

**ГРИГОРЬЕВА ГАЛИНА ВЛАДИМИРОВНА***galinag35@mail.ru*

Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,  
ул. Большая Никитская, 13/6

**GALINA V. GRIGORYEVA***galinag35@mail.ru*

Honored Art Worker of the Russian Federation, Doctor of Fine Arts, Full Professor of the Music Theory Subdepartment of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,  
Moscow 125009  
Russia

**АННОТАЦИЯ****Бетховен — Шнитке: «полистилистическое поле» скрипичной каденции**

Вопросы стилевых взаимодействий по-прежнему актуальны в современном музыкальном творчестве. Возникнув в 70–80-х годах прошлого века в практике полистилистики, они стали частью современной теории интертекста. Каденция Шнитке к Скрипичному концерту Бетховена — яркий образец полистилистической техники, ранее не анализировавшийся в ряду других сочинений композитора. Статья комментирует опубликованный текст Шнитке, посвященный каденции, с позиций интертекста — добавляет ранее неизвестные факты цитирования в ней, вписывает каденцию не только в контекст скрипичной музыки композитора, но и в общий контекст художественного творчества конца XX — начала XXI века.

*Ключевые слова:* полистилистика, интертекст, текст, цитата, аллюзия, свое-чужое, каденция, концертное исполнение

**ABSTRACT****Beethoven — Schnittke: “Polystylistic Field” of Violin Cadenza**

Questions of style interactions are still relevant in contemporary music. Having emerged in the 70–80<sup>ies</sup> of the last century in the practice of polystylistics, they have become a part of the modern theory of intertext. Schnittke’s Cadenza for Beethoven’s Violin Concerto is a striking example of polystylistic technique, which has not been previously analyzed among other works by the composer. The article comments on Schnittke’s published text focused on the cadenza from the standpoint of intertextuality. It adds previously unknown facts of citation in it, fits the cadenza not only in the context of the composer’s violin music, but also in the general context of art of the late XX — early XXI centuries.

*Keywords:* polystylistics, intertext, text, quotation, allusion, one’s — another’s, cadence, concert work

**Галина Григорьева**

## **БЕТХОВЕН — ШНИТКЕ: «ПОЛИСТИЛИСТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ» СКРИПИЧНОЙ КАДЕНЦИИ**

Вероятно, многим помнится полистилистический «бум» семидесятих-восьмидесятих годов прошлого столетия, спровоцированный докладом А. Шнитке на конгрессе ММС в Москве (1971), появление статей, диссертаций и докладов на эту тему<sup>1</sup>. Бурно обсуждалась терминология, подробно рассматривались сочинения с применением коллажа и аллюзий, разрабатывался понятийный аппарат. В творчестве Шнитке это был период открытия полистилистической техники, начиная с Концерто grosso № 1, Сонаты № 2 для скрипки и фортепиано, Серенады для пяти музыкантов, Первой симфонии, созданных на рубеже шестидесятих-семидесятих годов.

Итак, снова Шнитке. Сегодня трудно назвать его опус, так или иначе не проанализированный, не вписанный в контекст полистилистических свершений музыки последней трети XX века [9, 110], [14, 143]. Однако такой

<sup>1</sup> См.: *Арановский М.* Симфонические искания. Л.: Советский композитор, 1979; *Крылова Л.* Функции цитаты в музыкальном тексте // Советская музыка. 1975. № 8; *Румянцев С.* Полистилистика как художественное обобщение // Вопросы теории музыки / Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 30. М., 1977 и др.

опус все же обнаружился: речь пойдет о каденциях Шнитке к Скрипичному концерту Бетховена. Они были созданы композитором по просьбе его друга, скрипача М. Лубоцкого, в самый разгар полистилистических увлечений композитора<sup>2</sup>.

