

УДК 785.11

ББК 85.315

Н 56

Нестеров С.И.

Заслуженный артист РФ, профессор кафедр симфонического дирижирования и струнных инструментов СГК им. Л. Собинова, кафедры струнных инструментов РГК им. С. Рахманинова, e-mail: aist.05@mail.ru

**Драматургические и композиционные особенности миниатюры
для скрипки соло последней трети XX века**
(Рецензирована)

Аннотация:

Впервые в музыковедении анализируются тенденции развития миниатюры для скрипки соло в последней трети XX века на примере «Каденции» Кикты, «Монолог» Литинского, «Прелюдии» Мостраса, прелюдии «Памяти Шостаковича» и «Посвящения Паганини» Шнитке с целью выявить драматургические и композиционные закономерности скрипичной миниатюры на примере указанных выше сочинений. Отмечается, что в них превалирует вариантное развитие в синтезе с полифоническими, интонационными, ритмическими и гармоническими преобразованиями тематизма и фактуры, использованы приёмы свободной импровизации, принцип ядра и развёртывания, характерный для эпохи барокко. Проведены параллели с масштабными сочинениями Корелли, Паганини, Рахманинова, Шостаковича, что расширяет содержание скрипичной миниатюры, наполняет её множеством ассоциаций. Это отражено в использовании закономерностей крупных жанров сонаты, симфонии, вариации, симфонической рапсодии, а также жанров прелюдии и импровизации, что усиливает процессы жанрового и стиливого синтеза внутри отдельной миниатюры, формирует её смысловые пласты. Пьесы содержат размышления о координатных проблемах бытия, смысловых ценностях искусства, о масштабе личности художника-творца, несущего в себе память прошедших эпох. Каждая несёт в себе инновации современного скрипичного исполнительства, композиторские искания последней трети XX века, воссоздавая обобщенный образ-портрет скрипача – музыканта на все времена.

Ключевые слова:

Миниатюра, скрипка, прелюдия, полифония, мотивно-интервальные трансформации, портрет.

Nesterov S.I.

The Honored Artist of the Russian Federation, Professor of Department of Symphonic Conducting of Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov, and String Instruments Department of Rostov State Conservatory named after S. Rachmaninov, e-mail: aist.05@mail.ru

**Dramaturgic and composition features of a miniature for a violin
solo in the last third of the 20th century**

Abstract:

For the first time in musicology the author analyzes tendencies in development of a

miniature for a violin solo of the last third of the 20th century using an example of Kikta's «Cadence», Litinsky's «Monologue», Mostras' «Prelude», Prelude in memory of Dmitri Shostakovich and «Paganini's Dedication» by Schnittke. The paper focuses on revealing dramaturgic and composition patterns of a violin miniature on the basis of the compositions stated above. The following features prevail in them: variant development in synthesis with polyphonic; intonation, rhythmic and harmonious transformations of a thematic invention and texture; methods of free improvisation, the principle of a core and expansion characteristic of a Baroque Era. Parallels with Korelli, Paganini, Rachmaninov, and Shostakovich's large-scale compositions are drawn that expand the content of a violin miniature, fill it with a set of associations. This is reflected in use of patterns of large genres of the sonata, symphony, a variation, the symphonic rhapsody, as well as genres of a prelude and improvisation that strengthen processes of genre and style synthesis in a separate miniature, and shape its semantic layers. Plays contain reflections about cardinal issues of life, semantic values of art, and about the scale of the personality of the artist-creator, bearing memory of past eras. Each play bears in itself innovations of modern violin performance, composer's searches of the last third of the 20th century, recreating the generalized image-portrait of the violinist – the musician for all times.

Keywords:

Miniature, violin, prelude, polyphony, motive-interval transformations, portrait.

