МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ
№2—1999

Светлана Калашникова

УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ И — ЛАКОНИЗМ?

Парадоксы и тайны звуковысотного письма Альфреда Шнитке

Звуковысотное мышление Альфреда Шнитке опирается на жестко организованную систему, которая, начиная с середины 1960-х годов, становится одним из интегрирующих средств полистилистического письма композитора и, одновременно, его собственным «стилевым автографом».

Полистилистика — и строго заданная звуковысотная система? Не может быть, скажете вы, и будете правы! В самом деле: при полистилистическом методе, как известно, в рамках одной композиции сталкиваются разнородные лексемы, закономерности несхожих стилей и пластов музыкального искусства, и трудно представить, что все это языковое многообразие базируется на строго заданной системе звуковысотных структур. Ведь до сих пор в музыке XX века было как раз наоборот: звуковысотная система являлась фактором языкового ограничения, помогала сохранять чистоту стиля, его обособленность от других манер письма (вспомним додекафонистов, Рославца, Хиндемита, Мессиана). И все же...

Сам Шнитке в начале 1970-х годов говорил: «Неудовлетворенность всеми видами техники, тем, что делает современная музыка, неприемлемость этих техник для себя вызывают у меня потребность ***найти нечто новое. Оно должно содержать все, что уже известно мне...,*** и было бы полистилистикой не в том смысле, что тут рядом стоят разные стили, а ***где бы элементы разных техник и разных стилей пластично объединялись»***[1] (выделено мною. – *С.К.*)

В настоящей статье рассматриваются некоторые ситуации, показывающие, как в музыке Шнитке ***идея индивидуальной звуковысотной системы*** сочетается с ***идеей полистилистики***, преодолевая противостояние стилевой мобильности и стилевого единства. Но сначала вкратце коснемся сути системы и, главное, покажем сами звуковысотные структуры, на которые опирается в своем письме композитор, поскольку без представления о них невозможен дальнейший анализ музыкальной ткани его сочинений[2].

Оригинальная система высотного мышления Шнитке выявлена нами исключительно аналитическим путем. Сам автор о ней никогда не упоминал, видимо, оставляя за собой право на профессиональную тайну. Скорее всего, он описал бы ее совершенно иначе, но нам об этом уже не узнать.

Итак, звуковысотная система (ЗВС) Шнитке — ***это система константных предкомпозиционных структур***. Несмотря на множественность их воплощения в реальной музыкальной ткани, они сводимы к нескольким инвариантам. Можно выделить две их группы, которые распределяются, соответственно, по двум иерархическим уровням: 1) трехчетырехтоновые структуры – «компоненты ЗВС» (их шесть); 2) 12-тоновые структуры – «серии ЗВС» (их восемь).

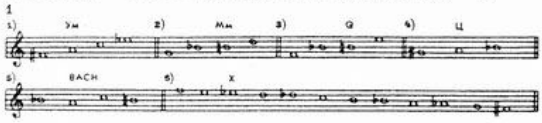
Трех-четырехтоновые структуры ЗВС приведены в примере 1: 1) уменьшенный септаккорд – Ум; 2) мажоро-минорное трезвучие – Мм; 3) структура из двух кварт в тритоновом соотношении – Q; 4) центриро-

---

Светлана Калашникова – музыковед, окончила Российскую академию музыки им. Гнесиных (1990), аспирантуру (1993) по классу Л.Л.Гервер.

ванная 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:

1



Каждая из этих структур сама по себе – звукосочетание, знакомое по тем или иным музыкальным стилям. Но в музыке Шнитке совокупность этих звукосочетаний становится явлением уникальным.

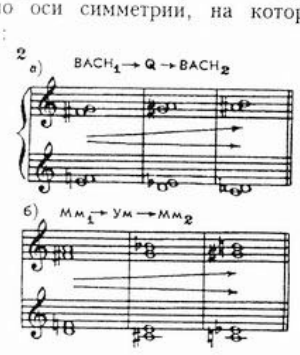
В отличие от Ум, Q, Ц и Х, структуры Мм и BACH требуют пояснения. «Мажоро-минорным» мы называем любое сочетание мажорного и минорного трезвучий, независимо от высотного соотношения их оснований (т.е. не только одноименную и однотерцовую пары, как это традиционно принято). И все же в ряду таких сочетаний основной можно считать одноименную Мм-структуру, которая, во-первых, наиболее экономна по количеству тонов (и потому является как бы структурой-инвариантом), и, во-вторых, включена как составная часть в одну из 12-тоновых структур ЗВС. Кроме того, Мм-структурой мы называем еще и любое соседство двух трезвучий разного наклонения (а не только одновременное звучание их тонов).

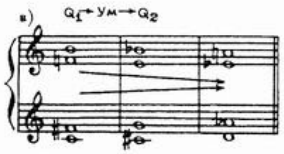
Особенность другой структуры (названной нами «BACH») состоит в том, что она всегда расположена на четырех соседних хроматических тонах, и тоны эти объединены попарно в секунды – две малые секунды (1+1) или две большие (2+2). Внутри BACH-структуры всего возможно 14 разных комбинаций тонов. Мотив-монограмма, давший имя всей группе, – один из этих вариантов.