В истории музыки типы каденции менялись: от чисто пассажных в эпоху барокко — до тематически насыщенных, основанных на материале произведения (эпоха классицизма). Такие каденции-каприччио свободно комбинировали по воле исполнителя самые неожиданные музыкальные фрагменты [7, 88–89]. Существовали и другие источники формирования каденции: *попурри*, *кводлибет*, *пастиччо*, в которых использовался заимствованный тематизм, в основном, оперный [8, 433]. Игровой характер таких опусов не предполагал какого-либо концепционного замысла. В эпоху Бетховена тематическая насыщенность каденции стала не просто нормой, этот раздел приобрел функцию «второй разработки», нередко содержащей генеральную кульминацию сонатного аллегро. Virtuозное начало как неременный атрибут каденции способствовало динамическому звучанию тем, вплоть до их жанровой трансформации. Известны авторские каденции Бетховена к его фортепианным и скрипичному концертам, многочисленные каденции исполнителей, изобретательно преобразующие изначальный характер тем [7, 66].

Существует малоизвестная бетховенская каденция к *авторской фортепианной версии первой части его Скрипичного концерта*. Л. Кириллина пишет о ней как о «поразительной, <...> колоссальной по размерам, преисполненной героической виртуозности и, что было совсем уж неслыханно, содержащей партию концертирующих литавр» [6, 464].

Эту каденцию в наше время исполняют известные скрипачи, по-разному приспособивая ее к возможностям скрипки. Из телевизионного интервью с популярной скрипачкой Патрицией Копачинской<sup>3</sup> можно узнать, как играет эту каденцию Гидон Кремер: партия правой руки звучит у солиста, за сценой размещается рояль, аккомпанирующий скрипачу партией левой руки. Сама П. Копачинская тоже играет каденцию в своей транскрипции — при эпизодическом участии виолончели, одного из скрипачей-оркестрантов, духовых, а также литавр, партия которых выписана самим Бетховеном. Оставляя за скобками исполнительскую манеру этой

<sup>2</sup> Каденции Шнитке к трем частям Скрипичного концерта Бетховена для скрипки соло, десяти скрипок и литавр были написаны в 1975–1977 году [5, 190]. Первое исполнение Концерта — в этой редакции состоялось в Кемерово, солировал М. Лубоцкий в сопровождении местного оркестра под управлением Л. Маркиза. Впоследствии вариант каденции к первой части неоднократно использовал Г. Кремер, а также некоторые другие исполнители. Нотный текст каденции Шнитке к первой части Концерта Бетховена помещен в конце статьи. Запись каденции в исполнении Гидона Кремера на канале YouTube: <https://youtu.be/yGRKU14TtJU>.

<sup>3</sup> Программа «Энигма» от 21 декабря 2017. Телеканал «Россия — Культура». <https://youtu.be/1CakG50vazM>.

эпатажной скрипачки, скажу о несомненной талантливости ее версии, открывающей в музыке Бетховена новые нюансы, созвучные нашему времени, — непредсказуемость контрастов, эффекты театральности<sup>4</sup>.

Неизвестно, знал ли Шнитке эту фортепианную версию; однако некоторые моменты тут оказываются сходными с бетховенскими: у Шнитке ритм «барабанящего баса» вступительных литавр тоже пронизывает каденцию. Но если у Бетховена он привносит в музыку героический оттенок, то у Шнитке становится главным объединяющим моментом в последовании цитат, прежде всего с кульминационной темой каденции — цитатой из Первого скрипичного концерта Шостаковича. Это уже совсем иная жанровая трансформация — в тона трагические, гротескные, то есть в типичную сферу образности музыки XX века. Помимо музыки Шостаковича, в «полистилистическом поле» каденции используются темы скрипичных концертов Берга и Бартока.

