии в трезвучия: партия правой руки идет вслед за линией труб, партия левой - за линией тромбонов. Каждая вертикаль клавесина помимо трезвучий содержит педальные тоны валторн. Это несколько усложняет процесс аналитического чтения вертикалей, т.к. внешне они не похожи на структуры ЗВС - трезвучия не видны (схема 5а); однако, аналитическая запись легко обнажает структурную идею (схема 5б - если "отделить" педальные тоны от других тонов в этих вертикальных созвучиях, то тогда прочесть трезвучия не составит труда). Основа партии клавесина - не сама главная линия, а ее "гетерофонный", редуцированный ВАРИАНТ (схема 6а). Дублируются не все тоны главной линии: она представлена в линии-варианте как бы пунктиром (боль-

ше половины тонов пропущены). Разумеется, структурный облик в результате меняется до неузнаваемости, многие участки выпрямлены, структур ЗВС здесь уже фактически нет (схема 66).

Если внимательно (как бы "в увеличительное стекло") рассмотреть сопряжения квинт главной линии (у труб и тромбонов) с дублирующими их трезвучиями клавесина, то можно обнаружить особую высотную идею в сочетании партий этих инструментов: каждому трезвучию клавесина всякий раз соответствует не одна, а две квинты у трубы. Эти пары находятся в полутоиковом соотношении между собой, и вместе с трезвучиями-дублями образуют однотерцовую Мм-структуру (схема 7): каждая пара квинт у трубы как бы "нанизана" на терцовый тон соответствующего трезвучия у клавесина. (Кстати, для тембрового равновесия терцовые тоны клавесина поддержаны 3-й трубой и 3-м тромбоном).

Итак, структурная идея этого дублирующего пласта - последовательность (лента) "мерцающих" Мм-структур. Вероятно, однотерцовость этих пар трезвучий предусмотрена композитором уже в процессе формирования самой главной линии (схемы 3 и 7): ее основная интонация - малая секунда ВАСН-структуры - является одновременно интервалом однотерцовых трезвучий (например, с-г).

Помимо Мм-структур, возникающих при наложении односторонних линий (например, партии правой руки клавесина и партии труб), в партии клавесина, благодаря строгой фактурной и высотной симметрии, образуется и второй ряд Мм-структур: это взаимосимметричные трезвучия, которые звучат одновременно в правой и левой руке (схема 66). Однако, строение этих Мм-структур (в отличие от однотерцовых лент) все время меняется и вряд ли было запланировано композитором в деталях: пары трезвучий производны, поскольку зависят от логики линейного развертывания ведущих голосов.

Верхняя дублирующая линия клавесина усиlena колоколами, которые вторят ей октавой ниже, делая тем самым линию-вариант акустически не менее значительной, чем основная, несущая линия всей звуковысотной конструкции.

Далее, в ц.69-71, происходит наращивание дублирующих пластов: включаются струнные (в параллель к меди) и фортепиано (в параллель к клавесину). Виолончели и контрабасы начинают (с ц.69) в унисон с тромбоновыми квинтами и в звуковысотном отношении поначалу не являются самостоятельным дублирующим слоем (различия в тембре и артикуляции для нас сейчас не существенны) (схема 8: ц.70). Однако уже в ц.71 они обре-

тают звуковысотную автономию, становясь *тритоновыми спутниками тромбонов* (схема 8: ц.72). В результате линии тромбонов и струинных басов в сумме образуют движущуюся Q-ЛЕНТУ (поскольку две квинты на расстоянии тритона - это Q-структура).

Похожая идея и у высоких струинных, дублирующих симметричный пласт фактуры. Скрипки и альты играют (с ц.70) двойными нотами (параллельными малыми терциями) так, что в сумме все три партии образуют по вертикали шестиголосный хроматический кластер. Границы этого кластера - звуки чистой кварты (т.е. квинты в обращении). Пограничные линии струинных движутся параллельно квинтам труб, сначала по одноименным тонам (ц.70), а затем по тритоновым (ц.71), образуя с ними Q-ЛЕНТУ. Кроме того, благодаря струинным главная линия получает еще и X-ДУБЛИРОВКУ в виде шестиголосной кластерной ленты.

Кластеры фортепиано - еще один дублирующий пласт, появляющийся в ц.70: по положению в звуковысотном пространстве он совпадает с высокими струинными, но в его основе - не главная линия (как у струинных), а ее вариант (тот же, что и у клавесина, но в другом регистре). В ц.71 6-тоновые кластеры утолщаются до 12-тоновых. Кстати, здесь использован характерный для Шнитке способ записи 12-тонового кластера, благодаря которому вертикаль визуально представлена как Q-структура (см.схему 9). Таким образом, вертикальные комплексы у фортепиано - это одновременно и Q-структуры, и X-структуры.