Компоненты ЗВС Шнитке достаточно разнородны, и их объединение в единую систему объясняется особенностями внутреннего устройства компонентов и характером их структурных взаимоотношений. Во-первых, каждый из компонентов ЗВС *зеркально-симметричен*. В Мм-компоненте, например, симметрия есть следствие взаимообратимости мажорного и минорного трезвучий: б.3 + м.3 | м.3 + б.3. В другой структуре – BACH – симметрична пара секунд, малых или больших: $a - b \mid h - c$ или $a - h \mid b - c$. И так далее.

Во-вторых, структурные взаимоотношения компонентов ЗВС подчиняются двум принципам, которые определяют выбор именно этих зеркально-симметричных структур из бесконечного их множества. Это *принцип взаимовыводимости* компонентов в результате зеркально-симметричных преобразований относительно оси симметрии, на которую все они «нанизаны»:

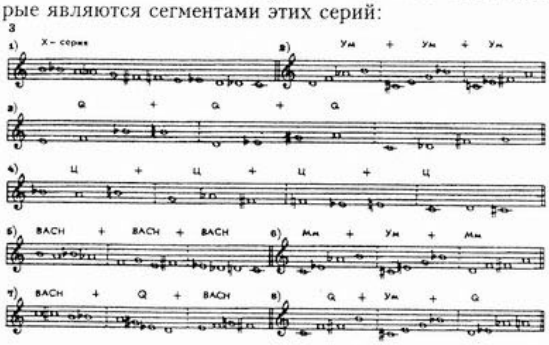
2





В приведенном примере даны группы компонентов ЗВС, взаимовыводимых в результате противодвижения различных интервалов: а) малых секунд (в группе BACH → Q → BACH); б) малых терций (в группе Мм → Ум → Мм); в) тритонов (в группе Q → Ум → Q). Второй принцип взаимоотношений компонентов ЗВС – *принцип дополнительности до 12 тонов*: все шесть компонентов вовлечены в высотные отношения серийного характера. Каждая из восьми «серий ЗВС» основана на одном или двух компонентах ЗВС, которые являются сегментами этих серий:

3



Более того, 12-тоновые структуры ЗВС (серии) при ближайшем рассмотрении оказываются, в свою очередь, единым структурным комплексом, обнаруживающим жесткую структурную логику (мы назвали ее «логикой хроматической гаммы») и следование определенным структурным принципам, что позволяет говорить о «системе серий ЗВС».

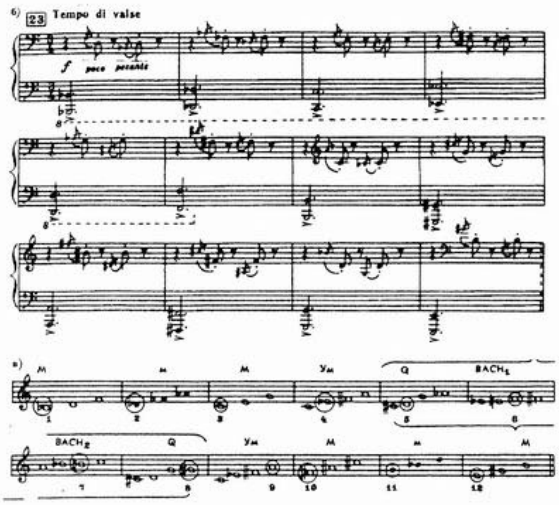
На примере нескольких фрагментов из различных сочинений Шнитке покажем, как композитор выстраивает музыкальную ткань, используя описанные выше звуковысотные структуры[3].

Первые два примера взяты из Фортепианного концерта (1979).

Напомним, что по замыслу автора одна из форм концерта – вариации на тему, которая экспонируется как собственно тема лишь в конце сочинения, в коде. Считается, что до коды главная тема (12-тоновый ряд) появляется лишь несколько раз, в основном же о ней «напоминают» ее интонационные фрагменты, пронизывающие музыкальную ткань. Наш анализ показал, что на самом деле тема-серия концерта присутствует в сочинении почти постоянно (правда, она, как правило, сильно завуалирована при помощи различных фактурных и высотных средств).

В частности, большой раздел концерта – Tempo di Valse (ц. 23–30) – построен как непрерывный ряд гармонических вариаций на тему-серию (каждая цифра соответствует очередному проведению темы). Рассмотрим здесь два варианта гармонизации; они интересны в плане структурного взаимодействия темы-серии концерта с ЗВС-компонентами и ЗВС-сериями:

4 а)



Первый вариант гармонизации в начале вальсового раздела соответствует цифрам 23 и 24. В музыкальном плане этот фрагмент, несмотря на его видимую простоту, довольно интересен и показателен для письма композитора; остановимся на нем подробнее.

