МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра оркестрових струнних інструментів

АВТОРСЬКИЙ ГОЛОС У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ АЛЬФРЕДА ШНІТКЕ

Магістерська робота
Григоренко Ірини Олегівни
Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач **Жалєйко Д. М.**

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання
на відповідне джерело…… ……І. О. Григоренко

Харків 2021

ЗМІСТ

ВСТУП…….3

РОЗДІЛ 1. КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ А. ШНІТКЕ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА СЕМАНТИЧНІ АСПЕКТИ

1.1. Особливості творчої індивідуальності А. Шнітке.....8

1.2. Камерно-інструментальні твори А. Шнітке у музикознавчих розвідках…….....14

1.3. Темброва семантика скрипки в камерно-інструментальній творчості А. Шнітке.....20

Висновки до Розділу 1……..……..……..…….29

РОЗДІЛ 2. ПЕРСОНАЛІЗАЦІЯ ОБРАЗУ АВТОРА У КОНТЕКСТІ ПОЛІСТИЛІСТИКИ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ А. ШНІТКЕ

1.2 «Прелюдія пам’яті Д. Шостаковича» А. Шнітке: специфіка авторської персоналізації у жанрі «In memoriam» .....……..…32

2.2. «Присвячення Паганіні» А. Шнітке: авторський голос та особливості музичної драматургії.....36

2.3. Авторський голос у «Moz-Art» та «Moz-Art a la Haydn» А. Шнітке.....39

Висновки до Розділу 2……...….44

ВИСНОВКИ…….....47

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……...…….…….50

ДОДАТКИ…….57

ВСТУП

Актуальність теми дослідження: А. Шнітке – видатний композитор-новатор другої половини XX століття, майстер інструментальної музики, один з творців сучасного музичного мовлення. Автор поняття полістилістики, що можна розглядати як один із найважливіших принципів музичного мислення.

А. Шнітке – найвеличніший композитор так званого «другого покоління». Його творчості притаманна гостра увага до проблем сучасності, до доль людства і людської культури, що пов'язане також із внутрішньою філософією автора та його відношенням до життя в цілому.

Переконливість авторського висловлювання А. Шнітке досягає справжнього трагізму, що дозволяє захопити увагу аудиторії і змушує слухача щиро співпереживати. Композитор багато філософствував щодо часу, минулого і сьогодення. Як музикант-філософ створював музику, яка була сповнена глибокого змісту. Авторська концепція творів А. Шнітке розкривала ідеї пошуку сенсу життя.

Особливість музики А. Шнітке – у втіленні в музиці багатомірного часопростору та багатовимірної музичної реальності. Явна особливість синтезу різнорідного матеріалу – в єдиному організмі творів, у символічній ємності мови А. Шнітке.

Полістилістика, якій дає визначення А. Шнітке у музиці, може розглядатися як один із найважливіших принципів музичного мислення та техніки музичної композиції. Драматургія музичного твору – це на сам перед взаємодія та становлення інтонаційно-образних сфер. І якщо формування образних сфер досліджувати в межах полістилістики (поєднанні різних стилів і технік музичної мови: алеаторику, сонористику, ритмічну геометричну прогресію, додекафонію тощо, а також звернення до стилізації музики різних епох, алюзій на музику різних композиторів, використання музичних монограм та ін.), то виробляється самобутній метод аналізу, який дає матеріал для ширшого дослідження семантики музичних творів.

Особливе місце у творчості А. Шнітке займають камерно-інструментальні твори, твори написані у техніці полістилістики, а також у жанрі «In memoriam». У даному дослідженні запропоновано визначення терміну авторського голосу, через розкриття особливостей музичного мовлення. Охарактеризовано полістилістичний метод, до якого звертається автор, індивідуальний композиторський стиль А. Шнітке та особливості його філософського та композиторського світосприйняття. Авторський голос як репрезентант образу автора у цих полістилістичних творах знаходить свій прояв у музичному мовленні цих творів, що обумовлене індивідуальним композиторським мисленням А. Шнітке.

Виявлення авторського голосу у камерно-інструментальних творах, таких як «Moz-Art» та «Moz-Art a la Haydn», «Прелюдія пам'яті Д. Шостаковича», «A Paganini» – одного з найвидатніших композиторів XX століття А. Шнітке – представляє виняткових інтерес для сучасних музикознавців, композиторів та виконавців**.** У сучасному музикознавстві приділялося не достатньо уваги виявленню саме авторському голосу А. Шнітке в його творах, що написані в полістилістичній техніці. Осягнення феномену присутності автора в образно-художній системі власного твору – є однією з найцікавіших проблем сучасного музикознавства та музичного виконавства. У музичному творі – автор матеарілізується у звучанні, і власне, таким чином – постає перед виконавцем та слухачем.

Об'єкт дослідження – камерно-інструментальна творчість А. Шнітке.

Предмет дослідження – авторський голос у камерно-інструментальних творах А. Шнітке.

Мета дослідження – виявити авторський голос у камерно-інструментальних творах А. Шнітке.

Матеріал дослідження – нотні тексти, аудіо та відеозаписи виконання творів: «Прелюдія пам'яті Д. Шостаковича», «Присвячення Паганіні», «Moz-Art», «Moz-Art a la Haydn».

Завдання:

– дати загальну характеристику творчій спадщині А. Шнітке;

– виявити специфіку індивідуального композиторського стилю А. Шнітке;

– проаналізувати наявні в музикознавчих працях відомості про камерно-інструментальну творчість А. Шнітке;

– уточнити музичну семантику камерно-інструментальних творів А. Шнітке;

– вказати на особливості музичної драматургії творів «Moz-Art» та «Moz-Art a la Haydn», «Прелюдії пам'яті Д. Шостаковича», «A Paganini» А. Шнітке;

– виявити авторський голос у полістилістичному контексті творів А. Шнітке через розкриття особливостей музичного мовлення композитора.

Методи дослідження:

– *історико-стильовий, культурологічний* – зумовлюють уявлення про історичний і загальнокультурний контекст, в якому формувався індивідуальний стиль А. Шнітке;

– *жанрово-стильовий* – направлено на розкриття індивідуальних жанрових і стильових параметрів полістилістичних камерно-інструментальних творів А. Шнітке;

– *типологічний* – направлений на виявлення типів музичної виразності у полістилістичних творах композитора;

– *стильовий* – використаний у зв'язку зі зверненням до композиторського стилю А. Шнітке;

Теоретична база магістерської роботи обумовлена взаємодією фундаментальних розділів із наступних наукових тематик :

– історія скрипкового мистецтва XX років (Г. Алфеєвська [4]);

– теорія музичного твору (М. Арановський [7] , Б. Асаф'єв [11], В. Бобровський [14], І. Кондаков [25], Є. Лісовенко [30], Л. Никитина [41], Є. Тараканова [48], Т. Франтова [51], М. Шорникова [69], В. Медушевський [34], В. Холопова [56]);

– теорія стилю (І. Коханик [27], М. Лобанова [31], В. Медушевський [33, 35], Є. Назайкінський [38]);

– психологія музичного сприйняття (М. Арановський [10], Л. Виготський [16], Є. Назайкінський [39], Н. Корихалова [26]);

– виконавська інтерпретація (О. Катрич [24], В. Москаленко [36]);

– музична семіотика (М. Арановський [9], Б. Асаф'єв [11], В. Медушевський [35], В. Холопова [56]) ;

– ладогармонія (Ю. Холопов [53]);

– мелос та ритміка (В. Бобровський [14], В. Медушевський [34], Є. Назайкінський [38]);

Значним підгрунтям у формуванні концепції дослідження стали :

– статті, присвячені проблемам композиторського стилю А. Шнітке (О. Демченко [17], С. Калашникова [23], В. Холопова [57], Є. Ханнанова [52], Т. Чередниченко [59], Є. Чигарева [60], Т. Франтова [51]);

- опубліковані інтерв'ю з А. Шнітке (О. Івашкін [21], В. Холопова [58], Д. Шульгин [70]);

– відеозаписи документальних фільмів («Дух дышит, где хочет» реж. Т. Сидорова і А. Торстенсен [18]; А. Варгафтик «Рукописи не горят» [15]), що набувають виняткової цінності.

Наукова новизна. У дослідженні вперше:

– систематизуються та аналізуються наявні підходи до дослідження камерно-інструментальної творчості А. Шнітке;

– виявлено авторський голос як персоналізацію образа автора у «Прелюдія пам'яті Д. Шостаковича», «Присвячення Паганіні», «Moz-Art», «Moz-Art a la Haydn»;

– запропоновано визначення авторського голосу в музичному творі, спираючись на досвід композиційно-драматургічного та стильового аналізу камерно-інструментальних творів А. Шнітке.

Практична значущість результатів дослідження полягає в тому, що вони можуть бути використані у подальших наукових дослідженнях, присвячених камерно-інструментальній творчості А. Шнітке, у виконавській практиці, а також у теоретичних навчальних курсах з історії музики XX століття, аналізу музичних творів.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дослідження викладено: на XXI міжнародній науково-творчій конференції студентів, аспірантів, докторантів, молодих викладачів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2021); на II міжнародній конференції «Мистецтво та наука у сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 2021); у статті «Авторський голос у «Moz-Art» та «Moz-Art a la Haydn» А. Шнітке».

Структура роботи: Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів з підрозділами, Висновків та Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 59, з них основного тексту – 47. Список використаних джерел включає 72 позиції.

РОЗДІЛ 1
КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ А. ШНІТКЕ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА СЕМАНТИЧНІ АСПЕКТИ

1.1. Особливості творчої індивідуальності А. Шнітке

Творчість Альфреда Гаррійовича Шнітке ще за життя композитора стала виразом суті того, що відбувається в сучасній культурі, відображенням перебігу реального часу конкретної епохи – другої половини XX століття. У своїх творах А. Шнітке вдалося втілити звучання вічних проблем: життя і смерть, добро і зло, художник і суспільство, складність і неоднорідність сучасного світу. Станом духовного і морального життя сучасного суспільства художник протиставляє культурну пам'ять – немеркнучі досягнення минулого, традиції європейської музичної культури. Доля західної культурної спадщини в наш час – одна з головних тем його творів.

Про А. Шнітке висловлювалася С. Губайдуліна, яка знаходилася в трійці «Денисов – Шнітке – Губайдуліна», що як композитор у даному оточенні він був романтиком [49]. Цей романтизм проявлявся, при написанні творів, у: суб'єктивному баченні всього, що відбувається навколо, особистісному переживанні, реакції на навколишнє, емоціях і почуттях. Про те, що у стилі А. Шнітке був присутній романтичний первень у своїх роботах пише і музикознавець В. Холопова [54].

У композиційному мисленні А. Шнітке позначилися традиції світових представників європейської музики (перш за все І. С. Баха, В. Моцарта), вітчизняної музики XX століття (І. Стравінського, Д. Шостаковича), композиторів сучасного авангарду (Д. Лігеті, Л. Ноно, К. Штокхаузена).

Творчий процес у А. Шнітке завжди був дуже інтенсивним. Спадщина композитора охоплює всі провідні жанри європейської академічної традиції – опери, балети, хорові, камерно-інструментальні та вокальні твори, а також жанри прикладної музики. З самого початку творчого шляху, музика А. Шнітке охоплювала абсолютно різні направлення, стилі та жанри. Сам

композитор вважав, що задля пошуку свого стилю та знаходження себе у творчості, потрібно спробувати себе у всьому, навчатися різностороннє. За зауваженням О. Івашкіна: «Будь-який його твір – це не просто текст, але ще й деякий текст у тексті, підводна частина явного. Це не просто музика, але й роздум про неї та монтаж різних музик. Симфонія, соната, концерт розгортається не стільки як конструкція, скільки як ланцюг взаємопов'язаних або конфліктних обставин» [21].

Безумовно лідируючими є симфонія і камерна соната, сольний концерт і concerto grosso. За період з 1969 по 1997 роки композитором написано дев'ять симфоній, в кожній з яких знову і знову ніби піддається випробуванню класична концепція цього жанру.

Характерними рисами для творчості Альфреда Шнітке є масштабні задуми, напружена експресія музичного звуку, контрастна драматургія. У його творах знайшли резонанс і трагізм, і боротьба з невідступним злом на земній кулі, і моральна катастрофа людської зради, і волання до добра, закладеному в людській особистості.

Індивідуальний стиль Альфреда Шнітке склався в середині 60 – х років. Критики відзначали його могутній талант, вільне володіння всім існуючим сьогодні розмаїттям жанрів і неймовірну працездатність. Творча спадщина А. Шнітке включає 70 написаних творів, не рахуючи ранніх творів і прикладної музики. Серед творів композитора: опери – «Одинадцята заповідь» і «Життя з ідіотом», балет «Лабіринти», ораторія «Нагасакі», «Прелюдія пам'яті Д. Шостаковича» для двох скрипок соло, кантата «Історія доктора Йоганна Фауста». А. Шнітке написано 9 симфоній 6 concerti grossi, велика кількість концертів, камерно-інструментальних творів, оркестрова музика, музика до фільмів тощо.

Проблематика творчості А. Шнітке – філософська та етична: пошук надособистої істини, доля духовності в прагматичному і техногенному XX ст., доля художньої культури та її вплив на людей, відстоювання високих гуманістичних ідеалів. Окрім філософії, до якої часто звертається А. Шнітке як

саме композитор-філософ, він також цікавився продовж життя і такими напрямами як релігія, література та живопис. Та не просто позирав, а любив поринати та вивчати сповна те, що цікавило [67].

В орбіту творчості А. Шнітке втягнуті музичні явища величезного діапазону – і стилістичного, і жанрового. Це перш за все музика австро-німецької традиції в усьому її історичному діапазоні – від Г. Шютца та І. С. Баха до А. Веберна і К. Штокхаузена з опорою на такі імена, як І. С. Бах, В. А. Моцарт, Л. В. Бетховен, Р. Вагнер, А. Брукнер, Г. Малер, А. Шенберг. З австро-німецькою традицією пов'язано і використання жанрових моделей католицької музики (реквієм, меса).

