

**М. В. ДОЛМАТОВА***Воронежский государственный институт искусств, г. Воронеж, Россия  
ORCID: 0000-0002-1856-6649, dirijor18@gmail.com*

## **Художественное пространство музыкально-литургического синтеза во Второй и Четвёртой симфониях Альфреда Шнитке**

Статья посвящена проблеме синтеза вокальных и симфонических жанров в отечественной музыке второй половины XX века. Композиторы создают драматургически насыщенные концепции произведения, привлекая в симфоническую музыку законы вокально-хоровых жанров. Активно используя семантические ресурсы вокальных, хоровых, литургических жанров, прочно закрепившихся в истории музыки, отечественный программный симфонизм ставит и решает многогранные содержательно-эстетические задачи. На примере творчества Альфреда Шнитке (в частности, его Второй и Четвёртой симфоний) показан плодотворный синтез симфонии и литургических жанров. В сакральных симфониях композитора звучание партии хора (а вместе с ней и признаков литургического жанра) становится тематическим центром, концепционным ядром, надёжным индикатором сложной философско-космогонической программы. Уникальные композиции Второй и Четвёртой симфоний формируются именно в результате многостороннего синтеза симфонических и вокально-литургических жанров.

Ключевые слова: Альфред Шнитке, семиотика, семантика, музыка XX века, жанр, литургия, симфония.

*Для цитирования / For citation:* Долматова М. В. Художественное пространство музыкально-литургического синтеза во Второй и Четвёртой симфониях Альфреда Шнитке // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 43–49. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.043-049.

**MARIA V. DOLMATOVA***Voronezh State Institute of Arts, Voronezh, Russia  
ORCID: 0000-0002-1856-6649, dirijor18@gmail.com*

## **The Artistic Space of the Musical-Liturgical Synthesis in Alfred Schnittke's Second and Fourth Symphonies**

The article is devoted to the issue of the synthesis of vocal and symphonic genres in Russian music of the second half of the 20th century. Composers create dramatically rich concepts of their musical works by use of the principles of the vocal and choral genres. Actively applying the semantic resources of vocal, choral and liturgical genres which are firmly entrenched in the history of music, the Russian programmatic symphony has posed and solved multifaceted goals related to musical content and aesthetics. The musical oeuvres of Alfred Schnittke (in particular, his Second and Fourth Symphonies) demonstrate a fruitful synthesis of the symphonic and liturgical genres.

In the composer's sacred symphonies, the sound of the choral parts (and, along with it, the signs of the liturgical genre) provides the thematic center, the conceptual core, and a reliable indicator of a complex philosophical and cosmogonic program. The unique compositional design of the Second and Fourth Symphonies is formed precisely as a result of the multilateral synthesis of the symphonic and the vocal-liturgical genres.

Keywords: Alfred Schnittke, semiotics, semantics, 20th century music, genre, liturgy, symphony.

**В** симфонической музыке XX–XXI веков происходит интенсивный процесс жанрового синтеза. Стремление композиторов сделать музыку предельно драматургически наполненной приводит к проникновению законов театра в музыкальные жанры, напрямую не связанные со сценическим действием. Устойчивые признаки жанров, которые сохраняются в сочинениях, несут очевидную семантическую нагрузку. Многочисленные примеры синтетических произведений, несущих признаки симфонии, оратории, кантаты, вокального цикла находим в сочинениях П. Булеза, Л. Ноно, К. Пендерецкого, И. Стравинского, Д. Шостаковича, Р. Щедрина.

Аналитическая практика требует нового, более широкого осознания жанровых границ и признаков. Например, Е. Назайкинский определяет жанр, развивая понятие Л. Мазеля, как «исторически сложившиеся относительно устойчивые классы, роды и виды музыкальных произведений, разграничиваемые по ряду критериев, основными из которых являются а) конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функции); б) условия и средства исполнения; в) характер содержания и форма его воплощения» [5, с. 34]. Второе определение исследователя отражает конструктивные свойства жанра. «Жанр – это многосоставная, совокупная, генетическая (можно сказать, «генная») структура, своеобразная ма-

трица, по которой создаётся то или иной художественное целое» [там же].