Особенность второй половины XX века – появление пьес, сложных технически, напряженных драматически, но не связанных с циклизацией. Инициаторами этих сочинений являются жюри конкурсов скрипачей, иногда сами авторы, заинтересованные в обновлении репертуара, часто возникает мемориальный повод. Некоторые имеют программную составляющую художественного процесса. Рассмотрим несколько образцов таких сочинений («Каденция» В. Кикты, «Монолог» для скрипки соло Г. Литинского, «Прелюдия» для скрипки соло К. Мостраса, Прелюдия «Памяти Дм. Шостаковича» А. Шнитке и его же «Посвящение Н. Паганини») с целью выявить драматургические и композиционные закономерности скрипичной миниатюры на примере указанных выше сочинений. В отечественной литературе это ранее не рассматривалось.

В. Кикта – известный украинский композитор второй половины XX века, создатель самых разнообразных сочинений философского характера (хоровая кантата «София Киевская»), программных симфонических сочинений. Его «Каденция» - совершенно необыч-

ное сочинение. Она написана по скульптуре М.Шандуренко. Идея рассказа о скульптуре средствами музыки, в данном случае – штрихами и приёмами скрипки соло, несомненно инновационна. Пьеса была предназначена для международного конкурса. Её исполнителем в последующий период стал Олег Крыса, народный артист УССР, в своё время лауреат международного конкурса им. П. И. Чайковского в Москве.

«Каденция» строится как цикл свободных вариаций. В её основе - лирическая 16-ти тактная тема в размере 9/4. Собственно, размер автором не обозначен, ибо далее появятся более развёрнутые по количеству долей такты. Начало пьесы выглядит строго архаично. Основной ритмический рисунок - половинка – четверть или половинка с точкой. Оба варианта были присущи ритмическим модулям средних веков, сальтареллам XVI века, медленным вальсам XIX века. Такой набор истоков говорит о всеядности темы, указывает на потенциальные возможности её вариативных преобразований.

Тема построена в 2-х частной форме. Интонационный прообраз темы напо-

минает колокольные перезвоны. К тому же в начальном мотиве ламентозная секунда своими непрерывными повторами способствует созданию состояния тревоги или жалобы- причитания. Первый период повторного строения строго квадратен и состоит из двух классических восьмитактов. Начальное предложение внутренне контрастно, в нём противостоят двухтактные волны пассажей и движение ломанными интервалами из нон и секст. Ритмическая основа опирается на черты медленного вальса. Во второй фразе 2-го предложения появляются скачки на интервалы в разных регистрах.

Второй раздел темы поначалу развивает систему разрастающихся скачков мелодии на двойные интервалы в нижнем или верхнем регистре. Сложность интонирования при исполнении вызвана опорой на 12-ти тоновую тональность с центральным тоном *Es*. В репризном предложении использованы движения хроматических интервалов, секвенций из них, сжатия последовательности интервалов или их распыления. То в верхнем, то в нижнем голосе формируется скрытый голос из звуков отталкивания перед скачком.

Первая вариация развивает секундовую основу тематического процесса со скачками на интервалы и аккордовым сопровождением также из скачков нон и септим. Из исходных жалобных мотивов формируются пассажные комплексы, комбинирующие легато и деташе. В сопровождении основного голоса накапливаются интервалы квинты, сексты, септимы, которые постепенно вплетаются в пассажи.

Вторая вариация резко контрастна предыдущему своим драматическим и патетическим пафосом, тяжелым ломбарским ритмом и ораторскими возгласами, переходящими в интервальные пассажи, образованные ломаными квинтами и секстами. Интервальный процесс разворачивается то как растяжение от узких к широким интервалам, то как обратное их сжа-

тие, что усугубляется приёмом мощного маркато и активными бросками через 1-2 струны. В следующем фрагменте их сменяют то стремительные гаммообразные нисходящие пассажи по звукам *A dur*; то расходящиеся пассажи в противодвижениях с изменяющейся величиной интервала в звеньях секвенций. За счёт суммирования интервалов формируются аккордовые пассажи из ломанных интервалов разной величины, отталкивающиеся, как в барокко, от квинт, секст, септим. Стремительные гаммы со сменой тональности в каждом тетраорде завершают «Каденции».