Прихильність до німецької культури і до католицької музики поєднується у А. Шнітке з глибоким проникненням у сутність російського хорового співу – і древнього знаменного, і урочистого концертного. Композитор створив високі зразки відповідних жанрів.

Іншим найважливішим орієнтиром А. Шнітке стає музика І. Стравінського – майстра «варіації на стиль», свого роду переказу чужих, головним чином, доромантичних стилів. Глибоке осмислення творчості композитора - генія стало відправною точкою власних полістилістичних шукань. А. Шнітке опинився немов у стані роздвоєння, коли писав твори з використанням сучасних технік гри, при цьому, з іншої сторони паралельно працював з «прикладними» жанрами в музиці. З того відчуття роздвоєності і бере початок полістилістика А. Шнітке, у якій він вирішує створювати універсальне музичне мовлення, створювати єдність у музичній творчості.

За життя А. Шнітке співпрацював з багатьма відомими музикантами: Г. Кремером, О. Каганом, Н. Гутман, Е. Клас, В. Крайнєвим, Ю. Башметом, К. Мазур, М. Ростроповичем та ін. Не менш важливе місце у творчому житті композитора займав Г. Рождественський, з яким він співпрацював декілька десятиріч. Для Г. Рождественського було написано приблизно 40 творів, в яких він був першим диригентом . Наприклад, прем’єра Симфонії №1 та

кантата «Історія доктора Йоганна Фауста», що були виконані під його керівництвом.

У філософсько-етичному плані музика А. Шнітке виявляє близькість світу моральних пошуків Д. Шостаковича, чия творчість звернена до трагедійних сторінок людського буття.

Властива музиці А. Шнітке спрямованість до краси як до символу істини і пристрасність висловлювання говорять про романтичний первень в його творчості. Творчості також притаманна інтелектуальна наповненість та інтонаційна насиченість, асоціативний компонент у представленні образу та введення легких стильових алюзій у тематичний матеріал.

Альфред Шнітке – художник, якому підвладні всі засоби музичної виразності, всі таємниці сучасної композиторської техніки. Це – полістилістика, додекафонія, серійна техніка, серіалізм, сонористика, алеаторика. Великим вкладом у науку та музику ХХ ст. загалом, стали статті А. Шнітке, інтерв'ю, анотації, бесіди.

А. Шнітке – майстер полістилістики. Композитор використовує і колаж, і цитування, і стильові алюзії, зіштовхує жанри класичної та популярної музики, музичні символи духовності і банальне. Це відбивається і в оркестрі, в якому поряд з традиційними для класичного складу інструментами представлені, з одного боку орган і клавесин, а з іншого – електрогітари і фонограма. До самої ж ідеї полістилістики митця надихнула авангардна композиційна діяльність, яка йшла паралельно зі створенням музики до кінофільмів, у центрі якої опинився фільм «Скляна гармоніка».

Полістилістика у А. Шнітке виступає і як конфронтація стилістично різнорідних тематичних побудов, і як стилістично складний інтонаційний синтез. Драматургія музичного твору – це на сам перед взаємодія та становлення інтонаційно-образних сфер. І якщо формування образних сфер досліджувати в межах полістилістики (поєднанні різних стилів і технік музичної мови: алеаторику, сонористику, ритмічну геометричну прогресію, додекафонію тощо, а також звернення до різних епох, тем та інтонацій інших

композиторів, використання монограм та шифрів в музиці), то виробляється самобутній метод аналізу, який дає матеріал для ширшого дослідження семантики музичних творів.

Відповідно і жанровий діапазон музики А. Шнітке великий. Але хоча ним написані масштабні хорові твори, балети, навіть опери, а також музика до вистав і до великої кількості кінофільмів, його головна творча сфера, як і у Д. Шостаковича, чисто інструментальна музика – камерні твори, концерти, симфонії.

Г. Алфеєвська пише щодо музичного мовлення А. Шнітке, яке відрізняється особливою інтонаційною щільністю. Це, зокрема, виражається у використанні мікроінтерваліки, надзвичайно деталізованої поліфонічної фактури. З цим же пов'язана і особлива пристрасть майстра до струнних інструментів, перш за все до скрипки [4; 159].

Композитор використовує коло улюблених інтонаційних комплексів, серед них особливе місце належить обертоновому ряду як символу краси і гармонії.

Одним з важливих напрямків діяльності композитора стало написання музики до фільмів, саме після цього критики почали говорити про «етап Шнітке в кіно». Сімдесяті роки – центральний період роботи А. Шнітке в області кіно-музики та музики для мультфільмів. В цей час були випущені майже всі найвідоміші фільми за участі його музики: «Агонія», «Сходження», «Прощання», «Триптих за малюнками Пушкіна», «В світі байок», «Маленькі трагедії», «Фантазії Фарятьєва», «Мертві душі», «Екіпаж». При цьому І. Шнітке наголошує: «Музику до спектаклів або кіно – те, що більшість композиторів називають халтурою, – А. Шнітке писав із тією ж віддачою, що й свої «серйозні» твори» [12].

Як це не дивно, але твори А. Шнітке, створені в 60-70-і роки, були відомі переважно в середовищі професійних музикантів, так як на батьківщині вони не видавалися, а на концертах виконувалися дуже рідко. Почути їх можна було тільки за кордоном. Однак сам автор був «невиїзним», тому почути «вживу»

свою музику не мав можливості. Вперше він отримав цю можливість лише тільки в 1967 році на фестивалі «Варшавська осінь», на якому прозвучала його «Музика» для фортепіано та камерного оркестру. А регулярні поїздки в зарубіжні країни почалися з 1977 року.

Для творчості Альфреда Шнітке період з кінця сімдесятих до середини 1985 року, коли стався трагічний зрив з його здоров'ям, – це стадія високого апогею. Композитор відчув у собі могутній приплив симфонізму. В результаті після довгої перерви повернувся до монументальних симфоній, написавши другу (1979 р. – 1980 р.), третю (1981 р.) і четверту (1984 р.), знову звертається до концертів, квартетів, опанував повнозвуччя хору. Прийшов до своїх найвеличніших шедеврів: кантата «Історія доктора Іоганна Фауста» (1983 р.), Хоровий концерт на вірші Григора Нарекаці (1984 р. – 1985 р.) і альтовий концерт (1985 р.).

До творчої спадщини належать - 9 симфоній, опери та балети, музика до спектаклів та кінофільмів, 20 концертів, камерні та вокальні твори. В основі творчості композитора лежать емоції, переживання та пошуки себе. Неповторний стиль А. Шнітке сформувався у середині 60-х років. Перша симфонія стала початком використання в музиці методу алеаторики. Після першого виконання якої й розпочався успішний період композитора.

У 1972 році композитор пише Фортепіанний квінтет, в пам'ять про померлу матір, а в 1975 році цей твір перетворюється на «Реквієм». У 1977 році Альфред Шнітке відкриває цикл Concerto Grosso і пише перший твір у цьому жанрі, музика якого надалі використовується у фільмах. В період звернення до духовної та народної пісні, що сприяє написанню «Der Sonnengesang des Franz von Assisi». Згодом були написані також Друга симфонія, характер якої визначила католицька «невидима меса», Третя - на основі німецької музики, Четверта симфонія об'єднує релігії і використовує у музиці протестанський спів та синагоги, а також інтонації православного та католицького [20; 6-7].

У 1983 році Альфред Шнітке пише кантату «Історія доктора Іоганна Фауста», на яку було покладено декілька років. У 1986 році був написаний

відомий усім Концерт №1 для віолончелі. 1987 року було створено Симфонію №5 та Concerto grosso №4, які стали одним твором. 1984 - Три хори за православними молитвами, 1985 - Концерт для змішаного хору на вірші Г. Нарекаці, 1987 - «Вірші покаяння». Чотири симфонії, опери «Життя з ідіотом» та «Джезуальдо», дві фортепіанні сонати, Concerti Grossi №5 та №6 були написані у 90-х роках.

1.2. Камерно-інструментальна творчість А. Шнітке у музикознавчих розвідках

У 60-80-ті роки центральним у живописі, літературі, кінематографі та музиці постає відношення до людини та її внутрішнього світу. У багатьох композиторів в цей період зростає зацікавленість до етичних проблем та духовних цінностей людства, а також — до історії своєї держави. Таким чином, 60-ті роки представляють собою «другу хвилю» авангарду. Значні зміни у мистецтві тих років мали направлення у бік жанрового ускладнення — домінуючими стали синтез жанрів або змішані жанри. Окрім цього, виникають нові композиційні техніки — алеаторна, серійна, використовуються нові серії тембрів, сонорна техніка тощо.

У 70-х та першій половині 80-х років композитори-шістдесятники визначаються з кругом ідей, жанрами, тематикою та формують свою систему мовлення. Пошук духовного ідеалу у минулому пов’язує часи. Звертаючись до історії свого народу та всього людства, у 60 -90-х роках, композитори починають цікавитися фольклором. Це дає змогу створити нові теми та віднайти творчі рішення. Тенденція «композитор – фольклор» стає однією з ведучих у даний період.

Ще одним проявом мистецтва нового часу стає плюралізм, який дає можливість поєднати різноманітні стильові манери в рамках одного стилю. Плюралізм стає вираженням і неокласицизму, що дає змогу звернутися до епохи Відродження. Це звернення до бароко, класицизму та їх поєднання з сучасним музичним мовленням. У композиторів підвищується інтерес до

старовинної музики, прагнення відтворити у творчості гармонію людини і навколишнього світу, заговорити простішими та законними засобами, більш безпосередньо зрозуміти відношення художника до історії.

Велику роль у розповсюдженні неокласицизму зіграв і виконавчий процес, коли створювалися камерні оркестри та різноманітні ансамблі. Прикладом високопрофесійного колективу був камерний оркестр під керівництвом Р. Баршая. Цей оркестр став першим виконавцем нових творів, а також тих, які присвячували саме йому.

Стильові моделі бароко і класицизму у творчості А. Шнітке втілювалися у жанрах concerto grosso, реквіємі, пасіонах та ін. Твором, який зафіксував дану тенденцію став Concerto grosso №1 А. Шнітке (1977). Поняття полістилістики, якій дає визначення А. Шнітке є примітною рисою сучасної музики, яка безпосередньо проявляється у неоромантичній тенденції. Шлях до полістилістики описаний у праці В. Холопової: «Від того, що доводилося писати польки, вальси, марші, фокстроти і тут же – поряд – підраховувати додекафонний порядок у серйозній партитурі, за словами самого А. Шнітке, «можна було зійти з розуму». Він почав відчувати у собі деяку «шизофренію». Міркуючи про те, яким шляхом у єдиному творі реалізувати всі ті «музики», які носить у собі кожен музикант і просто мешканець міста: музичну класику, «сучасну музику», джаз, різного роду пісні, – він і прийшов до ідеї їх синтезу у полістилістиці [57]. Вперше термін був озвучений композитором на Міжнародному музичному конгресі в Москві, де він виступив із доповіддю «Полістилістичні тенденції в сучасній музиці».

«Полістилістична концепція А. Г. Шнітке припускає рівнозначну трансформацію музичного твору і його стилю, привносячи у музику історико-культурний вимір. Використання полістилістичних прийомів у музичному змісті робить його багатоефективним апаратом художньої рефлексії музичної культури» [13; 102].

Як і в усі часи історії, традиційне («старе») насилу поступалося місцем нетрадиційному («новому») мистецтву, що було характерним для 60–80-х років. Багатьом композиторам це заважало та їм доводилося писати «в стіл», але ж світ все таки побачив та почув їх творіння.

За зауваженням А. Шопенгауера, музика є таємна вправа у метафізиці душі, не усвідомлюючої того, що вона філософствує. («*Musika est exercitium metaphisices occultum nescientis se philosophari animi*»)[68; 261]. Ці слова яскраво описують суть зв'язку музики та філософії, які на рубежі XIX та XX століття переживають новий етап формування взаємодії думки композитора та виконавця.

У музичній природі відсутні статичність та «фіксованість», які присутні в інших видах творчості. Музикою можна передавати навіть мовчання, тобто виразити свої думки та філософські роздуми, не використовуючи при цьому звичний людям спосіб – мовлення. При цьому надаючи глибокий сенс цьому способу вираження. Часто музика виступає у ролі духовних пошуків, життєвої стихії творчості, сповіді.

Композитори часто пов'язують у своїх творах тональності з певним спектром емоцій та образів. А різка зміна тональності зазвичай означає різке перечення минулій. У А. Шнітке можна помітити не тільки ці зміни. В основі написання творів, задля передачі різниці станів, він часто використовує цитування або квазіцитати, взяті з музики барочних композиторів. Ця музика дуже різко відрізняється від музики XX – XXI сторіччя, що робить контраст наглядним, якби «занадто» помітним для слухача, що примушує слухача ніби «повернутися на Землю» із світу важких думок або навіть рутинності.

За кожним витвором мистецтва постає особистість. Ми замислюємося про життя автора читаючи поезію чи прозу, розглядаючи картини тощо, а в музиці є можливість заглянути безпосередньо у свій внутрішній світ одразу, після перших же почутих звуків. Музика А. Шнітке дає можливість зазирнути у декілька світів одночасно і залишити при цьому щось частково невідоме і незавершене, що придає творам композитора особливого смаку. На сам перед

це відчувається через його світогляд, який як здається до кінця не розкритий, адже до самого кінця своїх днів А. Шнітке знаходився у філософських пошуках. Тож, слухаючи його музику, а особливо твори за участі скрипки, яка виражає той самий голос, який є у кожному з нас, у ньому самому, у музиці, у культурі загалом та у всьому нас оточуючому, ми маємо можливість почути ті всі голоси ніби в одному. Це створює як узагальнений стан почутого, так і виокремлення чогось особливого для кожного слухача, для індивідуальної філософії будь-якої людини.

Твори А. Шнітке – це не просто медитативна музика, під час якої поринаєш у свої думки, скоріше вона змушує опинитися в реальності, яка оточує. В реальності, яка не являється завжди чимось прекрасним, світлим і наївним, а яка являється непростим шляхом для кожного з нас, з певними переживаннями і складностями. Часом композитор повертає нас у барокову музику, як наприклад у Concerto grosso №1, таку світлу, з масою консонансів, танцювальним характером (наприклад, перехід в каденції двох солюючих скрипок, незадовго до Рондо). Але ж цей перехід доволі різкий, як і повернення з цього стану назад.