Открывается он экспозицией формулы вальсового сопровождения «бас – два аккорда» (точнее, здесь вместо «двух аккордов» звучат «два удара» – см. пример 4б). Традиционное начало вальса (тоническое трезвучие B-dur) настраивает на то, что вот прозвучит сейчас вступительный четырехтакт, и появится тема-мелодия (как это обычно случается в вальсах). Вот только B-dur какой-то странный... (расширенная тональность?). Сразу после тоники появляется трезвучие на третьей низкой – des-moll; потом, на второй ступени – трезвучие C-dur (двойная доминанта?), и затем – тоны уменьшенного вводного септаккорда; а вот уж дальше просто ничего не понять... Сплошные диссонансы... О мелодической теме, равно как и о тональности, и думать забываешь. Только принимаешь на себя удар за ударом... удар за ударом... И гипнотизирует их постоянство... Не вносят гармонии и вновь зазвучавшие «понятые» аккорды (трезвучия Fis-dur, g-moll, E-dur). Так... осколки каких-то тональностей... ничего связного...

Вся агрессивная выразительность эпизода направлена на создание дискомфорта, на насильственное «рассечение» музыкального потока, когда каждый звук, каждый такт заявляет о себе слишком экспрессивно, пытаясь целиком приковать наше внимание. У воспринимающего сознания почти не остается сил для связывания отдельных моментов звучания в единое целое. Не удивительно, что и партия баса, в частности, воспринимается не как единая линия, а как ряд разрозненных, тяжело громыхающих ударов. Здесь перед нами один из случаев вуалирования главной темы сочинения: она звучит в басах, но почти не воспринимается на слух не только как тема, но и как нечто целостное. (Хотя, надо сказать, это как раз одно из наиболее явных ее проведений.)

В стилевом отношении удивляет своей стремительностью (всего за 5 тактов) и в то же время непостижимой органичностью переход от почти тональности к жесткой атональности (см. первые 8 тактов в ц. 23).

Рассмотрим детальнее высотную организацию фрагмента.

Каждый тон темы-серии гармонизован определенным ЗВС-компонентом. Их последовательность выглядит следующим образом:

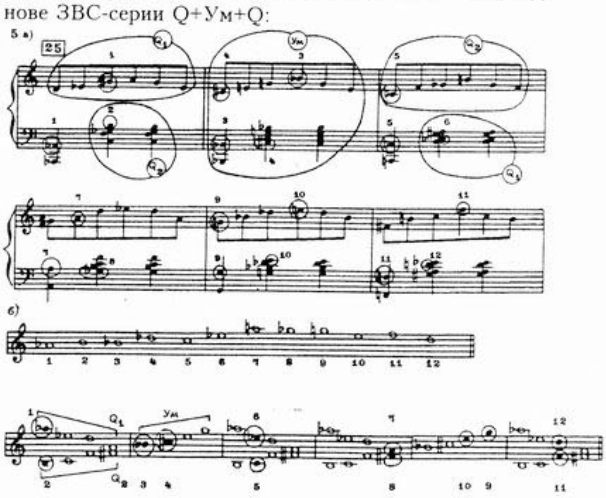
М – м – М – Ум – Q – $BACH_1$ | $BACH_2$ – Q – Ум – М – м – М
1 2 3 4 5 6 | 7 8 9 10 11 12

Отметим: а) тоны 1, 2, 3 и 10, 11, 12 гармонизованы при помощи Мм-компонента так, что звуки серии являются основаниями в трезвучиях (см. пример 4в); б) тоны 4 и 9 (*es* и *a*) гармонизованы уменьшенным септаккордом (характерно, что принадлежат они одной и той же Ум-структуре, поскольку находятся в тритоновом соотношении; попутно заметим, что в теме-серии концерта все взаимосимметричные тоны находятся в тритоновом соотношении); в) аналогично, тоны 5 и 8 (*d* и *gis*) как взаимосимметричные принадлежат одной Q-структуре, которой они гармонизованы; г) тоны 6 и 7 (*f* и *h*) вписаны каждый в свою BACH-структуру. Таким образом, в гармонизации серии участвуют четыре ЗВС-компонента: Мм, Ум, Q, BACH.

Обратим внимание, что эффект стилистической модуляции, который возникает при переходе от терцовых структур (Мм, Ум в тт.1–4) к хроматическим (Q, BACH в тт.5–8), достигается исключительно средствами ЗВС.

В данном построении, при всей его видимой простоте, удивляет и многоуровневость высотных связей. Вот лишь отдельные моменты. Последовательность зеркально-симметрична[4]: с 7-го тона начинается раккоход компонентов. В свою очередь, строго продуманы высотные отношения между структурами. О «тональных» связях между первыми четырьмя аккордами мы уже упоминали. Но не менее интересно, что и хроматические структуры жестко связаны между собой: в совокупности они образуют 12-тоновый ряд BACH+Q+BACH (см. пример 4в), который расположен строго по центру темы. Таким образом, в разных измерениях музыкальной ткани пересекаются, симметрично сополагаясь, две различные серии – тема-серия Концерта и серия BACH+Q+BACH.

Второй вариант гармонизации темы-серии (два следующих проведения – ц.25 и ц.26) выполнен на основе ЗВС-серии Q+Ум+Q:



В отличие от двух предыдущих проведений, здесь тоны темы-серии распределены между функционально различными элементами фактуры («бас» – один тон, «два аккорда» – другой тон, см. в ц.25 партию левой руки). Серия перестает быть темой в традиционном понимании (т.к. теряет фактурную целостность). И в то же время продолжает выполнять в форме свою композиционную функцию (оставаясь «темой», а точнее – материалом для вариаций, как бы «ариадниной нитью» для автора, выстраивающего форму).