В третьей вариации разворачивается изысканный проникновенный ноктюрн, лирический и элегичный. Первые четыре такта начинают орнаментальное варьирование пассажными опеваниями исходных звуков, затем подключаются трели. Пространство вертикали охватывает уже три октавы. Мелодическая линия плывущей в вершинах темы романтической элегии с аккомпанементом из недостроенных нонаккордов, закручивание нового яруса мелизматических опеваний секунд в хроматических пассажных линиях рождает возвышенно одухотворённый образ. Реприза ноктюрновой темы с пассажным завершением в духе Шопена или Листа не завершается, а неожиданно прерывается. Так врывается в неторопливое вдохновенное течение изысканного ноктюрна реприза основной темы вариаций. Здесь суммированы различные микрофрагменты из всех предыдущих вариаций, их интервальных пассажей, галантных скачков *pizzicato* и растворяющихся в высотах пространства вертикали флажолетах.

«Каденция» В. Кикты – удивительно цельное сочинение, совершенно самостоятельное по образу и процессам развития, кстати, не имеющее ничего общего с первоначальными виртуозными каденциями Локателли, стоящими у истоков жанра каприччио. Здесь представлена миниатюрная, но многослойная вариационная композиция. Это яркое виртуозное сочине-

ние даёт возможность скрипачу продемонстрировать различные виды современной скрипичной техники. Если отталкиваться от программного замысла, то основная тема скорее рисует строгий образ портретной скульптуры, а вариации, вероятно, воплощают те жизненные повороты судьбы, которые прошёл герой скульптора.

Во многих других сочинениях используется барочный принцип становления целостной композиции в виде ядра и последующего его развёртывания. Именно так строится «Импровизация» для скрипки Г. Заборова, анализ которой мы представляли в своей предыдущей статье [1]. Та же логика процесса характерна для «Монолог для скрипки соло» Г. Литинского, представителя старшего поколения советских композиторов. Пьеса создана для скрипача Ю. Цейтлина. Основная цель автора – создать портрет музыканта-мыслителя, размышляющего о судьбе художника-творца. Таков был и сам Генрих Литинский – выдающийся теоретик музыки, талантливый педагог, создатель вузовских курсов полифонии и композиции, композитор, блистательно владевший всеми гранями современной техники постмодерна. Он автор опер «Ньюргун Боотур», «Красный шаман», балетов «Полевой цветок», «Алый платочек», «Радость Алтана». Им написано множество симфонических сочинений: симфоническая сюита «Дагестан», 6 Рапсодий. Камерное творчество представлено 12-ю квартетами, струнным октетом, вокальными циклами. Общась с выдающимися музыкантами – М. Финтенгольцом, Ю. Цейтлиным, Ф. Дружининым, М. Ростроповичем, – Литинский создал сонаты для скрипки соло, для альт-соло, для виолончели соло, для дуэта скрипки и виолончели.

Эти опыты сказались на особенностях его миниатюр. Пьеса «Монолог» для скрипки соло – прекрасный пример многослойной полифонической фактуры, характерной для его сольных сочинений. Основ-

ной музыкальный образ – величественный и торжественный, размеренно-величавый. Герой монолога – человек яркий и значительный, он уверен в себе и разворачивает свой эпический значительный рассказ о славном и важном событии. Главная технологическая идея – становление тематического материала в пространстве вертикали и горизонтали. Основные элементы – интервалы секст и септим. Работа с интервалами, их разрастание до трёх октав, совмещение, сжатие составляют основу художественного процесса. В условиях полифонической фактуры это требует предельных растяжек пальцев левой руки скрипача, их полной независимости.

Исходный хоральный комплекс – торжественная гимническая тема. Это краткое первое предложение из трёх тактов в *Des dur* с остановкой на второй минорной ступени в *es moll*. Автор изящно варьирует его при повторении. Главное противоречие внутри темы – чисто ритмическое: ровное движение четвертями сменяет быстрый семидольный пассаж, описывающий звуки тонической гармонии. Последующий семитакт связан с иными масштабными структурами и развивает 2-ой такт исходного ядра в *B dur-moll*. Следующий двухтакт в *As dur* выделяет обороты с III-й низкой ступенью. В дальнейшем гармоническом варьировании сопоставляются аккорды одноимённых *Des* и *des*, минорной доминанты, появляется триольная группа, интенсифицирующая процесс тематического прорастания нового материала в вариантах ядра. Заключительный 3-х такт наиболее активен, что выделено энергичными маршевыми пунктирами с противопоставлением аккордов *Fes* и *Des*. Остановка на тонике *Es* готовит последующий переход в *As dur*. Это придаёт образу импульсы волевой устремлённости, решимости. Экспонируется также хоральный комплекс с внедрением в его ткань мелодически развитого двух- и трёхголосия, аккордовых аккомпанементов. Развитие идёт по горизонтали и вертикали,