У XX ст. досить активно розвиваються семіотика та структурний аналіз музичних творів. Музика може передавати не тільки емоційну сферу, а й інтелектуальну сторону людського існування. Філософські та релігіозні ідеї можуть займати центральне місце у сенсі написання твору композитором XX ст. І А. Шнітке являється одним із найяскравіших представників цього напрямку, так як філософія у його творчості – невід'ємна. В рамках тільки одного твору можна віднайти і різноманітні стилі, і звернення до стилів різних епох, а також різні їх напрями – від академічної строгості до шлягерності, від бароко до класицизму та новітніх авангардних розробок. Також в його музиці досить важливе місце посідають ідеї християнської та східної культур, екзистенціалізму та постмодернізму, а по драматизму та ліризму часто його твори порівнюють із трагедіями Шекспіра та романами Достоєвського. До останнього у А. Шнітке було особливе ставлення, де він завжди вбачав деяку

загадковість і відчуття незавершеності, нескінченності самої ідеї. Основні ж філософські мотиви в музиці А. Шнітке складають – перехід до потойбічного, позамежного та деструкція музичного матеріалу.

А. Шнітке використовує багато сучасних технік, що робить його творчість досить виразною і яскраво виділяється серед інших творців. Часто композитор дуже різко вводить «чужорідний» матеріал, який принципово відрізняється жанровою та стилістичною окраскою, а також різко з цього матеріалу повертається, що звучить доволі контрастно і неочікувано. Цей прийом являється ключовим моментом його полістилістики. Також А. Шнітке звертається до гротескності, пародії та перебільшень у своїх творах, тому у деяких моментах можна прослідковувати начебто приставку «занадто». Дублювання теми, яке звучить ніби ехо придає особливості та індивідуальності самій темі. Надання «нереальності» у творах часто придається «мерехтінням» в оркестрі (зачасту поручено саме струнним інструментам), за рахунок *tremolo*.

Основу полістилістичної ретроспективи творчості А. Шнітке займали три історичні пласти, такі як Середньовіччя, Барокко та музична класика епохи Просвітництва. Сам композитор бачив у полістилістиці у найвищому ступені «переконливий музичний засіб для філософського обґрунтування «зв'язку часів» [21].

А. Шнітке багато філософствував щодо часу, минулого і сьогодення. Якось в інтерв'ю з О. Івашкіним композитор говорив, що раніше він писав, у зв'язку із зовнішніми причинами, випадково, і таким чином виникало те, що вже не живе у даний час. І поступово він відкривав у собі відчуття та думку щодо того, що всі ці незліченні світи інших часів продовжують існувати. І таким чином реальність, яка існує у багатьох вимірах, вибудовується в одну перемінну лінію. Маючи це відчуття А. Шнітке і звертається і повертається до минулого. «Це і не повернення: що б я не робив, я все одно до чогось повертаюсь. Нового ж немає, а все, що існує як, немов, нове, вся сьогоднішня музика — це вже було!» [21; 45]. Також композитор говорить про його відчуття

співіснування усіх часів в одній миті, що ймовірно і віддзеркалюється так яскраво у його творчості в цілому.

У своїй творчості А. Шнітке не тільки поєднує музику різних епох, а й звертається до стилів, жанрів інших композиторів. Інтертекстуальність, що властива творам А. Шнітке, обумовлена використанням композитором полістилістичної техніки у написанні твору. Нагадаємо, що явище інтертекстуальності розглядає М. Арановський у своїй фундаментальній дослідницькій роботі в музикознавстві – «Музичний текст. Структура і властивості» [8]. Реалізація інтертекстуальності в музичному мовленні може виявлятися через алюзії, різновиди цитувань, стилізацію, колажність, незліченні можливості інтерпретації, пародійність тощо. За І. Коханик, на даний момент інтертекстуальність, яка висунута на рівень естетичної рефлексії, розуміється як: метод художнього мислення, спосіб організації художніх текстів, принципіальний художній прийом, поетика сучасного мистецтва методологія інтерпретації художнього тексту. І виступаючи у даних ролях, інтертекстуальність виявляється способом формування смислу твору, включаючи інші музичні тексти, а також забезпечує можливість різнорівневого прочитання – на перетині смислових полів композитора, виконавця і слухача [28].

Значне місце у творчості А. Шнітке займали камерно-інструментальні твори. У них відображається майстерність у використанні сучасних прийомів гри та технік письма, а також особливості музичного мовлення автора. Перші твори у даному жанрі композитор пише ще за часів навчання у консерваторії у 50-х роках. Це Соната для фортепіано та Соната для скрипки та фортепіано. Протягом усього творчого життя А. Шнітке пише ще дві віолончельні сонати, дві фортепіанні та три скрипкових сонати. Написання даних творів зачасту пов’язане з виконавцями, з якими і співпрацював композитор та для яких і були написані ці твори. Так фортепіанні сонати були написані за проханням його дружини, Соната для віолончелі №1 (1978) присячена Н. Гутман, Соната для віолончелі №2 (1994) – М. Ростроповичу, а Соната для скрипки №1 (1963)

була присвячена – М. Лубоцькому. Досить відомою є Соната для скрипки №2 «Quasi una sonata» (1968), яка вважається одним із перших творів, написаних із елементами полістилістики. В ній поєднуються алеаторика, серійність, полістилістика, різноманітні типи фактури та елементи тональності, а також імпровізаційність.

Також у камерно-інструментальному жанрі написані чотири струнних квартети, Варіації для струнного квартету, фортепіанний квартет та квартет для ударних інструментів, де Струнний квартет №1 (1966) присвячений Р. Дубинському, а Струнний квартет №2 (1980) – пам'яті Л. Шепитько.

Взагалі у камерно-інструментальному жанрі значне місце займають твори, які написані за участі скрипки. Це і «A Paganini» для скрипки соло (1982), і «Moz-Art» для двох скрипок соло (1977), і «Moz-Art a la Haydn» для двох скрипок соло та камерного оркестру, і Сюїта в старовинному стилі «Suite in the Old Style» для скрипки та фортепіано (1972), і Вітальне рондо для скрипки, яке присвячене Р. Дубинському до 50-ти річчя (1973). Серед усіх цих творів не менш важливе місце займає Фортепіанний квінтет пам'яті матері М. І. Фогель (1972).

У камерно-інструментальних творах, а саме полісилістичних, А. Шнітке передається важкість нинішнього буття. Це в більшості важкий психологічний стан на грані відчуженості. І пов'язано це в більші мірі з філософськими роздумами композитора. Завдяки філософії продовж життя, його музика наповнена сенсом, який може мати значення для багатьох. Використання різноманітних технік, прийомів та сонорних ефектів допомагає втілювати почуття у музиці. Алюзії та цитування начебто виривають слухача з цих думок у реальність.

1.3. Темброва семантика скрипки в камерно-інструментальній творчості А. Шнітке

Тембр являється основним інформаційним каналом при передачі художнього образу твору. Основними факторами, які формують скрипковий

звук і тембр є точка дотику струни і смичка, сила нажиму, швидкість проведення смичка по струні, та безпосередньо, поворот смичка відносно струн і грифу. До природніх змін тембру відносяться такі прийоми гри як : подвійні ноти, флажолети, акорди, *sul ponticello, sul tasto* та інші. До штучних прийомів гри, які змінюють тембр відносяться : гра з використанням сурдини, перестройка інструменту(*scordatura*) та інші прийоми, які залежать від зовнішніх факторів. Штучними прийомами гри також являються ударні прийоми, гра за підставкою, *pizzicato, col legno* та подібні. Але найважливішими факторами у кожного скрипаля, які залежать як від відчуття музики, так і від технічних вмінь є протяжність звуку, щільність, атака та інші характеристики, які безпосередньо впливають на якість звучання. Реалізація модифікації тембру впроваджується як за допомогою правої руки (плавне або приривне поєднання струн, виконання штрихів), так і лівої руки (використання, наприклад, *glissando, vibrato*). Зміна тембру та використання вище вказаних прийомів залежить як від художніх задач, які можуть бути вказані самим композитором, так і від індивідуальних можливостей та відчуттів самого виконавця. Повертаючись до прийому *vibrato*, слід вказати на те, що у наш час, цей прийом, використовується дуже часто саме для зміни звучання, передачі психологічного стану та зміни тембру. *Vibrato* розширює можливості інтерпретації виконавця, урізноманітнює звукову палітру та посилює вплив на емоційну складову слухачів. Тембр досі розвивається та вивчається, так як має багаточисленні можливості, які передають художньо-образний зміст музичного твору та є найважливішим компонентом виконавської інтерпретації [32].

Вокальність та мелодизм - це найважливіші та найвідоміші усім факти про звучання скрипки. Скрипковий звук вирізняється гнучкістю і рухливістю, які дозволяють вільно розрізнятися по силі, темброво-регістровим і темповим характеристикам. Ці характеристики має і людський голос.

Сольне скрипкове мистецтво починає розвиватися в епоху Бароко, де скрипка виходить на передній план, як універсальний інструмент на рівні

соліста в опері. Скрипка в ту епоху стає мобільною, здатною асимілювати різноманітні виконавські прийоми, які ґрунтуються як на інструментальних, так і на вокально-мовленнєвих праобразах. Згодом скрипка стала другим після органу сольним інструментом, який посів лідируюче положення. Відокремлення музики і слова призвело до розвитку інструментальних жанрів. З XVI століття до нашого часу вокальність вважається найголовнішим критерієм виконавського професіоналізму серед скрипалів. Також у епоху Бароко було зроблено скрипку у тому вигляді, яку ми її маємо на даний момент. Відмінними ознаками інструменту були - насиченість звуку, великі динамічні та технічні можливості.

Також важливим моментом є те, що на відміну від інших інструментів скрипка здатна до інтонування. Ця особливість говорить про те, що кожен скрипаль може інтонувати по різному, що залежить від особистого слуху, відхиляючись від рамок установлених зоною звучання. Тобто інтонування являється особистим баченням.

Не дивлячись на схожість можливостей скрипки та людського голосу, смичковий інструмент все ж таки перевершує можливості останнього по таким параметрам, як сила, рухливість, темброва різноманітність. Але при цьому скрипка, як і голос - співає, даючи при цьому можливість змагатися з вокалом. Співучість та виразність звучання дає надбагато можливостей виконавцям і робить скрипку царицею інструментів.

Відмінність скрипкового тембру у А. Шнітке від інших композиторів, наприклад, епохи Бароко, до якої композитор дуже часто звертається, дуже помітна. Адже, зачасту композитори намагаються наділити скрипковий тембр ніжністю, глибиною, проникливістю, добиваючись вокальності. Це все задля того, щоб наблизити його до людського голосу. У XX ст. композитори змінюють своє відношення до цього. У А. Шнітке скрипка передає всю палітру можливостей людського голосу, надаючи змогу чути його не тільки з пісенної сторони, а в усіх можливих його проявах, від шепоту до крику. У тембрі передається величезний спектр почуттів, від ніжності та відчуття комфорту в

оточуючому середовищі до головного болю від гнітючих думок, аж до відчуття безпомічності та втрати розуму. Та зачасту, скрипці у творчості А. Шнітке надається навіть більше можливостей, ніж має людський голос.

А. Шнітке вважав однією з своїх задач поєднати все, що сприймається людиною навколо, за допомогою музики. Відобразити навколишню дійсність. Так як не весь час нас оточує щось надто приємне, А. Шнітке вирішує передавати стани в музиці за допомогою його незвичних технік гри, через звернення до різних стилів і їх поєднання, а також використовуючи різноманітні властивості інструментів.

А. Шнітке вдається передати дві протилежні сторони життя, максимально відтворюючи через музику образи добра і зла. Говорячи про зло, слід звернути увагу на те, що композитор часто використовує прості та популярні форми, такі як вальс, танго та ін. На думку А. Шнітке - гарна музика повинна викликати настороженість, а не сліпу довіру. Так про шлягер, як популярної та приємної нам усім музики, композитор говорить у документальному фільмі «Дух дихає, де хоче»: «Шлягер і є найбільшим злом – параліч індивідуальності, уподібнення всіх усім. Звісно, зло повинне приваблювати, воно повинне бути приємним, спокусливим, приймати вигляд чогось легко заповзаючого у душу. Шлягер - гарна маска для всякої чортівщини, тому я не бачу іншого виразу зла в музиці, ніж шлягерність» [18].

Скрипковий тембр у музичній драматургії твору виявляє певну амбівалентну семантику, що розкриває образ добра і зла, саме як ціннісних філософських категорій. Серед яскравих прикладів, де інструмент відображає філософію автора – є Concerto Grosso №1, де дві скрипки виконують роль «его» та «альтер-его». У даному прикладі драматургічний стрижень тримається на скрипкових партіях. У творчості А. Шнітке тембр струнних інструментів використовується композитором задля досягнення найбільшої експресивності втілення музичного образу, а також заради втілення широкої палітри різних емоційних станів, притаманних людині.

Є деякі думки щодо статті В. Холопової, де дві скрипки соло, в Concerto grosso 1 А. Шнітке, являються «его» й «альтер-его». Можливо, все ж таки - це як один виток добра і зла, в різних його проявах. І ми маємо право обирати як сприймати.

Чому саме скрипка? У порівнянні з іншими інструментами - вона має більше можливостей. Може конкурувати з голосом за рахунок того, що не має слів і тембру, саме голосового, який так відверто передає і як би нав'язує думку. За скрипковим тембром приховується набагато більше кольорів, відтінків і можливостей, які наштовхують на осмислення деяких важливих питань стосовно буття. І при всьому цьому, сам А. Шнітке не нав'язує власне бачення світу. Композитор надає можливість самому слухачу вийти на шлях пізнання.