Гетерофонное многоголосие у Шнитке редко бывает самодостаточным фактурным образованием. Гораздо типичнее для него гетерофонная организация одного из элементов многоголосной музыкальной ткани. Несущая фактурная идея при этом связана с другой - чаще всего, полифонической формой. Так, в Виолончельной сонате Ум-лента (см.прим.3) - это одна из линий пропорционального канона (см. вторую часть Сонаты по партитуре). Q-лента в Третьем квартете (прим.4) является одним из трех пластов контрастно-полифонической фактуры. В Concerto grosso N 1 роль несущей фактурной формулы выполняет трехголосный гетерофонный канон, пропоста и риспости которого четырехкратно утолщены (прим.8). Заметим, кстати, что этот канон является, в свою очередь, одним из пластов более сложного фактурного целого (см. партитуру, ц.17). В Квартете для 4 исполнителей на ударных инструментах и во Второй симфонии - аналогичная ситуация(прим. 5 и 13). В Ревизской сказке (прим.14) несущей является гомофонно-гармоническая фактура вальсового типа.

История многоголосия не однажды демонстрировала, как конкретные

звуковысотные системы сказываются на высотной организации соответствующих им музыкальных явлений. Вспомним, в частности, как квarta и квинта были координаторами голосов в параллельном органуме, а позднее - в полифонии строгого стиля и барокко - голоса имитационной фактуры координировались тонико-доминантовыми отношениями.

В случае Шнитке мы вновь убеждаемся, что зуковысотная система письма контролирует музыкальную ткань в самых разных направлениях и в частности, инициирует появление фактурных форм со специфическими для его стиля высотными отношениями между элементами фактуры.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И СХЕМЫ.

$Y_N:$

Пример 1. Частотные структуры ЗВС

Пример 2. Большие структуры ЗВС.

1. X-серия:	2. $Y_M + Y_N + Y_N:$
3. Q+Q+Q:	4. $U_1 + U_2 + U_3 + U_4:$
5. BACH+BACH+BACH:	6. $M_M + Y_M + M_M:$
7. BACH+Q+BACH:	8. $Q + Y_N + Q:$

Пример 3.

Виолончельная соната /1978/
II часть, ц.3, партия Ф-п.

Пример 3.

Виолончельная соната /1978/
II часть, ц.3, партия Ф-п.

ПРИМЕР 4.

Квартет № 3 /1983/
I часть, ц.16-17.

ПРИМЕР 5.

КВАРТЕТ ДЛЯ Ч-Х УДАРНЫХ (1994)

50. 62. — X-лента — 63. — 64. 65. — Ч-лента —

Сандра
нелт.
ff

Vibr. 68 Q-лента (Sim.)

Сандра (Sim.)

Мар.

t.18

55. (T.10) и т.д.

Camp. BACH [h-e-b-a] BACH

ПРИМЕР 6. Q-ленты.

ФРАУН-КАНТАТА (1982)

6a) 1. 2. 3... 7. 8.

I div. SIM. ...

II div.

65). *Биолончельный концерт (1986)*

Пример 7

Биолончельный концерт (1986). I часть

ПРИМЕР 8.

Concerto Grosso № 1 (1977)
Танго, Rondo, n. 17.

a)

мелодия танго:

b)

c)

3-голосный гетерофонный канон:

d)

координирующая структура: $U_{M_1} + U_{M_2} + U_{M_3}$ (3ВС-серия)

e)

Пример 9а

Виолончельный концерт; №. 52, т. 7-9.

[92]

3 DB.
3 Tr.
Tuba

f
ff
ff

U-структура
основано на трезвучии в вертикали!

Cis-cis d-g
b-e

Пример 9б

'Фауст'-канцата (1982)

[80]

P-no
V-vi

8-
etc.

Пример 10а.

Скрипичный концерт №2 (1966)

[32]

1st
2nd

ffff

калевия

31

Пример 10б.

Фортепианная соната №1 (1987)

[7. 113]

P-no
V-vi

ff
mp sub.

3

Пример 11а.

Реквием (1975)
(№3, конец)

P-no

ffff

BACH-Кластер: порядок стечки
тонов снизу вверх
дает BACH-动机

31

Пример 11б.

Альтовый концерт (1985)

[20]

P-no
V-vi

ff

(схема)

31

ПРИМЕР 12.

АЛЬТОВЫЙ КОНЦЕРТ (нн. 17-20)

a)

Violin solo etc.