Сам композитор схематично рассказал о своем «плане» каденции в беседах с Д. Шульгиным [13, 73–74], где указаны темы тех скрипичных концертов, которые легли в ее основу вместе с бетховенскими. Шнитке так раскрывает свою «сверхзадачу»: движение от Бетховена к концертам, написанным в XX веке. Это движение отражает концепционную идею: постепенную динамизацию бетховенских тем и их «срастание», по выражению композитора, с иностилевым материалом. Шнитке говорит: «Работа была очень сложной. Я соединял эти "лоскутья" без транспорта: чтобы они сцепились и срослись тематически, тонально и фактурно, потребовалось адское напряжение» [там же, 74]. И в конце: «Это была своего рода попытка построить "дом без гвоздей"» [там же].

Шнитке указывает на тематические сближения, которые позволили ему осуществить этот замысел: трезвучное строение тем (заключительная партия Концерта Бетховена<sup>5</sup> и серия Концерта Берга); гаммообразная тема связующей и побочной партий Концерта Бетховена и тема из Второго скрипичного концерта Бартока; целотоновость темы хорала Баха — Берга и темы из скерцо Концерта Шостаковича. Цитаты Баха — Берга и Шостаковича являются главными «опознаваемыми объектами» (К. Штокхаузен) в каденции, они звучат в драматургически значимых ее точках. Материал из обоих концертов Бартока имеет скорее обобщенно-хроматический, связующий характер, он взят не из главных тем и не обладает индивидуальной яркостью, в отличие от названных основных цитат. Любопытно, что в каденции обнаруживаются и иные «чужие» темы, не указанные Шнитке, но важные в ее концепции — о них пойдет речь чуть дальше.

<sup>4</sup> А. Меркулов указывает на несколько вариантов переложения для скрипки этой фортепианной каденции, выполненных О. Новачеком, В. Шнайдерханом и др. [7, 68].

<sup>5</sup> Здесь Шнитке явно ошибся: трезвучная тема у Бетховена названа им связующей партией, в то время как это заключительная партия.

Итак, первая часть каденции использует только бетховенский материал: на повторении мотива литавр в сниженной динамике, чередуя игру смычком и пиццикато, звучит грустная тема соль-минорного эпизода из разработки (см. текст каденции в конце статьи). Она оплетается триольными фигурациями, постепенно нарастает динамика, кристаллизуется ритмика мотива литавр, и в т. 39 он включается уже кульминационно, в ярком аккордовом изложении, отголоском бетховенского «туттийного сдвига» в связующей партии экспозиции (B-dur). Это — вторая часть каденции, поворот к цитатам, сначала к мотиву Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена (сам Шнитке не указывает на него), далее — к начальному мотиву побочной партии «встык» с темой хорала Баха — Берга в штрихе пиццикато, как бы с эффектом эха, с остановкой на доминанте ре минора. Отсюда и начинается «сращивание» тем Бетховена с цитатами из названных концертов: фигурационное изложение бетховенской заключительной партии «врастает» в тему Второго скрипичного концерта Бартока — трезвучный ход Бетховена и трезвучный ход Бартока их объединяют, но дальнейшее продление бартоковского трезвучия до целотонового хода родственно и теме-серии Берга. Именно в нее «вливается» повторенное фигурационное изложение заключительной партии Бетховена, транспонированное в G-dur. Далее начинается сплошной цитатный фрагмент: тема-серия Берга срастается с темой Бартока, их роднит хроматика, целотоновость, она же — и в «капризно-импульсивной» [1, 282] танцевальной теме из скерцо Скрипичного концерта Шостаковича; и снова Берг — целотоновая последовательность аккордов в кульминации, в ритме побочной партии Концерта Бетховена (т. 72–73). Это начало кульминационного раздела каденции; бетховенский «героический» сдвиг» в B-dur и «барабанный бас» (т. 74–77) продолжены кульминационной аккордовой темой-цитатой Шостаковича из каденции в пассакалье (т. 78–81) [16, 283]. К ней «прирастает» тема из Второго концерта Бартока, в той же аккордовой фактуре. Гаммообразные секвенционно построенные «берговские» целотоновые пассажи приводят к заключительной фазе: на доминанте ре мажора вступают уже «настоящие», бетховенские «барабанные басы литавр», сопровождая новую, яркую кульминационную тему скрипки из второй части Концерта Берга. Шнитке указывает, что к теме бетховенских литавр приводит тема хорала Баха — Берга [13, 74]. Эта тема-цитата с ее маршевым ритмом — отзвук первой части каденции (там это ассоциация с Allegretto Седьмой симфонии); здесь она звучит и как цитата из Концерта Берга, и как неожиданная аллюзия на тему «сдвига» в связующей партии Скрипичного концерта Брамса (Шнитке также не говорит об этом). Так углубляется цитатный слой этой интертекстуальной по сути каденции<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> У Шнитке с каденцией первой части переключается его же каденция финала: в ней нет полистилистики, но партия литавр сохраняет свой ведущий «голос», сопровождая вернувшиеся главную и побочную темы бетховенской первой части. Указанный