А. Шнітке підіймає музикою ті філософські питання, які хвилювали його, здається, усе його усвідомлене життя. Задаючи питання, використовуючи тембральне різноманіття інструментів і, зокрема, скрипку, як самий наближений тембр до «внутрішнього» голосу. Таким чином, можна отримати відповіді через слухача. Нехай навіть думки будуть різнитися. Адже для філософії важлива різносторонність поглядів на одне і те ж поняття під різним кутом, пошук нового. Нескінченний пошук тієї істини, яка є у кожної особистості, і яка у кожного при цьому своя.

Скрипковий тембр може залежати не тільки від майстерності виконавця, того чи іншого твору або якості самого інструменту. Так як скрипка той інструмент, який реагує так же на температуру повітря, вологість і багато інших факторів. Кожен музикант надає своєму інструменту якесь особливе значення. Для нього це не просто конструкція з деталей, яка формує те, на чому можна просто виконувати твори. Для кожного музиканта – інструмент – це те, у чого також є душа, свій власний голос, почуття, настрій та певний стан. Звісно це звучить доволі дивно, особливо для тих, хто не має безпосередньо відношення до музики або ж не сповна розуміє для себе сенс творчості.

Інструменти з нетемперованим строєм (до таких відноситься скрипка) у найбільшій мірі володіють можливістю гнучких, багаточисленних

модифікацій тембру. Струнно-смичкові виконавські прийоми, здатні змінювати структуру спектру інструментального звуку, вельми різноманітні [32; 181].

Для А. Шнітке також скрипка може являтися авторським голосом за рахунок того, що темброво вони як інструменти унікальні. Не існує однакових за звучанням. Це придає індивідуальності як інструменту, так і музичному твору за участі скрипки. Пов'язано це може бути з композиторською майстерністю. Так як А. Шнітке надає творам філософське значення. Тембр по істині як голос намагається повідомити про щось, у той же час А. Шнітке – висловити своє бачення через скрипковий тембр, так мовлячи. Це як прихована і таємна бесіда між композитором, виконавцем і слухачем, де виконавець за допомогою інструменту намагається донести до слухача думку композитора. І сприйняття слухачем твору, як деякої думки індивідуально, як і гра музиканта. Також індивідуальність тембру як авторського голосу можна роздивлятися через саме поняття «тембру». Так, наприклад, у перекладі з французької мови– тембр [франц. *timbre*] – це характерне забарвлення звуку, повідомляюче йому обертонами, призвуками, за яким відрізняються один від одного звучання однієї і тієї ж самої висоти.

Для кожного виконавця пошук тембрового забарвлення скрипкового звуку стає одним із найважливіших моментів у творчості. Цей «ідеальний» звук досліджується струнником протягом всього його творчого і виконавського життя. Для скрипаля це, мабуть, важливіше за все, через наближення до людського голосу. Для А. Шнітке вкрай важливими були роздуми про буття. І так як філософським пошукам немає меж, то можна назвати скрипковий звук и тембр елементом його авторського голосу, у зв'язку з таким же вічним пошуком звукового «ідеалу» скрипаля-виконавця. Таким чином композитор має змогу продовжувати пошуки хвилюючих його відповідей, через виконавця. Це може відбуватися і підсвідомо, бо ми часто розмірковуємо про щось конкретне під таку ж «конкретну» музику. Для кожного такий вибір індивідуальний. Можливо, для А. Шнітке, найбільш

хвилюючі моменти підсвідомо підштовхували його до написання творів з акцентом на вибір такого інструменту як скрипка. Якщо він і чув та відчував так, то все ж таки ймовірність того, що скрипковий тембр являється його авторським голосом, доволі велика.

А. Шнітке бачив створення музики як підкорення «внутрішньому голосу», де важливим елементом виступала увага до того – ким він являвся, яка його природа. Центром музики поставало все життя та все, що нас оточує, що і намагався відобразити композитор. Для передачі класичного конфлікту гармонії світовідчуття та сучасної перенапруженості, А. Шнітке використовує полістилістику, і як не дивно, у більшості за допомогою струнних інструментів (у Другій сонаті для скрипки, скрипкових концертах №3 та №4, «Присвячення Паганіні» та ін.).

Сама дружина Альфреда Шнітке – Ірина Шнітке, говорячи про його музику відмічає, що Альфред був тим композитором, якого ніколи не хвилювали якісь зовнішні, описові моменти. Головними у музиці являлись – внутрішня філософія автора, його відношення до життя, подіям, історії, культурам, релігіям [67].

Прагнення до «багатообразної музичної реальності» А. Шнітке змінило його творче мислення. У середині 1970-х років композитор відходить від авангардного радикалізму та збільшує значущість мелодичного початку, наділяючи великим значенням чітку тональну опору. Разом з тим значне місце посідає інтонаційність, яка згодом зайняла центральне місце у його художній системі.

На даному етапі А. Шнітке почав використовувати засоби для привернення уваги слухача, щоб відтворювати стани душі. Композитор використовує нетемперовану природу струнних інструментів у вигляді мікрохроматики та четверті тонів, задля більшого сприйняття психологізмів. Часто це звучить у партіях струнних інструментів, зокрема, саме в партії скрипки. Наприклад, початок Третього скрипкового концерту, який розпочинається з соло скрипки - задає настрою твору. Також в камерних

ансамблях саме струнним доручається розкриття трагічного відчуття дизгармонії світосприйняття. Наприклад, у Фортепіанному квінтеті, який виділяється неймовірною експресією та значущістю поглибленого психоаналізу. Фортепіанний квінтет або Квінтет пам'яті матері пізніше був перероблений композитором в оркестрову композицію під назвою «In memoriam».

Автора або ж композитора можна впізнати серед інших завдяки його «голосу», який помітно вирізняється серед інших. Адже, у будь-якому творі є відбиток з життя, біографії, світовідчуття та навіть настрою. В більшій або меншій мірі формується образ, притаманний саме цьому автору, який стає помітним для слухачів. Композитори використовують у творах ті елементи, які скоріше за все допомагають розкрити важливу для них тему. Не лишаючи можливості слухачеві замислитися про те, що хвилює їх, але і залишаючи можливість відчути переживання з якогось приводу самого автора.

А. Шнітке говорив, що немає ніякого музичного матеріалу, який би не заслуговував на його втілення. Композитор вважав за потрібне відобразити в музиці життя і те, що нас оточує [21].

Використання певних прийомів і технік гри, особливо помітних у скрипкових партіях А. Шнітке, які зачасту відображають його філософські роздуми щодо світосприйняття, дозволяють назвати скрипковий тембр авторським голосом цього композитора. Навіть через призму цитат, квазіцитат та звернення до інших епох, чітко відчувається певний образ, зображуваний композитором. А. Шнітке надає певного настрою тембру інструмента, де б він не з'являвся. А. Шнітке все життя шукав відповіді, питання до яких звучали насамперед в його творчості, адже музика є інструментом, який замінює слова, яких може просто не вистачати. Так як скрипка - це найбільш приближений інструмент до людського голосу за тембром, логічно, що основні питання були поставлені саме через скрипковий тембр. До якого б твору ми не звернулись, відчувається якась незавершеність, саркастичність та іронія, нескінченні пошуки та відчуження.

Багатогранність такого інструменту як скрипка, протягом усієї творчості, приваблювала та викликала інтерес Альфреда Шнітке. Це і проникливий тембр, і воля звуковисотності, і саме можливості самого інструмента, які дозвлояють композитору використовувати свої новаторські прийоми. Трактування партій також пов'язане з основою творчості композитора – полістилістикою. А. Шнітке використовує різні стильові та жанрові прийоми скрипкових технік у своїх творах. Так у камерно-інструментальних та написаних для скрипки творах відкриваються нові горизонти у техніці гри. Композитор використовує різноманітні прийоми, як акордове та інтервальне *pizzicato*, послідовності нот з прискоренням та сповільненням, різноманітні види гліссандо. І не тільки у солістів, а і в оркестрі А Шнітке проявляє новаторство цих прийомів. Скрипкові партії насичені різноманіттям інтервалів та інтонацій, які потребують особливої уваги виконавців.

А. Шнітке багато часу шукав універсальну музичну мову, яка була для нього еволюцією, як для композитора. Таким чином було визначене поняття полістилістики, яка є важливою рисою у музичній мові автора. При складності техніки полістилістики, важливішими та яскравішими були плюси, такі як, розширення виразних засобів, можливість інтеграції «низького» та «високого» стилю, «банального» та «вишуканого». Це все безпосередньо теж зіграло величезну роль у впізнаванні образу та голосу автора.

Одним із елементів авторського голосу у музиці композитора є і скрипковий тембр, який знаходить своє місце у багатьох його творах та надає можливість проявити всі ті важливі думки А. Шнітке як філософа.

Семантика тембру як виразника авторського голосу виявляється через філософські роздуми, певні постулати А. Шнітке. Надають можливості виражати найвищу напругу людських психологічних та психоемоційних сил та станів, які пов'язані із викликом самій людини або ж людству загалом. Семантика авторського голосу у творчості композитора має безпосередній зв'язок зі світом, людством, рефлексією, станами різкої реакції на оточуючі події та події минулого. У творчості А. Шнітке музика здатна поєднати стилі

різних епох, час та простір завдяки одному тільки інструменту – скрипці. Саме її А. Шнітке називає «інструментом XXI століття».

Висновки до Розділу 1

Як відомо, велич композитора визначає його місце в історії музичної культури. Особливе місце в цій культурі заслужено належить Альфреду Шнітке, музика якого, за справедливим зауваженням О. Івашкіна, – є «феномен особливого роду» [21].

Не зважаючи на те, що композитор лише з 12 років почав цікавитися музикою, це не стало на заваді того, що музичний світ придбав у свої ряди видатного композитора-новатора, згодом ставши відомим не тільки у своїй країні, а й далеко за її межами.

Змістовність музики А. Шнітке доволі складна, багатопланова. Розроблена ним всеосяжна шкала стильових модусів дозволила з усією очевидністю встановити «зв'язок часів» і в усій повноті реалізувати притаманне художньому мисленню другої половини XX ст. загострене почуття історичної пам'яті. Можливо, саме в цьому і полягало головне творче завоювання композитора.

Творчість Альфреда Гаррійовича Шнітке ще за життя композитора стала виразом суті того, що відбувається в сучасній культурі, відображенням перебігу реального часу конкретної епохи – другої половини XX століття.

У композиційному мисленні А. Шнітке позначилися традиції світових представників європейської музики (і перш за все І. С. Баха, В. Моцарта), вітчизняної музики XX століття (І. Стравінського, Д. Шостаковича), композиторів сучасного авангарду (Д. Лігеті, Л. Ноно, К. Штокхаузена). Композитор співпрацював та спілкувався з іншими видатними композиторами, виконавцями, музикантами, що теж впливало на творчість митця. Досвід спілкування з іншими художниками та натхення від співпраці з колегами відігравали свою важливу роль у творчому шляху, самовдосконаленні, появі нових ідей та філософських роздумів.

Спадщина композитора охоплює всі провідні жанри європейської академічної традиції – опери, балети, хорові, камерно-інструментальні та вокальні твори, а також жанри прикладної музики.

Значне місце у творчості А. Шнітке займали камерно-інструментальні твори. У них відображається майстерність у використанні сучасних прийомів гри та технік письма, а також особливості музичного мовлення автора.

Авторський голос як репрезентант образу автора у камерно-інструментальних полістилістичних творах знаходить свій прояв у музичному мовленні цих творів, що обумовлене індивідуальним композиторським мисленням А. Шнітке.

Проблематика творчості А. Шнітке – філософська і етична: пошук надособистої істини, доля духовності в прагматичному і техногенному XX ст., доля художньої культури і її вплив на людей, відстоювання високих гуманістичних ідеалів.

А. Шнітке – художник, якому підвладні всі засоби музичної виразності, всі таємниці сучасної композиторської техніки. Це – полістилістика, додекафонія, серійна техніка, серіалізм, сонористика, алеаторика. Композитор вважав однією з своїх задач поєднати все, що сприймається людиною навколо, за допомогою музики. Відобразити навколишню дійсність через передачу певних станів у музиці, за допомогою його незвичних технік письма, через звернення до різних стилів і їх поєднання, а також використовуючи різноманітні властивості інструментів.

У XX столітті досить активно розвиваються семіотика та структурний аналіз музики. Музика може передавати не тільки емоційну сферу, а й інтелектуальну сторону людського існування. Філософські та релігіозні ідеї можуть бути імпульсом до написання твору композитором XX ст. І А. Шнітке являється одним із найяскравіших представників цього напрямку, так як філософія у його творчості – невід'ємна.

Одним із проявів авторського голосу у музиці композитора є і скрипковий тембр, який знаходить своє місце у багатьох його творах та надає

можливість проявити всі ті важливі думки А. Шнітке як філософа. Митець доручає цьому інструменту велику кількість творів, що передають його особливий композиторський почерк. Тематику, яка близька для нього – це і трагічні стани, і стан надломленості та гострі пограничні стани, рефлексія, гостре відчуття болю як реакція на все, що відбувається у світі. А. Шнітке з найбільшою інтенсивністю звертається до цього інструменту та довіряє саме таку філософську тематику. По підрахунку усієї творчої спадщини, твори за участі скрипки, займають найбільше місце, серед яких є і оркестрові, і камерно-інструментальні жанри.

Семантика тембру як виразника авторського голосу виявляється через філософські роздуми, певні постулати А. Шнітке. Надають можливості виражати найвищу напругу людських психологічних та психоемоційних сил та станів, які пов’язані із викликом самій людини або ж людству загалом. Семантика авторського голосу у творчості композитора має безпосередній зв’язок зі світом, людством, рефлексією, станами різкої реакції на оточуючі події та події минулого.

РОЗДІЛ 2
ПЕРСОНАЛІЗАЦІЯ ОБРАЗУ АВТОРА У КОНТЕКСТІ ПОЛІСТИЛІСТИКИ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ А. ШНІТКЕ

2.1. «Прелюдія пам'яті Д. Шостаковича» А. Шнітке: специфіка авторської персоналізації у жанрі «In memoriam»

«Музичний меморіал – жанр, отримавший найбільше поширення у XX ст. та уособлюючий пам'ять в культурі. Меморіал припускає безпосередній зв'язок різноманітних стилів, епох або індивідуальностей. Меморіал, як правило, включає віддзеркалення чужого стилю в творі, авторську, людяну, етичну позицію. Варіанти назв – «Приношення», «In memoriam», «Пам'яті…», «Присвячення». Меморіал ґрунтується на підкреслених зв'язках із традицією, у ньому часто використовується «техніка нагадування» (зокрема, монограми, прийоми анаграмування), символіка, створюються стійкі асоціації з «минулим», «чужим словом». [31; 159].