пока не достигает расширенной кадансовой зоны с 4-х -5-ти звучными аккордами и включением в их внутреннюю линию терцово-секундовой попевки.

На начало среднего раздела приходится первая кульминация, развивающая исходный набор интервалов и попевок в доминантной тональности, собирающая все ритмические сложности: арпеджированные аккордовые форшлаги, акцентирующие тоникальность *As*, триоли, секстолы с горделивым пунктирным комплексом и завершающим пассажем из септолей. В завершении первого яруса синтезируются мелодико-интервальный комплекс заключительного мотива середины и три такта исходного ядра.

В основе второго яруса развития лежит четырёхтактный маршевый героический комплекс с сопоставлением тоники *As* и варьированного его повторения в тональности *Es*. Ладовое колорирование этого элемента в *es moll*, гармоническое и ритмическое варьирование волевых пунктиров в завершающем пятитакте сжато в неравнодольной масштабной структуре 3+2. Третий раздел композиции середины – восьмитакт с зеркальным обращением начальной темы. Теперь главное – ритмическая комбинация четверти, залигованной с одним из звуков семиольного пассажа, соединённого с маршевым пунктиром и мерным чередованием аккордовых акцентов на сильную и относительно сильную долю. Три проведения этого построения всякий раз гармонически обновляются. Последнее усечённое проведение прерывает внедрение репризного раздела. Непрерывное ритмическое и гармоническое усложнение перерастает в репризе в развёрнутое кульминационное плато с мажорно-минорными гармоническими оборотами, превращающими изначально аккордово-хоральный склад фактуры в развитое полифоническое четырёхголосие, насыщенное разнообразными мотивными образованиями, непрерывно меняющимися функциональ-

ное значение главного голоса и его многочисленных подголосков. В этом полимелодическом процессе кристаллизуется секундово-квартовый элемент, постепенно завоёвывающий всю вертикаль и закреплённый мощным аккордовым завершением всей пьесы - итогом логики развития внутренней линии функций доминанты и тоники.

Разнообразие форм контрастного полифонического многоголосия, соединение разных ритмических групп, внедрение в них пассажных элементов с некратными членениями исходных долей, непрерывное сквозное развитие, отсутствие четкой репризы, открытость драматургии составляют основные сложности для исполнения этой пьесы. Четыре крупных раздела композиции взаимосвязаны через повторение мотивных аккордовых ритмических образований и построены по линии непрерывного нагнетания экспрессии. Образ, изначально величавый и торжественный, постепенно драматизируется и героизируется, обретает мощь и масштабность художественного процесса, охватывающего пространство вертикали, сталкивающего временные ритмоблоки, обогащая их различными вариантами. Основой ладовой системы являются мажорно-минорные обороты в самых различных функциональных оборотах. Характерна амбивалентность образных трансформаций то в сторону мажора, то в сторону элегического минора. Автор широко использует также приём комбинаторики: в исходном комплексе постоянно идёт перестановка микроэлементов. От импозантной пафосной темы, строгой и величественной, начинается расширение пространственно-временных процессов с охватом новых аккордовых ресурсов, пассажных взлётов, формированием контрастного многоголосия и наложения разных функций аккордов. В развитии «Монолога», как и в «Каденции» Кикты, присутствует логически обоснованная, чёткая, «гранит-

ная» скульптурная основа, которая постепенно обрастает новыми вариантами, образными и штриховыми нюансами.