Драматизм кульминационных моментов ассоциируется с подтекстом цитат: Л. Акопян пишет о каденции Шостаковича как о «картине в полном смысле слова невыносимой, душераздирающей муки <...>. Само собой напрашивается предположение, что почти антиэстетическая экспрессивность каденции прямо обусловлена свежим впечатлением от совещания у Жданова в январе 1948 года <...>. “...По вечерам, когда заканчивались позорные, гнусные прения <...>, я (Шостакович. — Г. Г.) возвращался домой и писал третью часть скрипичного концерта”» [1, 283]. Ассоциации с траурным шествием в цитатах из Allegretto Седьмой симфонии Бетховена и драматического речитатива из Концерта Брамса, целотоновая баховская «тема смерти» из Концерта Берга с его посвящением «Памяти ангела» встраиваются в ряд трагических ассоциаций, по-иному окрашивая и лирику бетховенских тем, и их героику. В этом — авторский «голос», ко времени создания каденции уже многократно звучавший в сочинениях крупной формы, в камерных опусах. К скрипичным произведениям тех лет примыкает Прелюдия для двух скрипок памяти Д. Д. Шостаковича (1975), пронизанная, наподобие скрипичной каденции, повторяющимся звуком *d* — «пульсом времени», по выражению В. Н. Холоповой и Е. И. Чигаревой [11, 98]. «Отзвуком» каденции стало и «Посвящение Паганини» (1982) — виртуозная концертная пьеса, написанная Шнитке по просьбе Олега Крысы. Она построена на множественных цитатах и аллюзиях — от Баха до Берга, на темах из популярных каприсов великого скрипача. Этот опыт в семидесятые-восемидесятые годы Шнитке активно использовал и в нескольких каденциях к фортепианным концертам Моцарта. Для композитора это «не просто виртуозная эффектная вставка, но своеобразный способ музыкальной рефлексии и даже музыкального анализа <...> широкого культурно-исторического контекста, в который он включается» [12, 125–126]. Очевидно, что жанр каденции продолжает оставаться как нельзя более подходящим и для свободного полета фантазии, и для воплощения постмодернистской эстетики с ее всеохватностью стилей и жанров, непредсказуемостью контрастов.

Полистилистическая конструкция скрипичной каденции Шнитке отозвалась эхом в концепции Скрипичного концерта Фараджа Караева (2004), на премьере которого солировала Патриция Копачинская. Он посвящен памяти матери композитора, пронизан аллюзиями на темы других скрипичных концертов (среди них Мендельсон, Брамс, Вивальди, Кара Караев). Концерт Ф. Караева демонстрирует эволюцию метода полистилистики в новый этап «мышления стилями»: метод «неконфликтной адаптации иностилистики в авторский текст» [4, 411] со сложной системой

А. Ивашкиным состав относится к тексту финальной каденции (*divisi* 10 партий внутри первых скрипок; именно им поручен трелеобразный кластер, сопровождаемый ритмом мотива литавр в партии солиста).