Жанр «In memoriam» — це один із провідних жанрів у творчості А. Шнітке. Значимість меморіальної музики та авторської, людської присутності також влучно підкреслюють слова В. Холопової, де цей жанр - «благородна данина поваги духовним отцям, пройнята особливою етичною налаштованістю» [54].

За самим же жанром «In memoriam», який визначається не тільки у музичному мистецтві, а й, наприклад, літературі та науковій лексиці, де закріплені певні синонімічні поняття. Такі як: прощавальний, епіфатальний, траурний, меморіальний, поминальний. Також цей жанр завжди має певного адресата, якому і присвячується даний твір. Дані адресати можуть мати розподіл на колективні, на ті, що стосуються автора особисто та несуть за

собою біль від втрати когось із рідних, а також на ті, що присвячені видатним музикантам та творцям.

Окрім Фортепіанного квінтету (1976), який має присвяту матері композитора та наразі один з найвідоміших творів у жанрі меморіалу – А. Шнітке були написані «Канон пам'яті І. Стравинського» для струнного квартету (1971), «Прелюдія пам'яті Д. Шостаковича» для двох скрипок (1975), а також до цього жанру відносяться «Ритуал» для симфонічного оркестру (пам'яті померлих у Другій світовій війні (1985), «Мадригал пам'яті О. Кагана» для скрипки та віолончелі соло (1991), «A Paganini» («Присвячення Паганіні»), (1982).

Жанр «In memoriam» заслуговує на особливе місце у творчості А. Шнітке. А саме «Прелюдія пам'яті Д. Шостаковича» тим паче. Адже, якщо навіть у одному з інтерв'ю з дружиною А. Шнітке – Іриною Шнітке було сказано про те, що Альфред не присвячував музикантам своїх творів, якщо ті не прохали його про те. Тому можна тут з впевненістю говорити про те, що Д. Шостакович відігравав величезну роль у житті композитора [67]. А. Шнітке часто називають послідовником Д. Шостаковича, продовженням його духовної традиції. У зв'язку з тим, що професійно А. Шнітке ріс в атмосфері пов'язаній з музикою майстра, можна спостерігати деякі збіжності, такі як – тривалий розвиток, довгі кульмінації. Під впливом музики Д. Шостаковича були написані скрипкові концерти.

Мініатюра «Прелюдія пам'яті Д. Шостаковича» написана у жанрі меморіалу, яка являється даниною любові і пам'яті композитору. Першим виконавцем цього твору був М. Лубоцький – скрипаль до якого А Шнітке відносився з великою шаною, він був частим виконавцем музики А. Шнітке у ролі соліста, якому належить значна кількість творів у першому виконанні (Соната №1 для скрипки з фортепіано, де партію фортепіано виконував сам А. Шнітке, «Сюїта в старовинному стилі», Фортепіанний квінтет та ін.). Меморіальність тут визначається як певна знаковість для творчості А. Шнітке, через яку він виражав свої переживання, сучасні шукання. Композитор немов

ототожнює свою долю з долею Д. Шостаковича, віддаючи дань пошани майстру. У творі використані монограми самого Д. Шостаковича, а також І. Баха. За словами О. Івашкіна: «DSCH і BACH – споріднені не винятковим чином, а своєю загальною приналежністю до цього світу нескінченного. DSCH і BACH –ці два мотиви зіставлені та злиті разом: перший – у наявному вигляді соліста, другий – втручающийся невидимий голос ззовні» [21, 231].

Прелюдія налічує два розділи. У першому – відображений марш-хода у виконанні першої скрипки. В основі використаний органний пункт, як пульс часу і вічності, у вигляді четвертей (див. Додаток 1). Так партії скрипки використовується прийом pizz. лівою рукою, який і дозволяє утримувати пульсацію протягом усього твору, не залежно від проведення тематичного матеріалу. На четверті поступово нанизуються пятиканти остинатної композиції. Форма остинатних варіацій, яка постає основою «Прелюдії пам'яті Д. Шостаковича», дозволяє композитору поступово збільшувати значення і звучання трагізму, тепер уже за рахунок перекидання звуків та інтервалів через струни, що в завершенні утворює потужну акордову вертикаль. Вперше у цій вертикалі поєднуються монограми І. Баха і Д. Шостаковича, а потім додаються ще й Д. Ойстраха (улюбленого скрипаля Д. Шостаковича) та самого А. Шнітке.

А. Шнітке досить часто вводить монограми інших композиторів та музикантів у свої твори. Це і численні монограми німецьких композиторів, як у Скерцо Симфонії №3, і Альтовий концерт, який побудований на монограмі Ю. Башмета, і Концерт для скрипки №4 – на темі-монограмі Г. Кремера, Е. Денисова, А. Пярта та самого А. Шнітке, а також фінал Квартету №3 – на монограмі Л. Бетховена та ін. Часто у творчості композитора можна зустріти монограму І. Баха (BACH), яка закріпилася в історії музики як різновид теми Креста, як деякий символ у мистецтві та осягнення світових проблем людства зі сторони філософії. Наявність монограм в творчості, а також цитувань та алюзій, композитор пояснював і тією думкою, що певні теми можуть володіти певними магічними властивостями. На цю думку його надихнув німецький

есеїст та письменник Томас Манн. Поняття меморіальності у творчості митця – це та ж взаємодія з музикою інших, значних особистостей у житті, взаємодія та звернення до «імен», що надає творам особливості.

Монограми, які присутні у даному творі та часто зустрічаються у творчості композитора загалом, пов'язані не тільки з видатними персоналіями та музикантами. А. Шнітке безпосередньо використовує і власну монограму поруч з іншими. Це також може свідчити нам про те, що монограма являється одним із елементів авторського голосу та його безпосереднім виразником. Через монограми реалізується гостре трагедійне та експресивно наповнення, схилення перед великим художником, втілення ідей самого А. Шнітке, його філософських шукань та ідей. Авторський голос виявляється через меморіальну семантику монограм. При цьому інші композитори також використовують «ім'я» А. Шнітке, а в деяких випадках навіть доволі вільно. Так, наприклад, у Струнному тріо «На честь Альфреда Шнітке» Н. Кондорф додає початкову літеру ім'я по-батькові композитора (AGSCH).

Друга частина Прелюдії розпочинається з кульмінації першої частини, з об'єднання двох скрипок. Кульмінація формується на основі розростання канону двох скрипок. Початок цього канону поручений другій скрипці, яка по задуму композитора повинна знаходитися за кулісами або звучати у записі, створюючи ілюзію другого містичного простору, синкопами і тремоло друга скрипка підтримує ідею ходи. Після кульмінаційного моменту, який наростав також за рахунок тремоло у двох скрипок, наділяючи таким чином ще більшим трагізмом, хода поступово віддаляється та розріджується динаміка, фактура зменшується до двухголосної інтерваліки та інтервального набору монограм Д. Шостаковича, І. Баха та самого А. Шнітке. Комплекс монограм зникаючи звучить до самого кінця, доки ці монограми не зливаються у центр звуку *h* як кінцевої точки. Також даному твору притаманна зміна розмірів, а саме у першій половині, доки ще не вступає інший голос, а також поступове наростання звучності за рахунок динаміки. Динаміка побудована таким чином, що звучання твору розпочинається віддалено, з pp, та досягаючи кульмінації

на ff, поступово зникає на ppp і зовсім розчиняється згодом. Для збільшення цього ефекту у партитурі, наприкінці композиції, використовується прийом *sul ponticello* та зазначається «*scarcely to hear*» («ледь чутно»).

«Прелюдія пам'яті Д. Шостаковича» А. Шнітке ввібрала в себе такі риси як лаконічність, строгість, торжество, трагізм та скорботність. Тут одним з проявів авторського голосу А. Шнітке може виявлятися і саме скрипковий тембр, як один з компонентів. Композитор доручає цьому інструменту велику кількість творів, які і передають його особливий почерк. Тематику, яка близька для нього – це і трагічні стани, і стан надломленості та гострі пограничні стани, і рефлексія, і гостре відчуття болю як реакція на все, що відбувається у світі. А. Шнітке з найбільшою інтенсивністю звертається до цього інструменту та довіряє саме таку філософську тематику. По підрахунку усієї творчої спадщини ці твори займають найбільше місце, серед яких є і оркестрові, і камерно-інструментальні жанри. При цьому пріоритет все ж таки серед них віддається скрипці. Проявами авторського голосу у «Прелюдії пам'яті Д. Шостаковича» є звернення до стилів та музики композиторів інших епох, через використання монограм, алюзій та сучасних технік письма, а також написання твору безпосередньо у меморіальному жанрі.

2.2. «Присвячення Паганіні» А. Шнітке: авторський голос та особливості музичної драматургії

«Присвячення Паганіні» («A Paganini») для скрипки соло є одним із найяскравіших взірців полістилістичних творів композитора. Полістилістика в даному творі використовується композитором задля демонстрації протиставлення особистого світосприйняття та рівноваги внутрішнього світу з напругою сучасної навколишньої дійсності. Такий же принцип використання полістилістики спостерігається і в інших творах, наприклад, у Концертах для скрипки №3 та №4, у Концерті для альта та Симфоніях №2 та №3. А. Шнітке говорив: «На написання цього твору спонукали типові романтичні подвійні моральні стандарти особистості Н. Паганіні, які вплинули на форму та

парадоксальний профіль твору, в якому я спробував відобразити та водночас подолати трагічний аспект особистості композитора» [20; 7-8].

Концертна п'єса «Присвячення Паганіні» написана за проханням О. Криси у 1982 році. Перед остаточним варіантом А. Шнітке було написано вісім ескізів цього твору. Та на сам перед композитор хотів зобразити траурність, яка мала б обрамлення із трелей. Це обрамлення і залишилося вже в готовому варіанті, який наразі вражає поціновувачів творчості А. Шнітке, музикознавців, виконавців та просто слухачів.

У «Присвяченні Паганіні» А. Шнітке не в перше в своїй творчості використовує принцип стилізації при написанні музики. Так, наприклад, стилізація була використана у «Сюїті в старовинному стилі», де сам автор на початку говорив про те, що стилізація там надто відверта, через що А. Шнітке жартував щодо небажання підписувати цей твір своїм ім'ям [6].

Окрім музики самого Н. Паганіні у творі присутні фрагменти творів А. Берга, І. Баха та А. Кореллі. Композитор дає волю грі у стильову плюралістику. Демченко О. зазначав, що «Стильовий плюралізм служив у кінцевому рахунку цілям створення багатовимірної картини світу у його минулому, теперішньому та майбутньому» [17]. А. Шнітке проводить ніби лінію еволюції скрипкової гри, починаючи з алюзії теми «Фолії» А. Кореллі, яка переходить у цитату І. Баха з Чакони, продовжуючи рядом уривків із каприсів самого Н. Паганіні, фрагменти Скрипкового концерту А. Берга, Варіацій на тему «Фолії» А. Кореллі та «Рапсодії на тему Паганіні» С. Рахманінова. Імпровізаційність у творі майстерно поєднується зі стилізацією, що яскраво вказує нам на звернення до відтворення музичних стильових моделей композиторського письма інших епох, таких як бароко та романтизм, до яких досить часто звертається А. Шнітке у своїй творчості. При цьому, в рамках творчості композитора ХХст., зберігається присутність чіткого зображення портрету найвеличнішого скрипаля XIX ст. Н. Паганіні, на сам перед для слухачів. Де чітко простежується притаманна для італійського

скрипаля та композитора – віртуозність, різноплановість, ефектність та насиченість надзвичайною кількістю та віртуозністю прийомів гри.

Розпочинається «Присвячення Паганіні» трелями, які звучать упродовж декількох хвилин і занурюють у світ роздумів. Далі йде пласт, у якому чергуються повільні мотиви з широкими скачками та дісонансами, з швидкими пасажами та різноманітною віртуозною технікою як, наприклад, флажолети. У першій каденції використовуються цитати з тринадцяти каприсів Н. Паганіні (1, 4, 5, 6, 9, 10, 13, 14, 16, 17, 19, 23, 24)(див. Додаток 2). Каденція немов розірвана по структурі, де використовується *tremolo, sul ponticello* та *pizzicato*. Постійно змінюється розмір, майже у кожному такті. У середині повертаються відчуття як на початку твору, за рахунок повернення довготривалої трелі, але вже у високих регістрах.

Друга каденція якби витікає з першої. Згодом з'являється повільний темп з секундною інтервалікою і все начебто зникає. Стан, який присутній на початку та наприкінці твору, створює обрамлення усього твору. Протягом усього твору «A Paganini» використовуються звукова монограма Н. Паганіні, що відображена у терції «*a – c*», а арпеджіо через усі відкриті струни струни символізують дату народження скрипаля (27.10.1782).

Слухаючи цей твір, у слухача формується той самий образ Н. Паганіні, за рахунок фактури, штрихів та в цілому принципу гри, який притаманний епосі романтизму. Але при цьому твір має риси ще декількох епох, які А. Шнітке з майстерністю поєднує у «Присвяченні Паганіні». У п'єсі превалює варіативний спосіб розвитку тематизму, пов'язаний також із поліфонічним та гармонічним розвитком, та прийомами вільної імпровізації. П'єса містить масу сучасних скрипкових технік гри, які тільки більше підкреслюють неймовірні та неосяжні можливості такого інструменту як скрипка. Цей твір слухачі та виконавці часто співвідносять з «Портретом Паганіні» Е. Делакруа. Тож Н. Паганіні – це головний образ в драматургії твору, який простилається крізь простір часів, де через тембр скрипки Н. Паганіні як автор являється «авторською маскою» А. Шнітке.