Эпическая монументальность и объёмность образного строя присуща и «Прелюдии для скрипки соло» К. Моцарта - выдающегося скрипача и педагога. Насыщенный пафосом, вдохновенный образ этой пьесы имеет явные прообразы в начальных частях Сонат для скрипки соло И.С. Баха: с Граве из Первой сонаты и Адажио из Второй. Это выражено в неторопливом мелодико-речитативном характере высказывания, философской направленности элегически-скорбного образа, полифоническом принципе изложения и развития. Полифония позволяет раскрыть наиболее типичные приёмы методических подходов Моцарта к скрипичному искусству. В этом сочинении проявляются те самые важные критерии скрипичного исполнения, которые автор считал основой художественной меры: особенности выразительной мелодической фразировки, широкий спектр динамических градаций, свойственных творчеству Мастера, яркая многослойность полифонической фактуры

Открывает «Прелюдию» мелодическое возвание—призыв развёрнутой кантилены с охватом почти всего скрипичного диапазона, представляющий пространство вертикали инструмента. Этот мелос широкого дыхания и мощной экспрессии задаёт общий тонус повествования. Вторая фаза – появление темы-исповеди, в которую импровизационно включаются пассажно-речитативные элементы, сообщающие художественному образу свободно стихийный характер. Ко второй теме подключается мотив *dies irae*, который развивается полифонически имитационно, что сопровождается введением мелодических подголосков, сопутствующие линии молитвы то противоречащие ей, то органично её развивающие. Имитационное и контрастное полифоническое многоголосие дополняют линию основ-

ного голоса. Исполнение этого раздела требует особой подачи мелоса, его певучего и вдохновенного прочтения.

Третий элемент, представляющий собой вдохновенное лирическое признание на интонациях романса с декламационными вкраплениями, включается как очередной элемент разворачивания художественного процесса. Своим нежным характером он дополняет интонационную жалобу секвенции *dies irae*. В этом сочинении мотив *dies irae* прочитан как жалоба и просьба, не как inferнально страшный образ в том плане, в котором он интерпретировался Берлиозом в финале «Фантастической симфонии» и в конце «Рапсодии на тему Паганини» Рахманинова. Хотя первое проведение секвенции у Рахманинова тоже дано в виде проникновенной молитвы. И только в результате активной демонизации образа мелодии каприза Паганини он превращается в грозную тему фатума в 23 вариации.

В коде Прелюдии Моцарта соединяются все элементы, достигается их примирение и успокоение. От героического пафоса к экспрессии, молитвенной исповедальности и, наконец, к вдохновенному элегическому умиротворению – таков общий план развития музыкальной драматургии этой пьесы, характеризующей композитора как выдающегося мелодиста и романтического художника. Важными критериями в исполнении Моцарта считал наличие художественной меры, выразительной фразировки, широкого спектра динамических градаций, вызвучивания всех голосов фактуры. Для педагогики Моцарта было характерно привлечение предварительного анализа сочинения, позволяющего проследить логику развития музыкальной мысли и раскрыть ее в исполнительской интерпретации. Он указывает на комплексный подход к обучению, на тесную взаимосвязь педагогической системы с теоретическими дисциплинами.

Ассоциации со скульптурным мо-

нументом вызывает и Прелюдия «Памяти Шостаковичу» для двух скрипок Альфреда Шнитке. Она написана в 1975 году в год смерти великого композитора. Это – «очень серьёзное и значительное произведение Шнитке, хотя это всего лишь миниатюра, занимающая две страницы. Она написана в жанре мемориала и является данью любви и памяти по отношению к композитору, который был для Шнитке образцом художественной и человеческой высоты» [2: 99]. Хотя Шостакович не был непосредственным его учителем, ощущение нерасторжимой связи с ним постоянно осознавалось А. Шнитке. В книге «Круги влияния» он пишет: «Вот уже 50 лет музыка находится под влиянием Дмитрия Шостаковича. За это время манера композитора непрерывно эволюционировала, и это порождало всё новые и новые типы влияния. Можно назвать десятки композиторов, чья индивидуальность формировалась под гипнотическим действием личности Шостаковича» [3: 227].