Очевидна содержательная функция формально-структурных приёмов, определяющая жанр. В жанре отражены характерные для культуры способы осмысления и изображения мира. Оказывается, что важной стороной жанрового синтеза является его семантика, отражение в жанровых стереотипах немusical действительности, несущей сообщение о социальном, философском, общекультурном значении события. Многие исследователи отмечают, что жанр обладает семантической устойчивостью. Например, в работах М. Арановского отмечено, что категория жанра в музыке образуется на стыке музыкального и немusical начал. Жанр несёт информацию о социальной ситуации, в которой он бытует, связывает музыку с бытием человека, выполняет функцию общения, выступает как феномен музыкального мышления [1, с. 330–331].

В истории отечественной музыки XX столетия существует немало примеров синтеза вокальных и симфонических жанров. В симфониях Н. Мясковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича жанры *массовой песни* с огромной убедительной силой работают на воплощение значимых социально-исторических идеологем. Жанр *оратории* особенно глубоко проникает в симфоническую музыку 50–60-е годы XX столетия, привнося масштабность и грандиозность (Тринад-

цатая симфония Д. Шостаковича). Синтез симфонии с жанром *народной песни* наблюдается в творчестве композиторов «новой фольклорной волны» (1950–1970-е годы). В. Гаврилин, С. Слонимский, Б. Тищенко, Р. Щедрин и другие возрождают в своём творчестве принципы, уходящие глубоко в древнейшие пласты народной музыки. Яркими видовыми признаками обладают *литургические* жанры, где показательными выразительными средствами являются *богослужбный текст* и *архаичная* мелодика.

Связь с *литургическими жанрами* ярко проявляется в симфонических сочинениях духовного содержания. В отечественной музыкальной культуре 1980-х годов особую роль приобретает духовная тематика. Это обусловлено изменением системы ценностей в государстве (где наблюдается поворот от атеизма к религиозному осмыслению мира), а также обострившейся проблемой существования человека в мире, сложностью оценки событий мировой истории. Интерес к духовному миру, увеличение количества сочинений в духовном жанре связаны с периодом «оттепели» в политике государства по отношению к религии, а также с празднованием 1000-летия крещения Руси.

Появляется потребность в выражении концепций, обусловленных такими глубочайшими философскими проблемами, как место человека в мире, душа человека, существование его во Вселенной. Вера в Бога, стремление человека найти себя в мире противоречий и катастроф рождает множество произведений, демонстрирующих путь спасения человеческой души.

В период «духовного Ренессанса», как отмечает Н. Гуляницкая, интерес к духовным сочинениям получил огромный выход в светско-сакральных произведе-

ниях. «С одной стороны, *nuova musica sacra* дала возможность обращения к большой слушательской аудитории, привыкшей ходить “в концерт”, а не в храм, пребывать в определённой “духовной атмосфере”, а не в сосредоточенной молитве. С другой стороны, концертность обеспечивает – и это не мало – хороший профессионально-исполнительский состав, имеющий немалый навык в интерпретации непростых музыкальных текстов» [2, с. 296].

Привлекая жанр литургии в своей Второй симфонии, А. Шнитке выстраивает концепцию поглощения *человеческого* начала *космическим* [3]. Отсюда отстранённость от всего личностно-эмоционального. Замысел Второй симфонии возник при посещении могилы Антона Брукнера. «Холодная, мрачная барочная церковь была наполнена мистической атмосферой. Где-то за стеной небольшой хор пел вечернюю мессу – “*missa invisibile*”, “невидимую мессу”. Никого, кроме нас, в церкви не было. Мы все, войдя в церковь, сразу же разошлись в разные стороны, чтобы, не мешая друг другу, пережить ощущение холодной и мощной пустоты, окружавшей нас. Прошёл год, и я получил заказ для концерта Г. Рождественского... я тут же понял, что напишу “невидимую мессу” – симфонию на хоровом фоне. Шесть частей симфонии следуют обычному порядку мессы... Может ли устареть форма, текст, которой кончается словами “Даруй нам мир?”», – вспоминал композитор (цит. по: [4, с. 152–153]).