Авторський голос у творі «A Paganini» А. Шнітке виявляється через звернення до стилів композиторів інших епох, за рахунок використання та впровадження у музичний матеріал різноманітних цитат із каприсів Н. Паганіні, а також за рахунок використання сучасних технік письма, а також їх поєднання з віртуозними виконавськими техніками епохи Романтизму.

2.3. Авторський голос у «Moz-Art» та «Moz-Art a la Haydn» А. Шнітке

Матеріалом для ряду композиторських версій творів «Moz-Art» та «Moz-Art a la Haydn» послугували фрагменти скрипкової партії втраченого твору В. Моцарта, пантоміми, у якій за свідченнями біографів, сам Вольфганг виконував роль Арлекіно. При реконструкції партитури А. Шнітке не відразу дав назву, звертаючись то до надто серйозних заголовків, то гумористичних назв на грані іронії, наприклад: «Випадкові поєднання тем Моцарта», «Оригінальна підробка під Моцарта», «Бемоль, із'їдений міллю». Таким чином, за ствердженням І. Коханик, для А. Шнітке це стало проєктом реконструкції (так званої квазі-реконструкції) – тексту втраченого моцартівського твору, методом комбінаторики та вільної композиції [28].

Проте, А. Шнітке не обмежується квазі-реконструкцією стилю віденського класика, яка втілює «ігровий первень» та «гумор», притаманний творчості самого В. Моцарта. На нашу думку, А. Шнітке вдається до художнього прийому іронічного пастишу, який ніяким чином не «висміює» високий стиль віденського класика. Проте, для слухача стає очевидним, що добрий композиторський гумор тут межує з іронією. Для А. Шнітке – звернення до інтонаційно-стильових моделей інших епох – (Бароко, Віденський класицизм, Романтизм), що використовуються композитором у іронічному контексті – постає знаковим у його творчості (Симфонія №1, *Concerto Grosso №1*, *Stille Nacht* для скрипки та фортепіано). Іронія у музичних творах А. Шнітке може межувати з сарказмом або ж навіть глузуванням (наприклад, як у Альтовому концерті). Це обумовлено філософським

світосприйняттям композитора. Особливий інтерес представляє висловлювання композитора у одному з інтерв'ю з Д. Шульгіним: «Якщо бути відвертим до кінця, то це, звісно і, перш за все, музичний жарт, гумористичний колаж на музику Моцарта. Мені хотілося тоді «висвітлити» у ньому саме ігровий настрій, якого так багато в музиці цього композитора, іншими словами, зробити тут ніби «віддзеркалення» цієї сторони матеріалу, цієї риси моцартівського Art`у» [70].

У творах «Moz-Art» та «Moz-Art a la Haydn» А. Шнітке звертається до прийому стилізації музики Моцарта, а також до полістилістики – до таких основних її форм як алюзія, цитата та квазі-цитата.

Влучним є формулювання Т. С. Кюрегян у «Музичній енциклопедії», згідно якій стилізація є - «…навмисне відтворення специфічних особливостей музики будь-якого народу, творчої епохи, художнього напрямку, рідше індивідуального композиторського стилю у творах, що відносяться до іншого національного або часового пласту, що належать творчій особистості з іншими художніми установками» [29; 277-280].

При написанні творів «Moz-Art» та «Moz-Art a la Haydn», А. Шнітке повністю зберігає стилістику В. Моцарта, але при цьому додає сучасні техніки письма. Як відомо, скрипковим творам віденського композитора були притаманні особливі риси звучання. Такі, наприклад, як легкість, декламаційність, а також творчості В. Моцарта відповідав певний настрій та невимушеність, які часто передавали образ «світлого» життєсприйняття. Але не тільки це було присутнім в його творчості, а ще й трагізм, який міг бути «прихований» під виглядом «світлої лірики», а також врівноваженість емоційного висловлювання. Можливо, саме це і зацікавлювало та притягувало А. Шнітке, те що і йому було близьким.

Як відомо, творчість та постать В. Моцарта завжди цікавила виконавців, композиторів та музикознавців, які хочуть відкрити ту «таємницю», яка пов'язана зі стилем, семантикою творів та логікою австрійського композитора.

За С. Шипом «…не тільки відображення стилю, а і <…>відображення традицій, ідеології і культури. <…> В цілому являється сенсом стильової імітації». А також С. Шип вказує нам на те, що стилізація виступає у цих творах як «комічна» інтерпретація стилю. Використання якій притаманні – парадоксальність, нелогічність та перебільшення специфічних рис [64; 98].

Стилізація музики композиторів австрійців у контексті іронії та гумору розкриває певні семантичні протиріччя, що властиві музиці моцартівської епохи та самого В. Моцарта – як певного ідеалу світової музичної культури, так і для А. Шнітке як композитора та особистості.

Як у творі «Moz-Art», так і в «Moz-Art a la Haydn» яскраво відображений стиль австрійських класиків В. Моцарта та Й. Гайдна. Велика кількість квазі-цитат, алюзій або ж цитат із яких виткані ці твори, тісно та майстерно пов’язуються із використанням композитором оригінальних сучасних технік письма, що обумовлено специфікою індивідуального композиторського стилю А. Шнітке. І. Коханик наголошує, що «теми, які належать Моцарту, в інтонаційному відношенні амбівалентні: тут не стільки проступає моцартівська індивідуальність, скільки просвічує інформація про особливості історичного стилю та стилю направлення. Таким чином, у А. Шнітке образ віденського композитора репрезентує дух цілої культурної традиції» [28; 6].

Звернення до таких композиторів віденського класицизму як В. Моцарт та Й. Гайдн було тим самим поглядом у «інший вимір», про який А. Шнітке говорить у фільмі «Дух дихає, де хоче…»: «Я знаходжу, що дуже багато у нашій мові одновимірно. Думка має багато вимірів, а ми весь час ніби розпрямляємо її. Але бувають моменти, коли вдається заглянути в зовсім іншу духовну конструкцію…» [18]. Ймовірно, можна віднести ці слова до зовсім іншої теми і більш за все вона походить на мислення композитора як філософа, але ж ця філософія знаходить не мале місце у творах А. Шнітке. Отже, говорячи про іншу епоху, як про інший вимір, можна цілком говорити про те, що композитору вдається доторкнутися до тієї «іншої» реальності та відтворити її по-новому, через використання стилізації при написанні творів.

У «Moz-Art» для двох скрипок соло (1976 р.) А. Шнітке звертається до прийому звукопису. Наприклад, імітація «свисту» (цифра 5 у партитурі; див. Додаток 3), що досягається використанням флажолетів, імітація «дзижчання», що передається за допомогою таких прийомів гри як *sul ponticello* та *tremolo,* зазвичай у верхніх регістрах, імітація «шуму та гулу», які досягаються використанням *glissando* в оркестрі, а також за рахунок використання *tempo rubato* в багатьох голосах одночасно, імітація «фальшивої гри» на інструментах за рахунок використання прийому *scordatura, sul ponticello, glissando*, а також поєднання цих прийомів водночас. Характерний тембр кожного окремого інструменту знаходить цілу палітру своїх багатогранних проявів не тільки за допомогою певних композиторських технік або артикуляційних та динамічних нюансів, які використовує композитор. Тембр залежить певною мірою від оригінальної виконавської інтерпретації. За М. Мартишевою «похідне явище – темброве поле – результат взаємодії двох незалежних «учасників» ігрового процесу – виконавця (суб'єкта) та інструмента (об'єкта). Від характеру цієї взаємодії й народжується не абстрактно-відсторонений тембр, а тембр забарвлений в індивідуально-неповторимі тони, притаманні саме цій скрипці та в руках саме цього виконавця». Протягом усього свого творчого шляху композитор звертається до скрипкового тембру як репрезентанта певного експресивного втілення індивідуальної композиторської рефлексії. Навіть через призму цитат, квазіцитат, алюзій та звернення до музичної стилістики інших епох, слухач чітко «впізнає» авторський голос А. Шнітке [32; 182].

Стосовно динамічного плану, показовим ще являється різка зміна нюансів у «Moz-Art», наприклад, *pp – sub. f – sub. pp*, постійні зміни розміру та характеру гри. Лірична середина проходить постійно в одній з скрипкових партій, коли інша начебто починає заважати з часом (впевнено вести свою тему на фоні іншої). Досить помітною є також різниця у регістрах і техніках гри. Наприкінці твору з'являється цитата з Симфонії №40 В. Моцарта. У партитурі вона позначена фірматами та проходить у другому голосі (цифра 31; див.

Додаток 4). Взагалі то, А. Шнітке пише цей твір як алюзію на моцартівський стиль. Про метод стилізації у даному випадку дуже влучно пише С. Шип: «Не претендуючи на розкриття усіх професійних секретів автора, помітимо важливість такого технічного прийому: спочатку композитор експонує деякий стильовий комплекс, змушуючи слухача повірити у те, що мова саме авторська, а потім ця стильова домінанта починає деформуватися, перероджуватися під дією чужорідних стильових втручань» [64; 103].

«Moz-Art a la Haydn» для двох скрипок та камерного оркестру (1977 р.). Камерний оркестр включає 6 скрипок, 4 альти, 2 віолончелі та 1 контрабас. За жанровими ознаками твір тяжіє до дивертисменту. А. Шнітке використовує прийом театралізації: Аналогічно «Прощальній симфонії» Й. Гайдна — твір розпочинається у повній темряві з вступу одного голосу та завершується тим, що виконавці поступово розходяться доки не залишається тільки диригент. Вступ та кода цього твору – написана з використанням сонорно-алеаторичної техніки композиторского письма (див. див. Додаток 5). Алюзії на музику В. Моцарта чергуються з музичними фрагментами, сповненими дисонантних співзвуч, які у кульмінаціях музичних фраз увиразнюють моменти найвищої напруги та схвильованості.

У 1980 р. була створена версія для 6 інструментів – скрипки, віолончелі, гобою, арфи, клавесину та контрабасу.

Також композиторському письму в творах «Moz-Art», так і в «Moz-Art a la Haydn» притаманні: взаємопереходи однієї стилістики в іншу, вкраплення дисонантних співзвуч у «моцартівський музичний матеріал», ритмічне «розщеплення» моцартівських тем, тональне розшарування, політональний розвиток, які змінюються грою тональностей моцартівського оригіналу.

Окрім «Moz-Art» та «Moz-Art a la Haydn» є ще «Moz-Art a la Mozart» для арфи і 8 флейт (2 флейти, 2 піколо, 2 альтових, 2 басових).

Авторський голос у творах «Moz-Art» та «Moz-Art a la Haydn» А. Шнітке виявляється через звернення до інтонаційно-стильових моделей інших епох, таких як Бароко та Віденський класицизм, що використовується

композитором в іронічному контексті. А. Шнітке вдається до художнього прийому іронічного пастишу, використовує прийом стилізації музики В. Моцарта, додаючи при цьому сучасні техніки письма. Алюзії на музику віденського класика чергуються з музичними фрагментами, сповненими дисонантних співзвуч, які у кульмінаціях музичних фраз увиразнюють моменти найвищої напруги та схвильованості. Стильовій інтерпретації музики В. Моцарта притаманні – парадоксальність та перебільшення рис.

Висновки до Розділу 2

Однією з головних ліній новаторства А. Шнітке стало ставлення до існуючих жанрів музики. Діапазон творчих інтересів А. Шнітке надзвичайно широкий – від старовинних прообразів (мотет, мадригал, реквієм, concerto grosso) до сучасних жанрів джазової та естрадної музики. Ця «строкатість» присутня в більшості опусів композитора, поєднуючись із стилістичною багатоликістю.

Діапазон полістилістичного простору музики Альфреда Шнітке виявився безмежним. Звернення до інших епох (таких, наприклад, як Романтизм, Класицизм, Бароко), стилістики інших композиторів (наприклад, до музичного матеріалу В. Моцарта, Н. Паганіні), використання цитувань, квазі-цитат, алюзій, тільки підкреслює майстерність А. Шнітке як композитора та його філософську позицію щодо часу, де всі часи об’єднуються воєдино.

Одним із жанрів, у якому писав А. Шнітке, був жанр «In memoriam», який заслуговує на особливе місце у його творчості. Меморіальність визначається як певна знаковість для творчості А. Шнітке, через яку він виражав свої переживання, сучасні композиторські та філософські шукання. Композитор немов ототожнює свою долю з долею Д. Шостаковича, віддаючи дань пошани майстру.

А. Шнітке досить часто вводить монограми інших композиторів та музикантів у свої твори. Це і численні монограми німецьких композиторів, як

у Скерцо Симфонії №3, і Альтовий концерт, який побудований на монограмі Ю. Башмета, і Концерт для скрипки №4 – на темі-монограмі Г. Кремера, Е. Денисова, А. Пярта та самого А. Шнітке, а також фінал Квартету №3 – на монограмі Л. Бетховена та ін.

Монограми, які присутні у даному творі та часто зустрічаються у творчості композитора загалом, пов'язані не тільки з видатними персоналіями та музикантами. А. Шнітке безпосередньо використовує і власну монограму поруч з іншими. Це також може свідчити нам про те, що монограма являється одним із елементів авторського голосу та його безпосереднім виразником. Через монограми реалізується гостре трагедійне та експресивно наповнення, схилення перед великим художником, втілення ідей самого А. Шнітке, його філософських шукань та ідей. Авторський голос виявляється через меморіальну семантику монограм.

Велика кількість квазі-цитат, алюзій або ж цитат із яких виткані твори А. Шнітке, а також використання прийому стилізації, тісно та майстерно пов'язуються із використанням композитором оригінальних сучасних технік письма, що обумовлено специфікою індивідуального композиторського стилю.

Авторський голос у творі «A Paganini» А. Шнітке виявляється через звернення до стилів композиторів інших епох, за рахунок використання та впровадження у музичний матеріал різноманітних цитат із каприсів Н. Паганіні, а також за рахунок використання сучасних технік письма, а також їх поєднання з віртуозними виконавськими техніками епохи Романтизму.