Схема: 17 sim. 18 19 20

6) АЛГОРИТМ
ТОНКИЕ
мелодии

(6-a-c-h) — BACH₁ — BACH₂ — BACH₁ — BACH₂ — BACH₁ — BACH₂

b)

ВАСХ-ЛЕНТА

P-NO

5.6. 1. 2. 3. V.

(1. — ЛЕНТА) (2. — ЛЕНТА) (3. — ЛЕНТА) X-ЛЕНТА

(sim.) (sim.) (sim.) (sim.) (sim.) (sim.)

[...]

etc.

c)

Схема 17 8- - - - - 18 8- - - - -

СОПРОВОЖ
ДЕННИК:

9₁-9₂ 9₂-T 9₂-9₃ 9₃-T 9₃-T 9₃-T

9₁-9₂ 9₂-T 9₂-9₃ 9₃-T 9₃-T 9₃-T

9₁-9₂ 9₂-T 9₂-9₃ 9₃-T 9₃-T 9₃-T

II) Схема мелодики:

19 X₁₂-БОЛНА 1. 2. 3. 4. X₁₂-БОЛНА

X₁₂-БОЛНА 3. 2. X₁₂ 20 X₁₂

12.e)

17 18 19 20

V-le

2. 3. 4.

5. 6. 7. 8.

ПЕДАЛЬ ВО КОНЧА
ФРИДЖАЛА (но н. 20)

BACH₃

12.f)

1. 2. 3.

(См. примеры 12a, 12b, 12c.)

12.g)

B-A-S-C-H-(n)-E-(t)

V-le, CB.solo, Campanelli

ПРИМЕР 13.

СИФОНИЯ №2, ЧАСТЬ IV (1979)

13, а) [25]

13, б) СХЕМА ГОЛОСОВ:

13, в) 3BC-серия: Mm₁+Um+Nm

13, г) Все низкие голоса (45, 55, 95, 135):

192

ПРИМЕР 14.

Ревизская сказка (1980)
№3 "Портрет", ч 26.

a) СХЕМА ОСНОВНОГО ГОЛОСА:

б) УМ-ЛЕНГА

в) 29. 9.-16. ← BACH

etc.

г) 29. 9.-16. ← Q-ЛЕНГА

ж) 29. 9.-16. ← X-ЛЕНГА

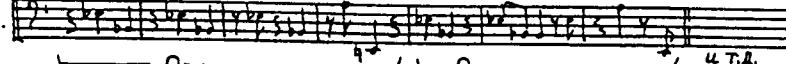
193

Пример 15.

"Пер Гюнт", 4. 68-72
(1986)

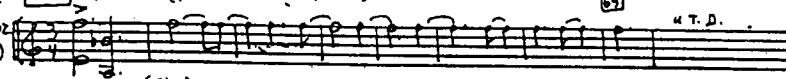
схема 1:

68 ...

Timpani: 

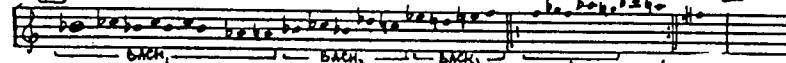
Q — Q — у.т.д.

Схема 2: (ритмическая схема): -

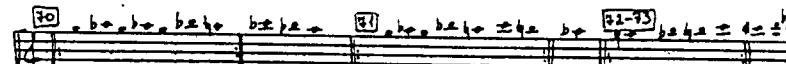
4 Cor. (9) 

у.т.д. (Sim.)

Схема 3: СХЕМА ОСНОВНОЙ ЛИНИИ:

Tub. 

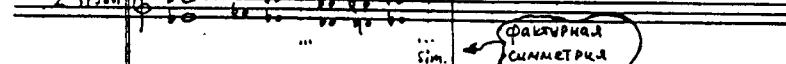
бах, бах, бах,

69 

бах, бах, бах,

70 

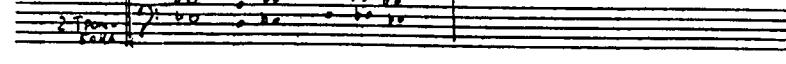
бах, бах, бах,

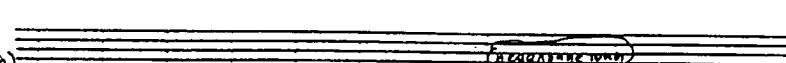
71 

бах, бах, бах,

X

Схема 4:

2 Timpani 

... Sim. 