Основой для хоровых разделов становятся григорианские хоралы, соответствующие каноническим частям мессы: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*. По структуре симфонию можно сравнить с системой паттернов, расцветивающих разные пласты образной сферы

[7, с. 3]. Первая группа символизирует образ человека (звучание хоровых эпизодов), вторая – образ мира (оркестр). Оркестровые эпизоды представляют своеобразные «вариации» на хоровые темы и развёрнутые «комментарии» к ним. Отметим, что в Средние века именно месса являлась краеугольным музыкальным жанром, а григорианский хорал – основой музыкальной композиции. Симфония стала главным выражением философских концепций в XX веке. Таким образом в программной отечественной симфонии проявляется связь времён, идея синтеза старого и нового путём религиозного осмысления мира.

Каждая часть Второй симфонии открывается хоровой темой (как правило, *a cappella*), стилизованной под григорианский хорал, вызывающий однозначную ассоциацию с возвышенным и одновременно отстранённым церковным пением. Григорианский хорал несёт семантику старо-европейской христианской культуры от псалмодии и развитого распева Позднего Средневековья до антифонного пения и многоголосия времён Возрождения. Звучание инструментов проникает в вокальную партию постепенно, обволакивая отдельными мелодическими вкраплениями пение голосов. Постепенно образ человека, представленный голосами хора, вырастает до космического масштаба (партия оркестра). Музыкальная драматургия выстроена по принципу обрядового действия. По меткому выражению А. Демченко, «обрядовость нацелена на воссоздание эволюции человечества от его исходной сути к потенции “плазменного” состояния» [3, с. 33–34].

Но благодаря введению в симфонию хоровой партии, Шнитке отображает ещё более актуальную идею: поглощения человечества бездушным космосом с его

огромными масштабами, прогрессирующим и враждебным для человека глубоким вакуумом.

В Четвёртой симфонии, где соединяются черты разных духовных конфессий, уникальное драматургическое решение создаётся методом полистилистики. Вот как описывает применение полистилистического метода сам Шнитке в интервью для газеты «Нью-Йорк таймс»: «Когда я использую язык, скажем, музыки барокко, я делаю это не просто, чтобы сопоставить разные стили, а потому, что я чувствую необходимость сделать это именно для этого сочинения. Иногда, чтобы настроить слушателя. Когда я думаю о том, что прекрасная техника сочинения музыки навсегда исчезла в прошлом и уже никогда не вернётся, меня охватывает трагическое чувство. Я не вижу конфликта в том, что в одном произведении могут сочетаться комическое и трагическое. Факт в том, что одно без другого просто не существует. Это две стороны одного явления» (цит. по: [8, р. 5]). Полистилистика позволяет композитору создавать богатый ассоциативный круг: это воссоздание исторических и индивидуальных стилей (Третья симфония, «Посвящение Стравинскому, Прокофьеву и Шостаковичу», «Moz-Art»), имитирование жанров старинной музыки как символа *прекрасного* (Сюита в старинном стиле, музыка к кинофильму «Стеклянная гармоника») и др.

В Четвёртой симфонии путём стилизации культовой музыки иудаизма, православия, протестантизма и католицизма реализована идея экуменизма. Эта идея волновала композитора, вероятно, в связи с собственным поиском духовного пути. Известно, что в юности он был католиком, а позднее крестился в православной церкви. Немецкое и еврейское происхождение одновременно

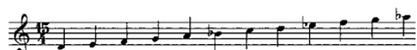
связывали его с иудаизмом и протестантизмом. По мысли Шнитке, к Единому Богу каждый верующий приходит разными путями, но сущность Всевышнего от этого не изменяется. Ранее попытка объединить разные учения через систему символов воплотилась в сочинении «Cantus perpetuus» 1975 года. Партитура содержит картинки-символы религий: треугольник – жёлтый (буддизм и христианство); скрещённые треугольники – жёлтые (буддизм, христианство); углы (полумесяцы) – зелёные (ислам); свастика – коричневая (индуизм). Присутствует и «фигура парения» как символ йоги синего цвета [6, с. 115].