Ее изложение становится более сжатым (6-такт вместо 12-такта). Более интенсивно и гармоническое насыщение ткани, поскольку бас в этой вальсовой формуле принадлежит одной ЗВС-структуре (Q_1), а два аккорда – другой (Q_2) (следовательно, в одном такте звучат сразу две Q-структуры, т.е. восемь диссонантно-соположенных тонов).

Композитор не забывает и о слушателе: во-первых, высокая степень языковой «непривычности» сглаживается предельной простотой («знакомостью») фактуры; во-вторых, такты гармонически непривычные, остро-диссонантные ($Q_1 + Q_2$) чередуются с тактами стилистически хорошо освоенными, почти консонантными (уменьшенный септаккорд в этом контексте ласкает слух своей ненапряженностью и знакомостью). (Кстати, первая гармонизация темы-серии тоже основана не просто на чередовании консонантного и диссонантного, а на сочетании двух стилей – акустически привычного и акустически непривычного. Если бы Шнитке не учитывал потребности восприятия в «зацепках» за знакомое, круг его слушателей был бы значительно уже, а язык элитарнее.)

Второй вариант гармонизации темы-серии в целом выглядит следующим образом (см. также пример 5б):

Q_1	Q_2	Ум	Ум	Q_2	Q_1	Q_1	Q_2	Ум	Ум	Q_2	Q_1
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

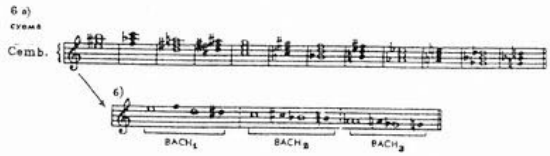
Высотное пространство и здесь структурировано при помощи многократных симметрий. Так, зеркально-симметричны: а) последовательность Q – Ум – Q (и связанная с ней симметрия трехтактов); б) последовательность Q-структур: $Q_1\ Q_2$ ... $Q_2\ Q_1$; в) вся последовательность компонентов в целом; г) каждая из ее половин; д) фактурное воплощение этой ЗВС-серии (см. трехтакты в партии правой руки; напомним, что плавность голосоведения при смене гармоний в арпеджио связана со свойством взаимовыводимости структур $Q_1 \rightarrow$ Ум $\rightarrow Q_2$, ср. с примером 2в). Симметрично также движение сегментов этой серии по слоям музыкальной ткани: $Q_1 \rightarrow$ Ум $\rightarrow Q_2$ в арпеджио правой руки – и одновременно его ракоход $Q_2 \rightarrow$ Ум $\rightarrow Q_1$ в аккордах левой руки (см. пример 5а).

И еще один нюанс: композитором выбраны такие расположения Q-аккордов (партия левой руки), что тоны серии в них побывали поочередно на всех четырех позициях (ср. такты 1, 3, 4 и 6 в примере 5а). То же касается и группы Q-арпеджио в партии правой руки. Несомненно, что это не случайный, а специально продуманный композитором момент.

Особого внимания в полистилистическом письме Шнитке заслуживает Мм-структура и формы ее использования.

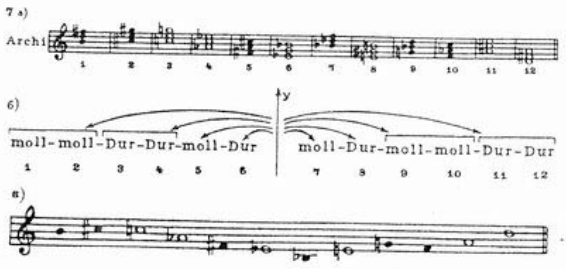
Трезвучие – это, пожалуй, самый традиционный элемент, включенный композитором в свою высотную систему, который легко позволяет создать иллюзию «хорошо известного музыкального языка». Чтобы подчеркнуть именно традиционность звучания, композитор вводит тоны Мм-компонета не одновременно, а в виде последовательности из двух трезвучий. Фонизм терцовых аккордов отсылает к классико-романтическому письму, обусловливая тем самым определенную семантику их восприятия. Имитация последовательности традиционных аккордов – трезвучий – провоцирует ожидание традиционных же отношений между ними. Однако за внешней фактурной типичностью скрывается специфическая логика связи: обязательная парность, соседство двух трезвучий – мажорного и минорного (вспомним начало Фортепианного концерта, Гимны № 2 и № 4, Фортепианный квинтет, начало Concerto grosso № 2, «Benedictus» в Реквиеме, хорал в первой части Фортепианной сонаты № 1, органную тему из коды в Фауст-кантате, ц. 97, и другие эпизоды из многих сочинений композитора). Понятно, что эта парность есть следствие их принадлежности единой структуре.