Интонационной основой Прелюдии является монограмма Дм. Дм. Шостаковича, его знаменитое *d – es- c- h*, лежащее в основе фуги Восьмого квартета, Камерной симфонии, появляющееся в различных сочинениях, например в Первом скрипичном концерте Шостаковича, его Втором виолончельном концерте. Встречная интонационная линия – движение к другой монограмме *b-a-c-h*. Так выстраивается историческая вертикаль: Бах – Шостакович – Шнитке, которая связана с идеей проверки ценности современного автора критерием времени, что подчёркивает непреходящее значение творчества отечественного гения.

В Прелюдии Шнитке два раздела. Первый – монолитный марш-шествие поручен первой скрипке. В становлении звуковой материи этого раздела непрерывно звучит пульсирующий органнй пункт, отсчитывающий незыблемый пульс времени вечности мерным падением четвертей. На этот временной пульс нанизываются

постепенно изменяемые пятитакты остигатной композиции. В первом такте звук *D* расслаивается, расщепляется до терции, обрастая соседними секундами *d- es* и *d-c*, которые открывают прорастание монограммы Шостаковича. Во втором пятитакте нервное повторение основного тона сопоставляется с секстовым опеванием звука *c* в нижнем голосе, в результате чего появляются терцовые микромотивы опевания *h –g- a* и *d- b- c*. Звук *H* закрепляется в тоническом аккорде *G dur*, звучащим каждые два такта как новый метрический акцент. Теперь в монограмме на два звука больше: достигнуты *h* и *a*. Если продолжить монограмму, то необходимо получить ещё повтор *es –c- h*. Однако в третьем проведении пятитакта с непрерывной сменой размера $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$ первые четыре звука монограммы звучат в аккордовых вертикалях, пока не достигают тональности *Es*.

В четвертом проведении пятитакта закрепляются аккордовые акценты на квинте *g-d*, куда внедряются ламентозные мотивы на основе фигуры креста *a-fis-b* и *c h –b*. В 18-19 тактах на грани двух проведений впервые появляется монограмма *b-a-c-h*. Это тот необходимый штрих, который создаёт, наконец, основной образ Прелюдии – образ Шествия на Голгофу. О роли и символикe этого образа, его звукового воплощения в творчестве Шостаковича ярко раскрыла в своей работе В. Валькова [4]. Действительно, находясь в ситуации феномена двойного бытия – внешнего и внутреннего, скрытого от посторонних глаз – Шостакович часто отражает двойственность мироощущения в трагедийных полотнах Второго виолончельного концерта, 14 симфонии. Тема мученической смерти проходит красной нитью через всё его творчество.

В шестом проведении исходного пятитакта добавляется звучание колоколов, акцентирующее в мелодических вершинах *es h c* на фоне мерно падающего *d*, которое усиливается секундовыми перезвонами на мотиве креста в последую-

щих седьмом и восьмом варьированных повторах остигатной структуры. Форма остигатных вариаций, ставшая основой Прелюдии Шнитке, позволяет автору постоянно увеличивать напряженность трагизма, его нарастание идёт теперь уже за счёт перебросов звуков и интервалов через струны, собирая в последнем десятом проведении остигатной структуры мощную аккордовую вертикаль, в каждой частице которой возникает одномоментное произнесение монограммы Шостаковича и *b-a-c-h* от звука *d*. Так первый раз в вертикали соединены имена Баха и Шостаковича, сюда подключаются монограммы давида Ойстраха *d-es-a-h* - любимого скрипача Шостаковича - и самого А. Шнитке (*a-f-es-c-h*). Нетрудно заметить наличие общих звуков во всех этих монограммах.. Образ трагического шествия вызывает ассоциации с началом Пятой симфонии А. Онеггера, Шествия на Голгофу во Второй «Мессе»-симфонии А. Шнитке, где темой является 12-ти ступенная серия, выросшая из звуков обертонового луча, а также эпизод шествия на Голгофу в его Втором скрипичном «Пассион»-концерте, где прообразом героя, несущего свой Крест, был не только Спаситель, но именно Д. Шостакович.