В Четвёртой симфонии Шнитке музыкально-символический подтекст создаётся системой четырёх ладов: «... два тетра хорда, мажорный и минорный, один для католической музыки, другой – для православной. Кроме того, для иудейской музыки есть цепь не из тетра хордов, а из трихордов. И для лютеранской музыки – шестиступенная гамма» [4, с. 122]. Таким образом, интонационной основой симфонии становятся лады, выросшие в недрах культовой музыки четырёх христианских конфессий (примеры № 1–4).

Пример № 1 Григорианский лад (католицизм)



Пример № 2 Обиходный лад (православие)



Пример № 3 Синагогальный лад (иудаизм)



Пример № 4 Протестантский лад (лютеранство)



В каждом ладу создана тема, которую мы называем соответственно этому ладу (синагогальная, лютеранская и т. д.). Темы получают развитие на протяжении композиции, претерпевая не только ритмические, гармонические, фактурные, но и мелодические преобразования. Например, изначально григорианская и обиходная темы интонационно близки (интересно, что по структуре григорианский лад симфонии совпадает с древнерусским большим обиходным ладом), но имеют разное наклонение: григорианская – мажор, обиходная – минор. Проявляют себя они по-разному – в образе колокола (см. ц. 15), или в образе знаменного распева (ц. 113). А в третьем разделе они сближены ритмически и интонационно (пример № 5).

Пример № 5 А. Шнитке. Четвёртая симфония, ц. 93



Так символически – через сближение ладовых компонентов – композитор подчёркивает исконную близость и единство четырёх конфессий.

Это объединение чётко просматривается в коде симфонии, когда в партии хора даётся контрапунктическое соединение основных тем.

Одним из распространённых приёмов в современной композиции является использование унисона как средства *разграничения* разделов. Но Шнитке придаёт унисону повышенное *семантическое* значение: со времён барокко тон *d* носит символ Бога-царя. Тон *d* пронизывает все партии коды. Каждый голос вступает со

своей темой: бас – с григорианской, тенор – с синагогальной, альт – с обиходной (примеры № 6–9). Хор звучит здесь фактически *a cappella*, что сближает с традициями православной богослужбной музыки. Мы находим этот приём, например, в «Литургической симфонии» А. Эшпая. Однако, благодаря такому решению Шнитке достигает иного эффекта. Если Эшпай противопоставляет хоровую и вокальную фактуру оркестровой, то Шнитке вырабатывает их из интонаций оркестровой партии. Мы слышим в вокальном интонировании исток всего богатого тематического материала. Круг замыкается, и возникает единое пространство, очерченное ореолом объединённых голосов хора.

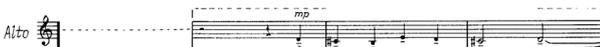
Пример № 6 А. Шнитке.  
Четвёртая симфония, ц. 126



Пример № 7 Четвёртая симфония, ц. 127



Пример № 8 Четвёртая симфония, ц. 128



Пример № 9 Четвёртая симфония, ц. 129



Основой раздела выступает партия басов. Именно насыщенный глубокий тембр

низких мужских голосов является основным отличием русской хоровой культуры, где басы-октависты становятся проводниками символа знаменного распева.

Подчеркнём, что звучание хора усиливает кульминацию, обнажая драматургическую направленность произведения, как это было в симфониях XIX–XX веков. Но в сочинениях с сакральным содержанием введение партии хора не просто подчинено симфонической логике, партия хора становится тематическим центром, концепционным ядром, из которого формируется весь остальной интонационный материал. Как голос человеческий является истоком музыкального звука, так религия является основой мироздания. Привлекая жанры духовной музыки, композитор выстраивает свою концепцию. Создаётся единый ладо-интонационный комплекс, в котором важную роль играет семантика жанра и стиля.