интертекстуальных значений — «блужданием в лабиринтах культурной памяти» [там же, 408].

Период культурологических стилевых исканий сегодня продолжается [там же, 412]. Можно вспомнить слова И. А. Барсовой, произнесенные в разгар полистилистических свершений семидесятых-восемидесятых годов и по-прежнему актуальные сегодня: «музыкальное произведение — это эйдотека (смыслохранилище — *греч.*), в которой гуляет сквозняк истории» [3, 440].

## Использованная литература

1. *Акопян Л.* Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 474 с.
2. *Арановский М.* Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
3. *Барсова И. А.* Опыт этимологического анализа // И. А. Барсова. Музыка. Слово. Безмолвие. СПб.: Изд-во имени Н. И. Новикова; Галина скрипит, 2017. (Первая публ.: *Барсова И. А.* Опыт этимологического анализа. К постановке вопроса // Советская музыка. 1985. №9. С. 59–66).
4. *Высоцкая М., Григорьева Г.* Музыка XX века. От авангарда к постмодерну. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. 440 с.
5. *Ивашкин А.* Беседы с Альфредом Шнитке. М.: РИК «Культура». 1994. 304 с.
6. *Кириллина Л.* Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Т. I. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. 536 с.
7. *Меркулов А.* Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма. М.: Дека-ВС, 2014. 158 с.
8. Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. М.: Музыка, 2007. 616 с.
9. *Тиба Д.* Теория анаграмм и творчество Альфреда Шнитке // Семантика музыкального языка: материалы Международной научной конференции 27–28 февраля 2002 года / сост. И. С. Стогний. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004.
10. *Тиба Д.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: Опыт интертекстуального анализа. М.: Композитор, 2004. 157 с.
11. *Холопова В., Чigareва Е.* Альфред Шнитке. М.: Советский композитор, 1990. 350 с.
12. *Чigareва Е.* Художественный мир Альфреда Шнитке. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2012. 368 с.
13. *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М.: Композитор, 1993. 112 с.
14. *Ivashkin A.* Alfred Schnittke. London: Phaidon Press, 1996. 240 с.



ПРИЛОЖЕНИЕ

Альфред Шнитке. Каденция к первой части  
Скрипичного концерта Л. ван Бетховена

Бетховен

pp p piz. arco arco mf mp

37

42 7 симфония, Allegretto *ff*

48 Бетховен *mf* Берг *mp* Бетховен *p* pizz. pizz. + arco

53

56 Барток *f*

59 Бетховен

62 Берг

65 Барток

67 Шостакович

70 Берг *rallent* *fff*

The musical score is arranged in several systems. The first system (measures 73-76) is for Violin, starting with Beethoven's music, marked *a tempo* and *f*. The second system (measures 77-81) features Shostakovich and Bartok. The third system (measures 82-85) continues with Shostakovich and Bartok. The fourth system (measures 86-89) is for Berg, marked *fff* and *ff*, with a *sul G* instruction. The fifth system (measures 90-92) continues with Berg, marked *mp*, *mf*, and *f*. The sixth system (measures 93-95) continues with Berg, marked *ff*. The seventh system (measures 96-98) features Beethoven's music for Timpani, marked *mp* and *poco sf*. The eighth system (measures 99-100) features Brahms' music for Violin solo and Timpani, marked *ff*.

103

Viol. solo

Timp.

*ff* *fff*

*pp* *f* *sff = mf = pp*

108

Viol. solo

Timp.

*ff*

111

Viol. solo

Timp.

*f* *mf* *ff* *p*

117 sul De G

Viol. solo

Viol. I.

Viol. II.

Vla.

Vlc. e Cb.

*dolce*

*pizz.* *p*

*pizz.* *p*

*pizz.* *p*

*pizz.* *p*