Вторая половина Прелюдии «Памяти Шостаковича» начинается в кульминации первой части в момент соединения двух скрипок. Вторая скрипка, как в Чаконе Баха, неизменно повторяет хорально-аккордовый комплекс, сложившийся в процессе развития последнего раздела предыдущей части. Кульминационное плато формируется в процессе становления разрастающегося канона двух скрипок, тема которого выросла на основе монограммы Шостаковича. Запев канона поручен второй скрипке (вторая скрипка по замыслу автора должна звучать за сценой или на магнитофонной ленте, создавая иллюзию второго мистического пространства), которая своими синкопами и тремоло поддерживает идею

шествия. Точное каноническое воспроизведение этого комплекса в партии первой скрипки способствует созданию эффекта стереофоничности художественного пространства. Тремолирование звуков монограммы разными скрипками драматизирует художественный процесс, усиливая трагический характер образа целого: автор хочет создать впечатление масштабности происходящего, словно весь космос, вся вселенная отзываются на кончину великого композитора. В аккордовых пятнах скрипок постепенно проявляется интонационный силуэт фигуры распятия. Шествие постепенно удаляется, снимается напряжённость динамики, происходит сжатие хоральных аккордовых структур до двухголосия и интервального набора монограмм Шостаковича, Баха, Шнитке. Автор часто записывал свою монограмму без звука *f*, то есть в виде *a es c h*. Тритон *a-es* присутствует в двух других монограммах, как будто, сердце Шнитке вобрало в себя лики этих двух гениев. Весь монографический комплекс, постепенно затихая, звучит на протяжении последних 10 тактов, пока не застревает на уходящим в небытие звуке *h* как конечной точки комбинаций из звуков всех монограмм,

Идея пьесы - «от простоты исходного импульса с обрастанием интонационной основы диссонансными наслоениями к конечному синтезу» [2: 101], слиянию и растворению звуков монограмм в динамической невесомости предельного пианиссимо, словно уходящих в пространство инобытия. «Торжественный и скорбный характер музыки, её возвышенный строй, очищенность от музыкальных жизненных реалий, простота, лаконизм в решении темы, строгость и скупость выразительных средств – всё это выдвигает Прелюдию «Памяти Д. Шостаковича» на заметное место в творчестве самого Шнитке, делая эту небольшую, но чрезвычайно выразительную и ёмкую пьесу одной из лучших страниц творчества композитора» [2: 100]. С этой оцен-

кой маститого музыковеда невозможно не согласиться. Добавим от себя, что собрав в одной пьесе в тематический круг монограммы Д. Шостаковича, И. С. Баха, Д. Ойстраха и свою собственную, комбинируя и монтируя их звуки, цитируя вторую тему из последнего цикла в ре миноре из Прелюдий и фуг Шостаковича для фортепиано, Альфред Гариевич сворачивает время и пространство в единый узел шестизвучия *a b d e s c h* в объёме тритона с тремя малыми секундами и двумя терциями – малой и большой. Только музыка способна так связать и соединить время и пространство, элементы стилей разных эпох, раскрыть их глубинные связи. И всё это по силам маленькому скромному инструменту, царице музыки – скрипке, которую Шнитке, по праву, называл «инструментом XXI века». Характерно, что в Прелюдиях Моцарта и Шнитке нет прелюдийно-импровизационной фактуры, это полифонические прелюдии в традициях клавирных аналогов Баха.

В свете вышесказанного необходимо остановиться на «Посвящении Паганини» для скрипки соло А. Шнитке – одном из наиболее ярких инструментальных образцов полистилистики композитора. Сочинение сжато и лаконично воссоздаёт принципы множественного портрета, представленного в метацикле Шести сонат Изай, о которых шла речь в нашей статье [5]. Композитор дает волю игре в стилевую плюралистику, подобно тому, как это было осуществлено ранее в его Третьей симфонии. Автор прямо или косвенно, цитируя, тонко «намечая», проводит линию эволюции скрипичной музыки, начиная с аллюзии темы «Фолии» Корелли, плавно перетекающей в цитату из Чаконы Баха. Далее подключаются 16 отрывков из 13 каприсов Паганини (антология XIX века), фрагменты Скрипичного концерта А. Берга, Вариации на тему «Фолии» Корелли и Рапподии на тему Паганини С. Рахманинова. Игра фантазии автора формирует в созна-