Фрактурная симметрия

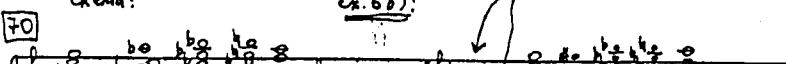
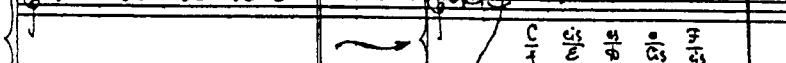
2 Timpani 

Схема 5:

Схема: 

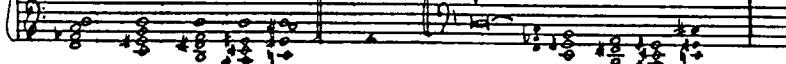
69 

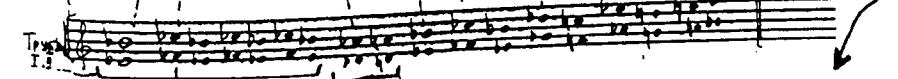
Схема: 

69 

ex. 6a

Симв. - варианты основной линии:

68 Симв. 

69 

Sim.

основная линия

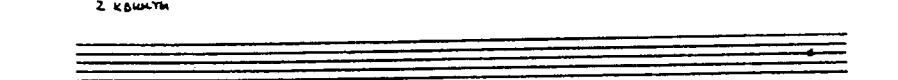
схема 68. 69 

символы etc.

Схема 7:

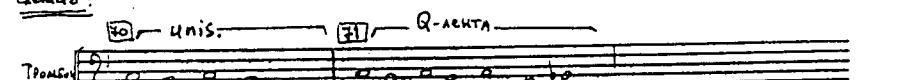
Cymb. 

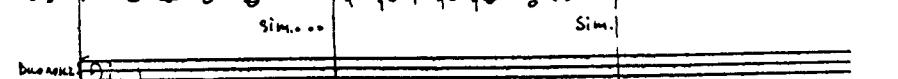
E-e 

у.т.д. 

2 квинта

Схема 8:

Trombones S-B 

Sim. ... 

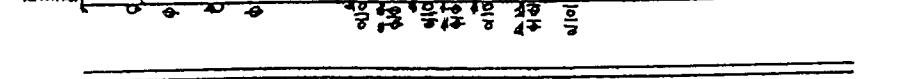
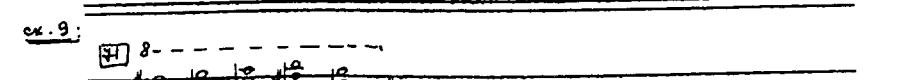
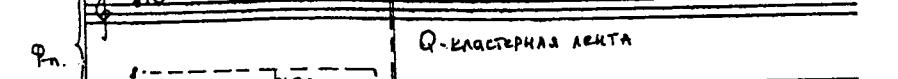
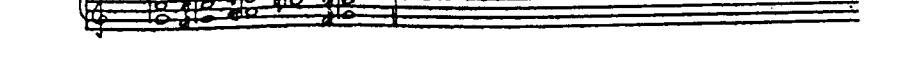
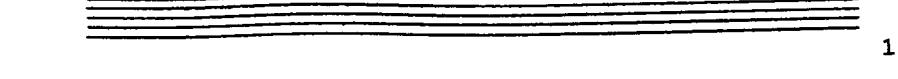
Sim. 

Схема 9:

8- 

Q-акнта 

Q-акнта 

Q-акнта 

Q-акнта 

ЛИТЕРАТУРА.

1. Васильева Н. Хор в творчестве Шнитке: межжанровые звукотканевые сюжеты (К проблеме хоровой фактуры). / Доклад на конф., посв. творчеству А.Шнитке. - М.,1995.
2. Калашникова С. Зеркальность как свойство музыкального универсума Альфреда Шнитке / РАМ им. Гнесиных - М.,1995. - Деп. в НИО информкультура РГБ от 07.07.92 # 2970.
3. Калашникова С. Система звуковысотных структур в музыке Альфреда Шнитке. / РАМ им. Гнесиных. - М.,1995. - Деп. в НИО информкультура РГБ от 29.03.95 # 2935.
4. Калашникова С. Универсальность - и лаконизм? О звуковысотном письме Альфреда Шнитке / РАМ им. Гнесиных. - М.,1995. - Деп. в НИО информкультура РГБ от 29.03.95 # 2936.
5. Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке. - М.,1985.
6. Сниткова И. Формы с выводимыми голосами в композиции А.Шнитке (каноническая техника). Рукопись - М.,1988.
7. Сниткова И. Специфика "полифонической" структуры сверхмного-досия / Об.ст. - ГМИИ им. Гнесиных, Вып.79. М.,1985.
8. Франтова Т. Контрапункт в системе авторского стиля А.Шнитке. / Доклад на конф., посв. творчеству А.Шнитке. - М.,1995.
9. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.,1990.