Итак, в результате синтеза симфонических и вокальных жанров появляются уникальные композиции. Композиторы, стремясь к живому воплощению замысла, привлекают в симфонические сочинения жанры массовой и народной песни, применяют ораториальные и литургические принципы драматургии. Взаимопроникновение вокальных и симфонических жанровых признаков рождает неповторимые сочинения, где вокально-хоровое звучание выступает как стратегический компонент музыкального, философского и общехудожественного содержания.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Тезисы о музыкальной семантике // Открытый текст: сайт. URL: <http://opentextnn.ru/music/Perception/index.html?id=1148> (дата обращения: 23.05.2019).
2. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 430 с.

3. Демченко А. И. Знаки и знамения инобытия в музыкальном искусстве // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: сб. ст. по материалам III Междунар. науч. конф. (13–14 ноября 2013 года). Астрахань, 2013. С. 24–35.
4. Ивашкин А. В. Беседы с композитором Альфредом Шнитке. М.: Культура, 1994. 320 с.
5. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для вузов. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
6. Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке. М.: Композитор, 2008. 28 с.
7. Bernstein J. S. A Commentary on the First Movement of Alfred Schnittke's Symphony No. 2. England, 2007. 60 p.
8. Rapaport A. An American Encounter with Polystylism: Schnittke's Cadenzas to Beethoven. Thesis. Department of Music. College of Arts and Sciences. Chapel Hill, 2012. 76 p.

*Об авторе:*

**Долматова Мария Валерьевна**, аспирантка кафедры теории музыки, Воронежский государственный институт искусств (394053, г. Воронеж, Россия),  
**ORCID 0000-0002-1856-6649**, [dirijor18@gmail.com](mailto:dirijor18@gmail.com)

## REFERENCES

1. Aranovskiy M. G. Tezisy o muzykal'noy semantike [Theses on Musical Semantics]. *Otkrytyy tekst: sayt* [Open Text: Website]. URL: <http://opentextnn.ru/old/music/Perception/index.html?id=1148> (23.05.2019).
2. Gulyanitskaya N. S. *Poetika muzykal'noy kompozitsii. Teoreticheskie aspekty russkoy dukhovnoy muzyki XX veka* [The Poetics of Musical Composition. The Theoretical Aspects of 20th Century Russian Sacred Music]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury. 2002. 430 p.
3. Demchenko A. I. Znaki i znameniya inobytiya v muzykal'nom iskusstve [Signs and Symbols of Otherness in the Art of Music]. *Muzykal'naya semiotika: puti i perspektivy razvitiya: sbornik statey po materialam III Mezhdunar. nauch. konf. (13–14 noyabrya 2013 goda)* [Musical Semiotics: Paths and Prospects of Development: Collection of Articles Based on Materials of the 3rd International Scholarly Conference (November 13-14, 2013)]. Astrakhan, 2013, pp. 24–35.
4. Ivashkin A. V. *Besedy s kompozitorom Al'fredom Shnitke* [Conversations with Composer Alfred Schnittke]. Moscow: Kul'tura, 1994. 320 p.
5. Nazaykinskiy E. V. *Stil' i zhanr v muzyke: ucheb. posobie dlya vuzov* [Style and Genre in Music: Textbook for Universities.]. Moscow: VLADOS, 2003. 248 p.
6. Kholopova V. N. *Kompozitor Al'fred Shnitke* [Composer Alfred Schnittke]. Moscow: Kompozitor, 2008. 228 p.
7. Bernstein J. S. *A Commentary on the First Movement of Alfred Schnittke's Symphony No. 2*. England, 2007. 60 p.
8. Rapaport A. *An American Encounter with Polystylism: Schnittke's Cadenzas to Beethoven*. Thesis. Department of Music. College of Arts and Sciences. Chapel Hill, 2012. 76 p.

*About the author:*

**Maria V. Dolmatova**, Post-graduate Student at the Department of Music Theory, Voronezh State Institute of Arts (394053, Voronezh, Russia),  
**ORCID: 0000-0002-1856-6649**, [dirijor18@gmail.com](mailto:dirijor18@gmail.com)