Авторський голос у творах «Moz-Art» та «Moz-Art a la Haydn» А. Шнітке виявляється через звернення до інтонаційно-стильових моделей інших епох, таких як Бароко та Віденський класицизм, що використовується композитором в іронічному контексті. А. Шнітке вдається до художнього прийому іронічного пастишу, використовує прийом стилізації музики В. Моцарта, додаючи при цьому сучасні техніки письма. Алюзії на музику віденського класика чергуються з музичними фрагментами, сповненими

дисонантних співзвуч, які у кульмінаціях музичних фраз увиразнюють моменти найвищої напруги та схвильованості.

Авторський голос як репрезентант образу автора у камерно-інструментальних полістилістичних творах знаходить свій прояв у музичному мовленні творів «Moz-Art» та «Moz-Art a la Haydn», «Прелюдії пам'яті Д. Шостаковича», «A Paganini», що обумовлене індивідуальним композиторським мисленням А. Шнітке.

ВИСНОВКИ

Альфред Шнітке – видатний композитор так званого «другого покоління». Його творчості притаманна гостра увага до проблем сучасності, до доль людства і людської культури. Спадщина композитора охоплює всі провідні жанри європейської академічної традиції – опери, балети, хорові, камерно-інструментальні та вокальні твори, а також жанри прикладної музики. З самого початку творчого шляху, музика А. Шнітке охоплювала абсолютно різні направлення, стилі та жанри.

Проблематика творчості А. Шнітке – філософська і етична: пошук надособистої істини, доля духовності в прагматичному і техногенному XX ст., доля художньої культури і її вплив на людей, відстоювання високих гуманістичних ідеалів. Окрім філософії, до якої часто звертається А. Шнітке як саме композитор-філософ, він також цікавився продовж життя і такими напрямами як релігія, література та живопис.

А. Шнітке – майстер полістилістики. Композитор використовує і колаж, і цитування, і стильові алюзії, зіштовхує жанри класичної та популярної музики, музичні символи духовності і банальне. Це відбивається і в оркестрі, в якому поряд з традиційними для класичного складу інструментами представлені, з одного боку, орган і клавесин, а з іншого – фонограма.

У XX столітті досить активно розвиваються семіотика та структурний аналіз музики. Музика може передавати не тільки емоційну сферу, а й інтелектуальну сторону людського існування. Філософські та релігіозні ідеї можуть займати центральне місце у сенсі написання твору композитором XX сторіччя. І А. Шнітке являється одним із найяскравіших представників цього напрямку, так як філософія у його творчості – невід’ємна. В рамках тільки одного твору можна віднайти і різноманітні стилі, і звернення до стилів різних епох, а також різні їх напрями – від академічної строгості до шлягерності, від бароко до класицизму та новітніх авангардних розробок.

Образи творів А. Шнітке переростають чисто музичні рамки, для багатьох слухачів його музика – це сповідь людини нового часу.

Будучи геніальним художником, болісно відчуваючи дисгармонічність сучасного людського існування, А. Шнітке в своїй музиці прагнув ставити і вирішувати найактуальніші проблеми другої половини XX століття.

Особливе місце у творчості Альфреда Шнітке займають полістилістичні твори – у яких композитор, по-суті, став першопрохідцем-новатором. Полістилістику, якій дає визначення А. Шнітке у музиці, можна розглядати як один із найважливіших принципів мислення та техніки музичної композиції. Драматургія музичного твору – це на сам перед взаємодія та становлення інтонаційно-образних сфер. І якщо формування образних сфер досліджувати в межах полістилістики (поєднанні різних стилів і технік музичної мови: алеаторику, сонористику, ритмічну геометричну прогресію, додекафонію тощо, а також звернення стилізації музики різних епох, алюзій на музику різних композиторів, використання музичних монограм та ін.), то виробляється самобутній метод аналізу, який дає матеріал для ширшого дослідження семантики музичних творів.

Значне місце у творчості А. Шнітке займали камерно-інструментальні твори. У них відображається майстерність у використанні сучасних прийомів гри та технік письма, а також особливості музичного мовлення автора.

Багатовимірність простору музичної реальності як і власне людського життя (де можливе співіснування «банального» та «високого», «піднесеного» та «низького», «піднесено-прекрасного» та до жаху іронічного) – це проблема, яка цікавила А. Шнітке як композитора-філософа протягом усього його життя. Ця проблема стає провідною для людини-творця XX століття, і для епохи постмодернізма в цілому.

У даному дослідженні нами запропоновано визначення авторського голосу в музичному творі, спираючись на досвід композиційно-драматургічного та стильового аналізу камерно-інструментальних творів А. Шнітке. Виявлено авторський голос у «Moz-Art» та «Moz-Art a la Haydn»,

«Прелюдії пам’яті Д. Шостаковича», «A Paganini», завдяки визначенню особливостей музичного мовлення, що репрезентують образ атвора у цих творах. Це відбувається за рахунок взаємодії полістилістичних моделей, звернення до індивідуальних стилів інших композиторів, іронічного пастишу, який використовує композитор. Авторський голос також виявляється через використання монограм інших митців та сучасних технік письма, через звернення до різних музичних напрямів та засобів музичної виразності інших епох.

Авторський голос (у широкому значенні) представлений у драматургії твору як персоналізація образу автора у контексті інтертекстуальності з ціллю втілення його індивідуальної рефлексії оціночно-концептуального характеру. Під авторським голосом (у вузькому значенні терміну) –ми розуміємо сукупність особливостей музичного мовлення, що репрезентує образ автора у концепції твору. Авторський голос репрезентує образ автора, розкриває ракурс світосприйняття композитора та висловлює філософську позицію автора-творця. Отже, інтертекстуальність проаналізованих нами творів, обумовлена їх оригінальним контекстом, «продиктованого» авторським концептом, що розкриває семантичну двоїстість музичної реальності.

Перспектива подальшого дослідження даної теми може полягати в тому, що авторський голос може бути виявлений в інших жанрах творчості А. Шнітке.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. «Квінта». Сайт скрипкового майстра. URL: https://quint.com.ua/articles/29-ocenka-skripok-i-drugih-muzykalnyh-instrumentov.html (дата звернення: 24.09.2020)
2. Акишина Е. Символика добра и зла как основа семантики музыкальных эмоций в творчестве А. Шнитке. Семантика музыкального языка: матер. науч. междунар. конф. 27–28 февр., 2002 г. Москва, РАМ им. Гнесиных, 2004. С. 67–73.
3. Акопян Л. Музыка как отражение человеческой целостности. Книжный дом «ЛИБРОКОМ». Москва, 2009. С. 70-81.
4. Алфеевская Г. История отечественной музыки XX века. Учебник для вузов. Изд-во ВЛАДОС-ПРЕСС. Москва, 2009. 159 с.
5. Альфред Шнитке – биография, информация, личная жизнь. URL: http://stukidruki.com/authors/Shnitke-Alfred.php (дата звернення: 04.11.2019).
6. Альфред Шнитке «Сюита в старинном стиле». URL: https://soundtimes.ru/kamernaya-muzyka/udivitelnye-muzykalnye-proizvedeniya/alfred-shnitke-syuita-v-starinnom-stile (дата звернення: 25.05.2021).
7. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва: *Композитор*, 1998. С. 59-77.
8. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва: *Композитор*, 1998. 342 с.
9. Арановский М. Мышление, язык, семантика. Проблемы музыкального мышления. Москва: *Музыка*, 1974. С. 90-128.
10. Арановский М. О психологическнх предпосылках предметнопространственных слуховых представлений. Москва: *Музыка*, 1974. С. 252-271

11. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва: *Музыка*, 1971. 376 с.
12. Астахова И. Альфред Шнитке. Concerto grosso № 1. URL: http://files.schoolcollection.edu.ru/dlrstore/352c0f0b-6112-5c4b-db87-ae876e95bd20/Shnitke%20Conzerto%20Grosso%201.htm (дата звернення: 28.05.2019).
13. Березовская В. Полистилистика Альфреда Шнитке в рамках музыкально-педагогических интервенций. *Вестник Сибирского института бизнеса и информационных технологий,* 2017. №1. С. 102.
14. Бобровский В. О камерно-инструментальном творчестве А. Шнитке (конец 60-х – 70-е годы). Москва: *«Сов. композитор»*, 1990. С. 282–286
15. Варгафтик А. Альфред Шнитке и Красота в музыке. Партитуры не горят. ЦТИ по заказу телеканала «Культура», 2002. URL: www.youtube.com/watch?v=tVsPrb08fbM (дата звернення: 23.04.2021).
16. Выготский Л. Психология искусства. Москва: *Искусство*, 1986. 326 с.
17. Демченко А. Альфред Шнитке. Контексты и концепты. Москва: *Композитор*, 2009. 296 с.
18. Дух дышит, где хочет (к 70-летию со дня рождения Альфреда Шнитке): док. фильм (реж. Т.Сидорова, А.Торстенсен) АНО «*Вектор Русь*» по заказу ГТРК «*Культура*», 2004. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Jng518-VSzA (дата звернення: 11.01.2021).
19. Жанр кончерто гроссо в творчестве А. Шнитке. URL: https://allbest.ru/otherreferats/music/00134070_0.html (дата звернення: 11.04.2019).

20. Ивашкин А. «Код Шнитке». URL: https://research.gold.ac.uk/id/eprint/7359/1/The%20Schnittke%20Code%20with%20examples.pdf (дата звернення: 25.10.2020).
21. Ивашкин А. *А. Г. Шнитке. Беседы, выступления, статьи*. Москва: РИК *Культура*, 1994. 303 с.
22. Казанцева Л. (1998). *Автор в музыкальном содержании.* Москва: РАМ ім. Гнесеных, 1998. 248 с.
23. Калашникова С. Универсальность и – лаконизм? Парадоксы и тайны звуковысотного письма Альфреда Шнитке. Муз. Академия, 1999. С. 84–90.
24. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03. О. Т. Катрич. Київ, 2000. С. 17.
25. Кондаков И. «Прорыв к полистилистике» (Творчество Альфреда Шнитке и искусство XXI века). *Общественные науки и современность.* 2006. №1. С. 147-159.
26. Корыхалова Н. Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве и его разработка в зарубежной литературе Москва: *Музыка*, 1972. Вып.7. С. 47-92, 74.
27. Коханик И. Динамика смыслообразования в музыкальном стиле. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. наук. ст.* Київ, 2006. Вып. 60. С. 25-32.
28. Коханик И. Интертестуальность как основа диалога в пространстве современной музыкальной культуры. *Київське музикознавство,* 2013.
29. Кюрегян Т. Музыкальная энциклопедия. Москва, 1981. Т. 5. С. 277-280.
30. Лисовенко Е. Эволюция камерной сонаты в творчестве А. Шнитке. *Київське музикознавство. НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2012. Вип. 43. С. 116–126.

31. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва: *Сов. композитор*, 1990. 312 с.
32. Мартышева М. О структуре тембрового поля скрипача. *Известия Уральского государственного университета,* 2010. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. N 6 (85). Ч. 1. С. 178-183.
33. Медушевский В. Духовно-нравственный анализ музики: пособие для студентов педвузов. URL: http://portalslovo.likelove.ru/art/3587 (дата звернення: 15.03.2021).
34. Медушевский В. Интонационная форма музыки. Москва: *Композитор*, 1993. 262 с.
35. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка*, 1979. № 3. С. 15-32.
36. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): исследование. Київ: КГК им. П. И. Чайковского, 1994. 156 с.
37. Мринська І. Драматургічні ракурси композиційної форми Токати з Concerto grosso № 1 Альфреда Шнитке. *Київське музикознавство: зб. ст. Київ. держ. муз. уч-ще ім. Р. М. Гліера.* Київ, 2003. Вип. 12. С. 165–175.
38. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва: *Музыка*, 1992. С. 214.
39. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва: *Музыка*, 1972. 382 с.
40. Нестеров С. Драматургические и композиционные особенности миниатюры для скрипки соло последней трети XX века *Ежеквартальный рецензируемый, реферируемый научный журнал «Вестник АГУ»*, 2017. Вип. 1 С. 192.
41. Никитина Л. Камерная музыка А. Шнитке. Советская музыка: история и современность. Москва: *Музыка*, 1991. С. 173–174.

42. Никитина Л. Фортепианный квинтет и Кончерто гроссо А. Шнитке. Советская музыка: История и современность. Москва: *Музыка*, 1991. С. 213–217.

43. Полистилистика в произведениях Шнитке 70-х – 80-х годов. URL: https://studbooks.net/1057776/kulturologiya/polistilistika_proizvedeniyah_shnitke_godov (дата звернення: 24.03.2019).

44. Прудніkова Л. Художній світ Концерту для фортепіано та струнних Альфреда Шнітке та його втілення у виконавській інтерпретації. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтва.* Київ, 2013. Вип. 24. С. 97–104.

45. Ручкіна Н. «Новая простота» в музыкальном искусстве XX — начала XXI века С. 322–329.

46. Савенко С. Музыка А. Шнитке как язык современности. *Музыка. Культура. Человек: сб. ст.* Свердловск, 1991. Вып. 2. С. 144-152.

47. Сапожникова Н. «Авторский голос» как элемент эпистолярно-историософской репрезентации личности: (на материалах XIX века). *Известия Уральского государственного университета*, 2005. № 34. С. 81-89.

48. Тараканова Е. Работа со старинной моделью (А. Шнитке. Кончерто гроссо № 1). Музыка России: *Альманах*, 1991. Вып. 9. С. 231–253.

49. Творчество Альфреда Гарриевича Шнитке. URL: http://rgaso.ru/tvorchestvoalfreda-garrievicha-shnitke/ (дата звернення: 09.04.2019).

50. Фаритов В. Философские аспекты музыкальных произведений А. Шнитке (музыка и философия). *Культура и искусство*, 2017. № 4. С. 130-141.

51. Франтова Т. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века. Ростов-на-Дону : *СКНЦ ВШ АПСН*, 2004. С. 404.

52. Ханнанова Е. Три оперы А. Шнитке: от китча к притче. Альфреду Шнитке посвящается [ред.-сост. Богданова А., Долинская Е.]. Москва: *Композитор*, 2008. Вып. 6: «In memoriam». С. 273-280.