нии исполнителя и слушателя облик Паганини с портрета Делакура. В напряженно изломанных мелодических линиях, их пафосной патетической экзальтации проступает тот «демонически взвихренный» романтизм, который ярко воссоздал в своем цикле Рахманинов. Этому противостоят строгая поступь ритма сарабанды Корелли с 50-ю вариациями (школа техники начала XVIII века) и Чаконы Баха. Всё соединяет и переплавляет экспрессивная хроматика Скрипичного концерта Берга. Шнитке ухитряется передать средствами скрипки черты фортепианной фактуры Рахманинова и оркестрового мышления Берга. Опус отталкивается от устоя *d*, затем без ограничений подключаются все остальные 11 ступеней хроматической тональности. «В конце пьесы устой *d* становится уже парящим, так как под него подводятся новые и нестойкие опоры: сначала *g*, под конец путём скольжения глубоко вниз вводный тон *cis*» [2: 191]. Как в барокко использована скопильятура: нижняя струна скрипки перестраивается на полтона вниз и вверх.

Во всех рассмотренных пьесах воссоздается портрет художника-творца, превалирует вариантное развитие, опирающееся на полифонические, интонационное, ритмическое и гармоническое преобразование тематизма и фактуры, приёмы свободной импровизации в соединении с логикой мотивно-интервальных трансформаций. Присутствует принцип ядра и развёртывания, характерный для эпохи барокко, с которой современный композитор ведёт напряженный диалог, часто опираясь на цитаты (прямые или косвенные) с сочинениями И. С. Баха. Аллюзии с масштабными сочинениями Корелли, Паганини, Рахманинова, Шостаковича наполняют скрипичную миниатюру множеством параллелей и ассоциаций, превращая каждое из рассмотренных сочинений в философское размышление о координальных проблемах бытия, о смысловых ценностях искусства, о масштабе личности

современного художника-творца, несущего в себе память прошедших эпох, постоянно вступающего с ними в напряжённый диалог. Это находит отражение в ассоциативных параллелях с жанрами сонаты, симфонии, мессы, вариаций, которые расширяют жанровое поле миниатюры, формируют её смысловые пласты. Каждая

пьеса содержит, к тому же, ступок приёмов и новаций современного скрипичного исполнительства, композиторские искания последней трети XX века, воссоздавая обобщенный образ-портрет скрипача – музыканта на все времена, какими, по сути, являются И. Менухин, Д. Ойстрах, Я. Хейфец, Й. Сигети, Г. Кремер.

Примечания:

1. Нестеров С.И. Жанровые взаимодействия в музыке для скрипки соло последней трети XX века // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. Филология и искусствоведение. 2016. №3. С. 228–235.
2. Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке. М., 1990. 386 с.
3. Шнитке А. Беседы, выступления, статьи / сост. А. Ивашкин. М.: Культура, 2007. 300 с.
4. Валькова В. Сюжет Голгофы в творчестве Шостаковича // Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. СПб.: СПбГК им. Н. Римского Корсакова, 2000. С. 679-716.
5. Нестеров С.И. Цикл сонат Эжена Йсаё для скрипки соло // Научная мысль Кавказа. 2009. № 2. С. 165-171.

References:

1. Nesterov S.I. Genre interactions in music for the solo violin of the last third of the 20th century // Bulletin of Adyghe State University. Ser. Philology and the Arts. 2016. No. 3. P. 228-235.
2. Kholopova V., Chigaryova E. Alfred Schnittke. M., 1990. 386 pp.
3. Schnittke A. Conversations, speeches, articles / comp. by A. Ivashkin. M.: Culture, 2007. 300 pp.
4. Valkova V. The plot of Golgotha in the works of Shostakovich // Shostakovich: between a moment and eternity. Documents. Materials. Articles. SPb.: SPbGK named after N. Rimsky-Korsakov, 2000. P. 679-716.
5. Nesterov S.I. A cycle of sonatas by Eugène Ysaÿe for a solo violin // Scientific thought of the Caucasus. 2009. No. 2. P. 165-171.