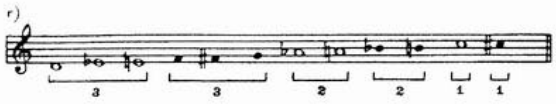
Последовательность мажоро-минорных структур часто взаимодействует с какими-либо еще принципами высотной организации. Например, в Concerto grosso № 2 тематические события третьей части разворачиваются на фоне арпеджио у клавесина (ц.1–8). Гармоническая структура этого остинатного сопровождения – последовательность аккордов, в которой мажорные трезвучия чередуются с минорными. Первый Мм-компонент (пара трезвучий E–f) становится звеном секвенции с целотоновым шагом: (E–f) – (D–es) – (C–cis) – (B–h) – (As–a) – (Ges–g):



Оказывается, что в этой последовательности всего 12 трезвучий, и их основные тоны образуют 12-тоновый ряд, в котором можно увидеть ЗВС-серию BACH+BACH+BACH в самом элементарном ее варианте (см. пример 6б). Каждый из сегментов этой серии – инверсия мотива-символа BACH. Таким образом, последовательность Мм-структур здесь не самодостаточна, а является гармонизацией 12-тонового ряда.

Отчасти аналогично только что описанному и сопровождение-остинато струнных в Concerto grosso № 3 (V часть), хотя в целом его конструктивная идея намного сложнее. Приведем гармонический костяк сопровождения (h – cis – C – As – fis – Es – b – E – g – f – A – D), где опять-таки за 12 аккордами скрывается 12-тоновый ряд (см. пример 7а, в).





На первый взгляд, в данной последовательности принцип парности в чередовании мажорных и минорных трезвучий не соблюдается буквально. Однако на самом деле и тех, и других здесь одинаковое число, иначе говоря, всего шесть Мм-структур, правда, поданы они в рассредоточенном виде. Более того, в гармонической схеме обнаруживается оригинальная симметричность: если разделить осью симметрии последовательность трезвучий, то видно, как при зеркальном отражении «зеркально» меняется наклонение трезвучий (см. пример 7б).

При анализе фрагмента был выявлен и еще один, наиболее глубоко скрытый, но, может быть, наиболее любопытный и неожиданный конструктивный момент, этакий композиторский «трюк»: если «выпрямить» данный 12-тоновый ряд и записать его в виде хроматической гаммы от звука d, обозначив при этом белыми нотами основания мажорных трезвучий, а черными – минорных (пример 7г), то мы обнаружим, что в качестве организующего начала здесь используется еще и числовой ряд 3.3.2.2.1.1. (см. пример 7 в, г). Трудно представить, что это результат случайных совпадений.

В приведенных выше примерах (как и во многих других сочинениях Шнитке) в одной композиционной единице пересекаются разностилевые способы высотной организации, когда, к примеру, 12-тоновый ряд гармонизуется «тональными» лексемами, в частности, трезвучиями Мм-компонента. Поданный в «канонической» фактурной форме, Мм-компонент привлекает к себе внимание прежде иных организационных факторов, создавая квазитональное впечатление и вуалируя реальную логику контекста, где на самом деле зачастую нет даже намека на связи тонального типа.

В заключение на примере знаменитого Вальса из Фортепианного квинтета (1976) рассмотрим, каким образом композитор достигает существенных стилистических контрастов, не теряя при этом единства письма и сохраняя «пластичность объединения элементов разных техник и разных стилей», к которой он стремился.

Общая композиция второй части квинтета может быть представлена формулой A B A' B', где A – «вальс», B – «не-вальс»*. Жанровую оппозицию можно дополнить характеристиками иного плана, в частности: общепринятое – индивидуальное, чужое – свое (о манере письма), привычное – непривычное, понятное – непонятное (о степени традиционности музыкального высказывания), консонантное – диссонантное, периодичное – апериодичное (о метроритме) и т.д.

Музыкальная ткань второй части выстроена главным образом на основе всего лишь двух компонентов ЗВС – Мм и BACH, причем сферы их действия в значительной мере локализованы, и потому можно рассмотреть одну из них вне связи с другой (без претензий на целостный анализ, разумеется). Обратим внимание лишь *на сферы действия Мм-компонента* (вне нашего внимания останутся сейчас принципы построения BACH-разделов и BACH-пластов, а также закономерности включения тем-реминисценций). Это следующие фрагменты текста:

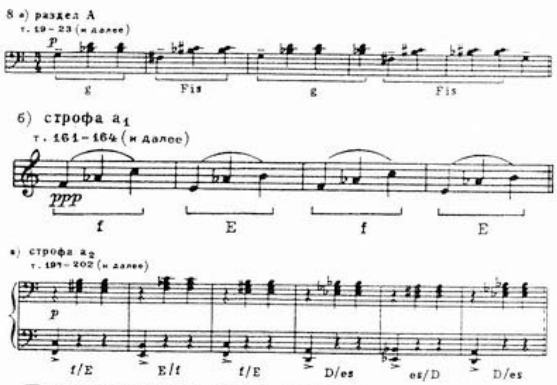
тт.1 – 56 – только сопровождение фортепиано в вальсе A (пример 8а);

тт.76 – 102 – вся ткань раздела B («пуантилистическая» тема и аккорды-«звоны», пример 9а);

тт.161 – 256 – только сопровождение фортепиано в вальсе A': строфа a_1 (тт.161 – 196, пример 8б) и строфа a_2 (тт.197 – 256, пример 8в)**;

тт.262 – 294 – вся ткань раздела B' (аккорды-«звоны» и «пуантилистическая» тема; они даны в обратном порядке по отношению к разделу B).

Аккомпанементы вальсов A и A' (пусть и в разной мере) отсылают к «традиционно-тональной» манере письма, и связано это, прежде всего, с фонизмом терцовых аккордов – мажорных и минорных трезвучий. В разделе A и строфе a_1 сопровождение основано на потактовой смене трезвучий (небольшое варьирование фактуры не существенно: A – «бас – два аккорда», a_1 – простейшие арпеджио). Благодаря этому оно более прозрачно и консонантно, чем аккомпанемент в строфе a_2, где звучание по-прежнему квазитонально, но более напряженно вследствие сжатия Мм-структуры до одного такта, то есть одной вальсовой формулы (здесь «бас» и «два аккорда» в совокупности включают все звуки Мм-структуры, однако ее «терцовость» при этом все так же усиленно подчеркивается).



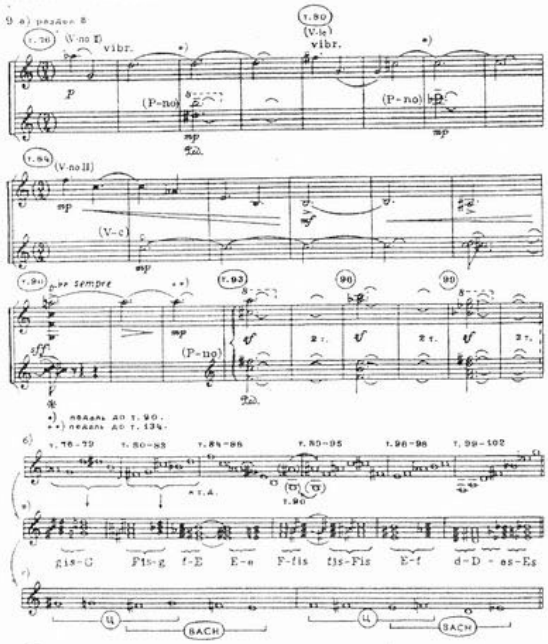
Помимо фонизма самих «традиционных» аккордов (трезвучий), ощущение привычного тонального контекста в «вальсовых» разделах создается еще и следующими факторами: 1) с самого начала II части квинтета заявлена «тоника» – на протяжении первых 19 тактов вне какой бы то ни было конкуренции выдержано трезвучие g-moll (здесь и далее см. буквенную потактовую схему раздела A, приведенную ниже); 2) вводнотоновое чередование трезвучий (g – Fis, c – H и другие пары в аккомпанементах A и a_1) ассо-

* Разделы A и A' очень близки стилистически, но это два разных по тематизму вальса; разделы B и B' основаны на одном и том же тематическом материале.

** В разделах A и A' аккомпанементы выполняют функцию несущей фактурной основы. Этим, а не только их высотной организацией, может быть оправдано временное аналитическое абстрагирование от других пластов музыкальной ткани.

цируется с тонико-доминантовыми отношениями; 3) в первом вальсе (А) второе проведение темы (тт.29–34) дается в субдоминантовой тональности c-moll (запомним этот момент), куда приводит quasi-классическое отклонение через септаккорд VII ступени (т.28) (понятно, что в такой роли выступает Ум-структура ЗВС). Конечно же, этот вальсовый g-moll – не без странностей (иначе перед нами был бы не Шнитке, а кто-то другой), но о них позже.

Разделы В и В' («не-вальсы») стилистически противопоставлены «вальсовым аккомпанементам» (подчеркиваем: именно аккомпанементам как одному из стилистических слоев многосоставной музыкальной ткани): диссонантная, апериодичная, почти пуантилистическая музыка «не-вальсов», полная экстремальных динамических перепадов – это уже язык новой эпохи – XX века:



Однако в процессе редукции музыкальной ткани «не-вальсов» (ср. примеры 9а, 6 и в, а также нотактовые буквенные схемы разделов В и В', приведенные ниже), как это ни парадоксально, обнаруживаются ее исключительно «мажоро-минорные» основы: здесь задействована все та же структура ЗВС – Мм-компонент (и ничего более!). Именно на его основе возникают диссонантные звучания, никак не напоминающие о тональности. А достигается это либо «пуантилистическим» способом введения Мм-компонента, подчеркивающим не терцовость, а прежде всего хроматические сопряжения тонов в нем (см. тт.76–83), либо единовременным звучанием всех его тонов (см. аккорды-«звоны» в тт.93, 96), либо наслоением нескольких Мм-структур (тт.84–89, 99).

Итак, повторим, в основе «вальсов» и «не-вальсов» во II части квинтета, несмотря на их кардинальные стилистические различия, лежит одна и та же структура-инвариант ЗВС (Мм), получающая лишь различные конкретные воплощения, что демонстрирует языковые возможности высотной системы композитора. В свое время именно это с восхищением отметил сам Шнитке в творчестве Игоря Стравинского[5]: «мобильный, ...универсальный язык, ...позволяющий любые стилистические наклонения ... при глубинном единстве языковой основы»* .

Не будем раньше времени ставить точку в разговоре о II части Фортепианного квинтета, а вспомним о многоуровневости высотного мышления Шнитке. В последовательностях трезвучий в этих «вальсах» и «не-вальсах» обнаруживаются и другие любопытные закономерности.

Прежде всего, просмотрим гармонические схемы всех разделов:

Раздел А:

g	(g - Fis)	Ум7	(c - H)	(h – B)
1-18	19-27	28	29-34	35-56

Строфа a_1:

(f - E)	(D - es)	(b - A)	f - A - f – D
161-171	172-180	181-184	185-188

Строфа a_2:

(f/E - D/es)	f/E - e/Es - es/D	(d/Cis - H/c)
197-208	209-214	215-226

Раздел В:

gis/G	Fis/g	f/E/e	F/fis/Fis	E/f	d/D/es/Es
76-79	80-83	84-89	90-93	96	99

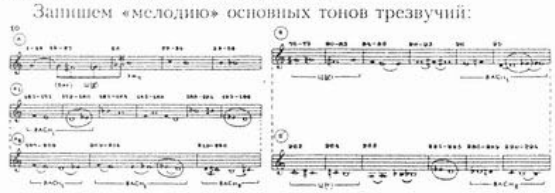
Раздел В':

C/cis	c/H	a/A/b/B	es/D	Des/d	c/H/h
262	264	265	281-285	286-289	290-294

Условности записи здесь таковы:

1) es – D = единичное соседство двух трезвучий; 2) d/Cis или d/D/es/Es = единичное наслоение двух или нескольких трезвучий; 4) (g – Fis) = многократное чередование двух трезвучий – записываем единожды, но в скобках; 4) (f/E) = многократное одновременное звучание; 5) (f/E – D/es) = многократное чередование двух Мм-структур. Итак: а) когда какое-либо сочетание трезвучий повторяется несколько раз подряд, мы выписываем его конспективно, единожды (число повторений для нас не имеет значения); б) наслоение трезвучий записываем дробью, их порядок внутри дроби соответствует последовательности появления тонов того или иного трезвучия (при горизонтально-диагональной развертке), а если это вертикаль, то читаем ее, как обычно, снизу вверх.

Запишем «мелодию» основных тонов трезвучий:



Здесь, как и во всех приведенных выше примерах, связь трезвучий обеспечена при помощи горизонтально развернутых звуковысотных рядов: там – 12-тоновые ряды, здесь, в Квинтете, отчасти структуры ЗВС (BACH, Ц, Х, Мм), отчасти (в В-разделах) – своего рода 5-тоновые микросерии (одна микросерия – для «пуантилистической» темы, другая – для аккордов-звонов; см. пример 9г). Впрочем, в них прочитывается сцепление все тех же Ц и BACH-структур. (Подробно показываем лишь структурирование «мелодии» раздела В, чтобы дать направление анализа; см. пример 9г).

В целом обращает на себя внимание лаконизм несущей высотной структуры: одна из самых больших в сочинении

---

* В аналитических статьях Шнитке, посвященных творчеству других музыкантов, можно обнаружить очень много сведений о его собственном музыкальном письме, поскольку Шнитке-теоретик писал, как правило, только о том, что интересовало Шнитке-композитора. Это косвенное самоописание композитора оказывается достаточно полным и интересным.

частей свертывается в схему, состоящую буквально из нескольких тактов! А ведь здесь, в отличие от предыдущих примеров, речь идет о колоссальных композиционных пространствах: наша схема охватывает 212 из 294 тактов этой части и при этом почти вся «мелодия»-костяк выстроена на основе ЗВС-компонентов.

Мало того, высотная структура II части квинтета обнаруживает значительное количество «рифм» и высотных связей между всеми названными разделами*, которые связывают в единое целое композицию, состоящую из эпизодов, разнородных по стилистике и гармоническому языку. С помощью таких рифм между «не-подобными» друг другу «вальсами» и «не-вальсами» выстраиваются отношения строфического подобия на глубинном уровне высотной организации. Рассмотрим некоторые из «рифм».

1. A : B : B'. Вспомним, что в разделе А есть лишь два проведения основной вальсовой темы: «тоническое» (в g-moll – т.19) и «субдоминантовое» (в c-moll – т.29). Эта функциональная пара (t : s) проецируется далее на соотношение разделов В и В', и весьма своеобразно. Основные тоны трезвучий в начале раздела В дают Ц-структуру с центром *g*: gis – G – Fis – g (т.76–83). В разделе В' начальные трезвучия дают Ц-структуру с центром *c*: C – cis – c – H (т.262–264). Иными словами, по соотношению осевых тонов в Ц-структурах (*g* : *c*) начало раздела В – «тоническое», а начало раздела В' – «субдоминантовое» (причем использованы те же самые тоны!).

2. A : B. Своеобразно рифмуются начала разделов А и В. Басовая формула в разделе А – это Ц-структура g – fis – g – as (т.19–28). Тот же самый мотив (в ракоходе) мы видим в начале раздела В (т.76–83). В результате, несмотря на кардинальные стилистические различия, в высотном отношении эти соседние разделы оказываются как бы строфами единой музыкальной композиции.

3. B : a_1 : a_2 : B'. Маркировка пограничных моментов – при помощи Мм-структуры D/es – использована во всех разделах, кроме первого вальса А (конкретный порядок и формы звучания этих трезвучий могут варьироваться). Перечислим по порядку (в примере 10 все эти случаи обведены): конец раздела В (т.99); конец первого предложения и начало второго предложения в строфе a_1 (тт.172–173); конец строфы a_1 (тт.195–196); конец первого предложения в строфе a_2 (тт.213–214); начало «пуантилистической» темы в разделе В' (тт.281–285).

Не менее значительна маркировка пограничных моментов при помощи ВАСН-структур, поскольку она более сложна по составу (сочетает в себе две Мм-структуры) и потому занимает более существенное место в музыкальной композиции.

4. B : a_1 : a_2. ВАСН-структура E–f–D–es рифмует начала строф a_1 и a_2 (ср. тт.161–180 и 197–208, на схеме обозначена как $BACH_1$). Можно считать, что эта рифма как бы «подготовлена» последними аккордами раздела В (т.96–99). Кроме того, она имеет продолжение внутри строфы a_2: второе построение здесь выполнено на той же структурной основе (тт.209–214). Таким образом, структура $BACH_1$ использована четырежды (обратим внимание, что сочетания трезвучий в разных случаях немного варьируются, однако в целом по составу тонов басовая линия неизменна).

5. a_2 : B'. Еще одна ВАСН-структура d–Cis–H–c рифмует конец строфы a_2 с концом раздела В' (см. т. 215–255 и т.286–294; на схеме обозначена как $BACH_2$).

Начало подобного рода ВАСН-рифмам положено еще в первых тактах II части Квинтета: в басу первого вальса (см. в партитуре тт.19–38) колорируется компонент ВАСН – g–as–fis–eis. И эта высотная формула оказывается для автора важнее, чем возникающие в результате «странности» тональности g-moll: 1) в вальсовом аккомпанементе автентическая формула t-D опирается не на I и V ступени в басах (что более обычно для подобной стилистики), а на I и VII; 2) в c-moll'ном проведении темы тоника все время звучит на неустойчивом басу (V ступень – звук *g*), в том числе и сразу после отклонения.

Итак, Вальс начинается с ВАСН-структуры в басах (она очень рассредоточена во времени, но это не умаляет ее значения). И, естественно, ею отмечаются многие существенные для композиции моменты. Напомним, кстати, о том, что и вся мелодика Вальса вырастает из главного мотива этой части – баховской монограммы, и целые фактурные пласты (оставшиеся сейчас без внимания) основаны на ВАСН-структуре. Неудивительно, что именно эта ЗВС-структура играет такую значительную роль в организации Мм-пластов.

Подводя итоги, скажем, что в своих полистилистических исканиях Альфред Шнитке пришел к созданию универсального и в то же время удивительно цельного музыкального языка. Цельность эта оказалась связана с индивидуальной и неповторимой звуковысотной системой, которую, как показывает анализ музыкальных текстов, композитор начал «сочинять» еще в начале 1960-х и которая, в конце концов, стала для него важнейшим способом мышления в звуках. Именно поэтому его почерк музыканты-«графологи» всегда смогут отличить от сотен других.

* Напомним, что наш анализ Вальса из квинтета не является целостным; мы анализируем здесь лишь звуковой материал, связанный с Мм-структурой. Картина существенно дополнится (но не исказится) после просмотра звукового материала ВАСН-пластов.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке М., 1993. С.81.

[2] Подробному описанию звуковысотной системы Альфреда Шнитке посвящена отдельная статья, где данная система анализируется как единый замкнутый структурный комплекс, неожиданно обнаруживающий жесткую, прямо-таки «кристаллическую» структурную логику. См.: Калашникова С. Система звуковысотных структур в музыке Альфреда Шнитке / РАМ им. Гнесиных. М., 1995. – Деп. в НИО информкультура РГБ от 29.03.95 № 2935.

[3] Оригинальное использование возможностей ЗВС в области полифонических форм показано в статье: Калашникова С. Полифоническая техника Шнитке – сквозь призму звуковысотных идей композитора. Гетерофонное многоголосие у Шнитке: типы дублирования // Проблемы изучения и исполнения полифонической музыки. Памяти Александра Георгиевича Чугаева: Сб. тр. : вып.1. / Тверской педагогический колледж. Тверь, 1997. С. 164–196.

[4] Использование принципа зеркальной симметрии органически присуще письму А. Шнитке и чрезвычайно многообразно. См. об этом: Калашникова С. Зеркальность как свойство музыкального универсума Альфреда Шнитке / РАМ им. Гнесиных. М., 1995. – Деп. в НИО информкультура РГБ от 07.07.95 № 2970.

[5] Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского. // И.Ф.Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973. С. 383—434.