53. Холопов Ю. Гармония. Практический курс. Часть I. Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венского классицизма. Гармония эпохи романтизма. Москва: *Композитор*, 2005. С. 472.

54. Холопова В. Альфред Шнитке. Копмпозиторы Российской Федерации. Москва: *Сов. Композитор*, 1982. Вип. 2. 254–287.

55. Холопова В. Альфред Шнитке. Копмпозиторы Российской Федерации. Москва: *Сов. композитор*, 1982. Вып. 2. С. 254–287.

56. Холопова В. Икон. Индекс. Символ. *Музыкальная академия*, 1997. № 4. С. 159-162.

57. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. Челябинск: *Аркаим*, 2003. С. 303.

58. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. Москва: *Сов. композитор*, 1990. С. 350.

59. Чередниченко Т. Андрей Волконский, Эдуард Денисов, Альфред Шнитке, София Губайдулина. Москва, 2002. С. 52–80, 258.

60. Чигарева Е. Два полюса в творчестве Альфреда Шнитке. Музыка XX века. Московский форум: матер. науч междунар. конф. Науч. Труды Моск. гос конс. Им. П.И. Чайковского. Москва, 1999. Сб. 25. С. 142–148.

61. Чуканова Т. Альфред Шнитке: особенности стиля. URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=22976108 (дата звернення: 12.11.2019).

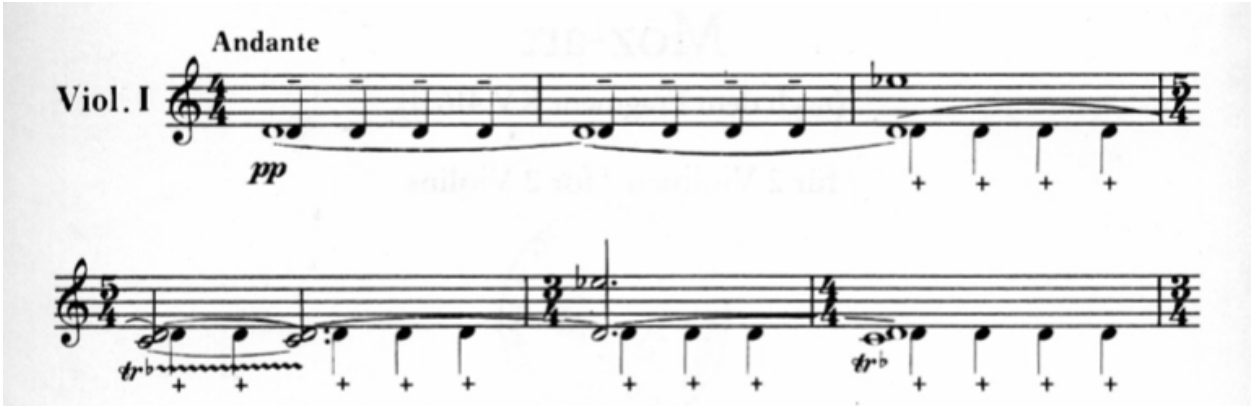
62. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыке. Харьков: *Скорпион*, 2007. С. 296.

63. Швец С. Скрипичное творчество Альфреда Шнитке: традиции и новаторство (на примере второй скрипичной сонаты) // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеса: *Науковий вісник*, 2004. Вип.4, кн.2. С. 99–108.

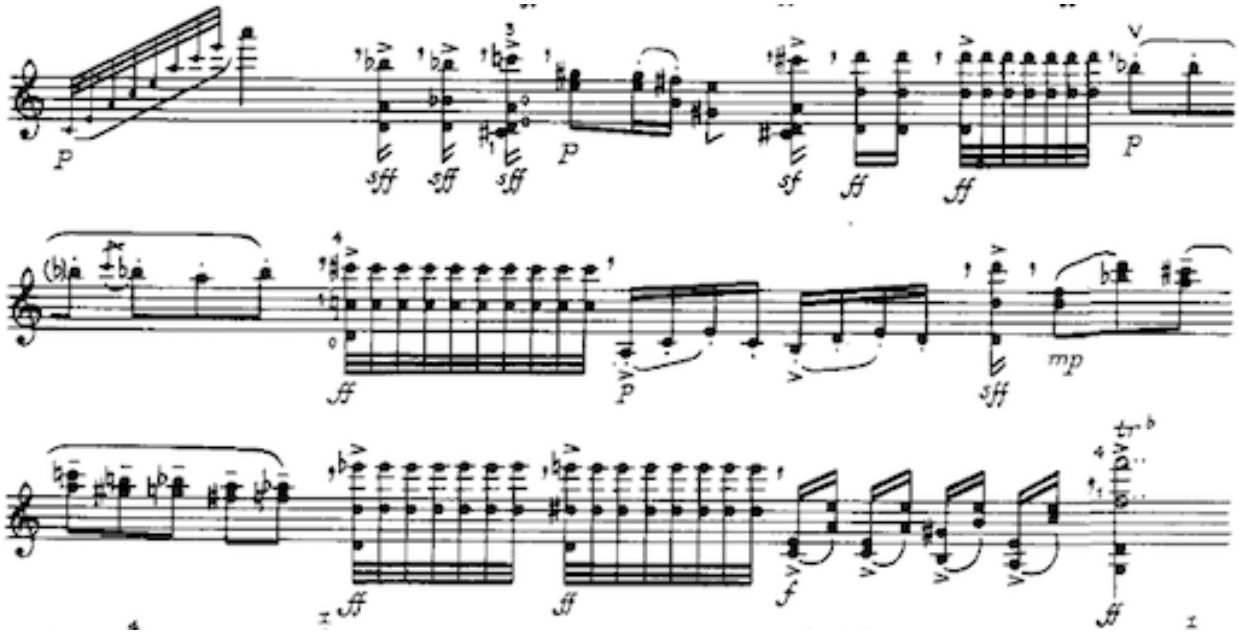
64. Шип С. (1989). Стилизация как художественно-выразительный прием в современной украинской музыке. Проблемы музыкальной культуры. Київ: *Музична Україна*, 1989. Вып. 2. С. 86–104.
65. Шнитке А. О музыке, своей работе и о себе. *Музыкальная жизнь*, 1990. № 8. С. 2-3.
66. Шнитке Альфред Гарриевич. URL: http://biography-peoples.ru/index.php/sh/item/807-shnitke-alfred-garrievich (дата звернення: 16.02.2019).
67. Шнитке И.: «Жить сейчас Альфреду было бы безумно сложно». URL: https://www.classicalmusicnews.ru/interview/irina-shnitke-2015/ (дата звернення: 30.03.2021).
68. Шопенгауер А. Мир как воля и представление. Собр. сочинений. Москва, 1992. Т.1. 261 с.
69. Шорникова М. Музыкальная литература. Русская музыка XX века: учеб. пособие. Ростов-на-Дону, 2007. Вип. 6. С. 204– 209.
70. Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. *Деловая лига*, 1993. URL: http://royallib.com/book/shulgin_dmitriy/godi_neizvestnosti_alfreda_shnitke_besedi_s_ kompozitorom.h (дата звернення: 18.02.2021).
71. Concerto Grosso № 1. URL: https://mylektsii.ru/9-12536.html (дата звернення: 21.09.2019).
72. The Schnittke Archive at Goldsmiths College f. 3-11 (Concerto Grosso №1, sketch). Goldsmiths University of London. URL: http://www.gold.ac.uk/crm/schnittke-archive (дата звернення: 6.08.2020).

ДОДАТКИ

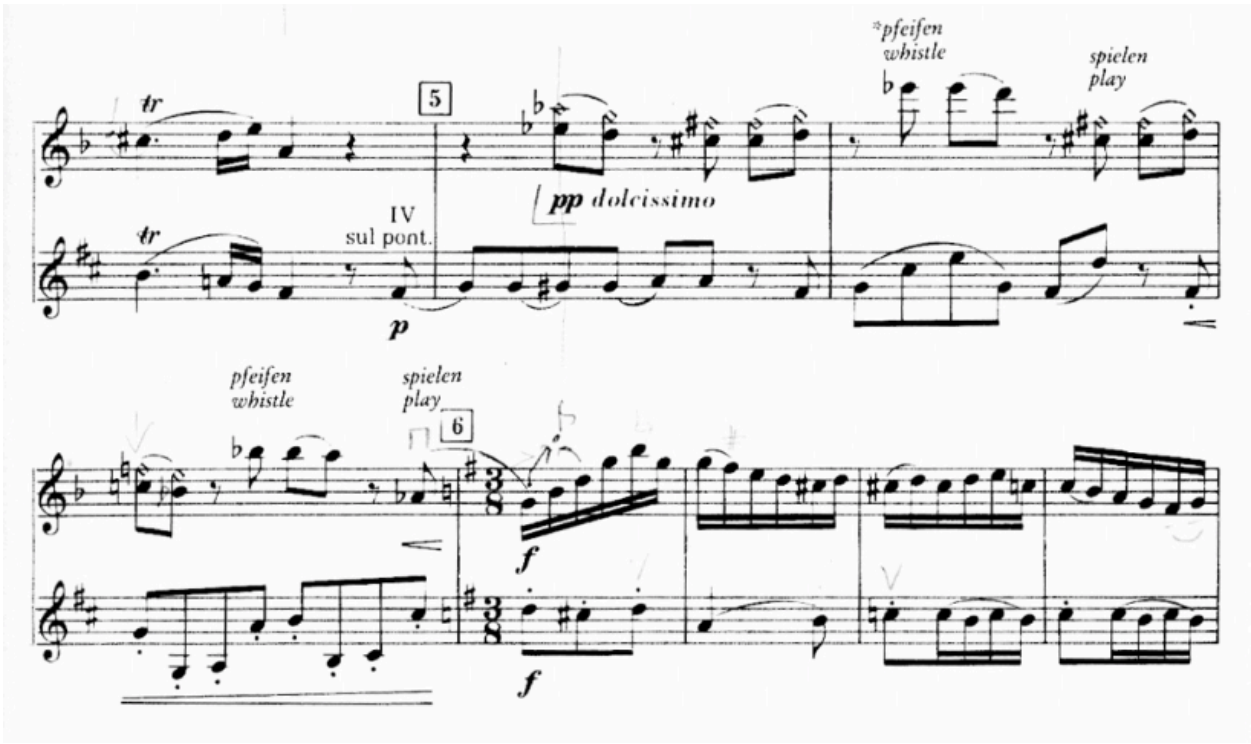
Додаток 1:



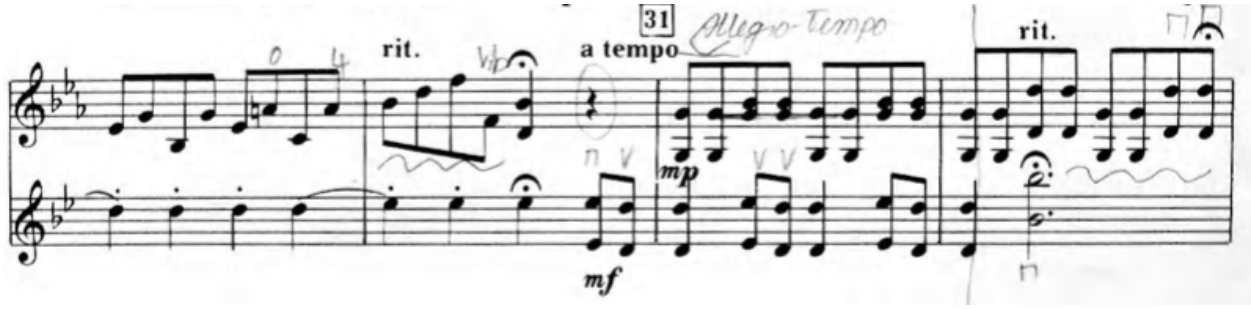
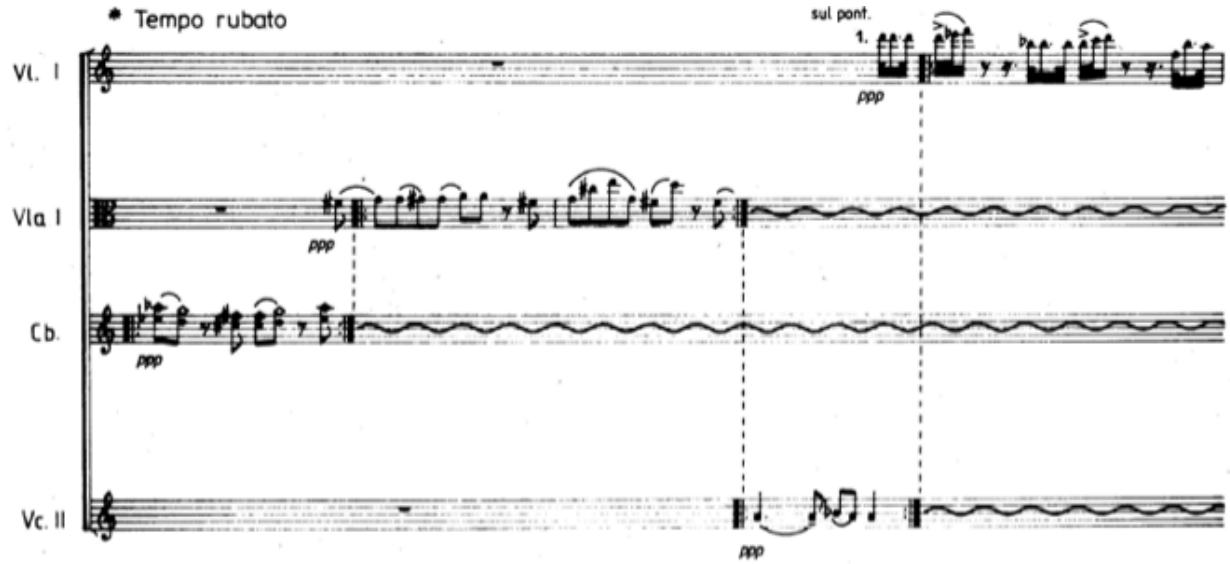
Додаток 2:



Додаток 3:



Додаток 4:



Додаток 5: