



Андронік Вікторія

ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ТЕХНІКИ МОНОГРАМУВАННЯ В ТРЕТІЙ СИМФОНІЇ А. ШНІТКЕ

Стаття розглядає функціонування мотиву монограми та техніки монограмування в творчості А. Шнітке

Ключові слова: монограма, техніка монограмування, музичний текст, інтертекстуальність, сакральність, музичний шифр, символ, Альфред Шнітке.

В сучасній композиторській поезії за допомогою монограмування разом з відтворенням в звуковій структурі імені також відбувається реалізація в просторі твору властивостей та закономірностей якогось жанру, форми або стилю. Монограма таким чином виступає в якості одного із способів побудови вертикалі смислу з виходами в інші тексти, тобто вона розмикає конструкцію твору та вводить нас в область тексту (Р. Барт). Це дозволяє поставити монограму в один ряд з такими прийомами як алюзія, цитата, стилізація, колаж, тобто трактувати цей елемент музичного тексту як засіб утворення міжтекстових зв'язків [7].

Створення і дешифрування монограмічних конструкцій – захоплююче креативне заняття, яке відрізняється ігровою природою. В музичній практиці зустрічається чи немало прикладів: Камерний концерт А. Берга, «Anagrama» М. Кагеля, «Variazioni» и «Echoes of Time and the River» Дж. Крама, «Канон пам'яті І. Ф. Стравінського» А. Шнітке, гепталогію «LICHT. Die sieben Tage der Woche» К. Штокхаузена, «Repons», «Messagesquisse», «Incises» и «Sur Incises» П. Булеза, «Four Walls» Дж. Кейджа, Третій струнний квартет С. Губайдуліної, «Реквієм» Е. Денисова, Третя симфонія А. Шнітке, струнне тріо «В честь Альфреда Шнітке (AGSCH)» Н. Корндорфа, «Монограмму», «Елегію», «Прощальну пісню» і Шостий струнний квартет Д. Смірнова та ін.



До перелічених композицій відноситься і Третя симфонія Альфреда Шнітке, яка займає в названому ряду особливе місце. Загальновідомо, що ця симфонія була написана в 1981 році на замовлення в честь відкриття нового філармонічного концертного залу «Gewandhaus» (Гавендхауз) в Лейпцизі. Чотирьох частинний цикл твору орієнтований на австро-німецьку симфонічну традицію, при цьому кожна частина є метафорою певної історичної стадії еволюції музичної мови. Тобто, концепція симфонії – це ідея народження музики, її встановлення, розвиток, ускладнення в історичних епохах австро-німецької музики [5; 8].

Склад оркестру: 4 (включаючи 4 piccolo), 4 (включаючи англ. ріжок), 4 (включаючи 1 малий кларнет и 1 бас-кларнет), 4 (включаючи 1 контрафагот) - б, 4, 4 (включаючи 1 контрабасовий тромбон), 1 - ударні (литаври, 2 тамтама, 3 томтома, великий барабан, малий барабан, тарілки, вбрафон, маримбафон, дзвони, дзвіночки; 6 виконавців) - електрогітара, бас-гітара - 2 арфи - фортепіано, клавесин, челеста, орган - струнні (16,16,12,12.10).

Вражає масштабність конструктивного задуму, але сама ідея симфонії не нова, вона йде від Л. Беріо з його «Ноевим ковчегом» цитат в третій частині «Симфонії», від А. Пуссера, який в «Фантастической скачке» з опери «Ваш Фауст» відтворив весь шлях розвитку європейської гармонії від функціональної системи до додекафонії; від «Історичної симфонії» (1839) Людвіга Шпора, цикл якої є «подорожжю по історії музики» від епохи бароко до «новітнього часу». Але в названих творах це все реалізується не за допомогою монограмм. А для Шнітке використання техніки монограмування в цьому творі є, виходячи також зі специфіки композиторського методу Альфреда Гаррієвича, принциповим. Мотиви-монограми (анаграми) можна сказати прошаровують весь твір.

Велику кількість монограмм, що представлені в симфонії, можна об'єднати в такі групи:



1. перша група, найбільша, антропоніми – це 27 імен композиторів – від Й. Баха та Г. Генделя до М. Кагеля, К. Штокхаузена. Одразу зауважимо, що серед них А. Шнітке використав і ті, які до нього, як нам відомо, ніхто не включав в твори. Це, наприклад, монограмми В. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Вагнера, Г. Малера, М. Рegera та інших.

2. друга група, це окремі символічні слова, такі як Erde (Земля), Bose (зло);

3. третє, це своєрідні топоніми, серед яких Leipzig (Лейпциг), Deutschland (Германия); Thomaskirche (церква св. Фоми, в якій працював Й. Бах), Gewandhaus (назва концертного залу в Лейпцизі).

А. Шнітке в симфонії застосував два з трьохосновних принципів озвучування імен композиторів (про які йшлося в нашому попередньому виступі): монограма в безпосередньому своєму значенні, як фіксація ініціалів; монограма як зашифроване прізвище; монограма як комплекс обраних авторської волею окремих «літер» [8].

Створюючи твір з великим обсягом запрограмованих підтекстів, композитор використав в Третій симфонії не тільки монограми, а і значну кількість стилістичних асоціацій, алюзій, псевдоцитат – це реконструйовані хоральні фрагменти, звороти з музики Р. Вагнера, Й. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена, Г. Малера та інших композиторів.

Однак, А. Шнітке вдалось не просто зібрати безліч музичного матеріалу, а перетворити його в органічну композицію, упорядкувати весь музичний матеріал в систему обертонового ряду. Весь матеріал або виводиться з обертової шкали, або занурений в неї. Таким чином, обертоновий звукоряд стає універсальною базою тематико-гармонічної структури твору.

Перша частина симфонії має своєрідну функцію *initio* – вступ, друга – співставлення сонатного аллегро з жанровою середньою частиною, третя –



«зле скерцо», четверта – повільний фінал (в традиціях пізнього романтизму), емоційно-смісловий центр симфонії та підсумок.

Драматургія першої частини Moderato будується на взаємодії обертонового звукоряду та комплексу тем-монограм, вписаних в три фази-«хвилі». В першій хвилі кожна монограма представлена в потрійному канонічному викладенні, що рухається вниз, від високих флейт до низьких фаготів, та прикрашено високими ударними – маримбафоном, вібрафоном, челестю (Erde e-d-d-e (ц. 5), Deutschland d-es-es-c-h-a (ц. 6), Leipzig e-g (ц. 7), Thomaskirche h-a-as-es-c-h-e (ц. 8), BACH b-a-c-h (ц. 9), Georg Friedrich Handel g-e-f-d-c-h-a (ц. 10), Josef Haydn es-e-f-a-d (ц. 11), Wolfgang Amadeus Mozart f-g-a-d-e-es (ц. 11, т. 4)) [8].

В другій хвилі відбувається протилежний рух монограм від глибоких басів у туби до високих флейт-пікколо та струнних, починаючи з монограми Л. Бетховена, А. Брукнера ([Ludwig van Beethoven d-g-a-b-e-h (ц. 17), Anton Bruckner a-b-c-e (ц. 18), Franz Schubert f-a-es-c-h-b-e (ц. 19), Johannes Brahms h-a-e-es-b (ц. 20), Robert Schumann b-e-es-c-h-a (ц. 21), Richard Wagner c-h-a-d-g-e (ц. 22), Felix Mendelssohn-Bartholdy f-e-d-es-h-b-a (ц. 23), Johann Straus h-a-es-a-es (3 (ц. 24)) [8].

В третій хвилі представлена найбільша кількість імен-монограм (Gustav Mahler g-es-a-h-e (ц. 30), Richard Straus c-h-a-d-es (ц. 31), Max Reger a-e-g (ц. 32), Arnold Schonberg a-d-es-c-h-e-b-g (ц. 33), Alban Berg a-b-e-g (ц. 34), Anton Webern a-e-b (ц. 35), Paul Hindemith a-h-d-e (ц. 36), Hanns Eisler h-a-es-e (ц. 37), Paul Dessau a-des-e-es-a (ц. 38), Carl Orff c-d-f (ц. 39), Karl Amadeus Hartmann a-d-e-es-h-a (ц. 40), Karlheinz Stockhausen a-h-e-es-c (ц. 41), Hans Werner Henze h-a-es-e (ц. 42), Bernd Alois Zimmermann b-e-d-a-es (ц. 43), Mauricio Kagel a-c-e (ц. 44)) [8]. Ця група проходить у клавішних, щипкових, ударних інструментів з певними тембровими відтінками. Наприклад, монограма А. Веберна – в партії нижньої челюсти, монограма К. Штокхаузена – в партії литавр secco (сухо). Як кульмінація, своєрідний



узагальнюючий символ проходить тема-монограма концертного залу Gewendhaus (g-e-a-d-h) (ц. 45) – це потужний крещендууючий хорал мідних, що розростається вгору і вниз.

Можна сказати, що приблизно кожна хвиля розвитку відповідає певним стилям в історії музики і йде від бароко/класицизму (від Г. Генделя до А. Моцарта), через романтизм (від Л. Бетховена до Й. Штрауса) і до сучасності (від Г. Малера до М. Кагеля).

На відміну від першої частини в другій Allegro історія німецької музики показана як строкате різноманіття, включає стилістичний конгломерат алюзій та персональних тем-«паростків». Ряд стилізованих монограм включений в побічну партію сонатного аллегровід Г. Генделя (ц. 16) до К. Штокхаузена (ц. 29), що звучить на фоні фактурної алюзії До мажорної прелюдії Й. Баха із «ДТК». Нові теми-символи з'являються в розробці з ритмічними змінами (крупні тріолі, дрібні тріолі і т.д.). В репрізі – потік тем-монограм з їх контрастними гармонізаціями, ритмами, тембрами.

За думками В. Холопової та О. Чигарьової, третя частина Allegro pesante – це третій круговий рух по історії німецько-австрійської музики. В ньому зібране все похмуре, жорстоке, загрозливе, чого зазнала музика [8, 171]. В цій частині присутня тільки одна монограма– словесна, переклад якої з німецької підкреслює характер частини: це «Das Böse» – «зло» (d-a-es-as-b-e-es-e). У своїх творах А. Шнітке окреслює інфернальне зло досить рельєфно, і образ «Das Böse» відображений ним вкрай переконливо і безпосередньо відкритий для слухацького сприйняття. Для передачі в музиці образів інфернального зла А. Шнітке завжди вдається до певних музично-виразних засобів - тембру, фактури, гармонічної мови. Монограма «Das Böse» трактується в якості cantusfirmus варіацій. Вона і організовує музичний матеріал, і розгортає негативний образ, і повідомляє відповідну емоцію слухачеві. Таким чином, «Das Böse» - це «над-символ» III частини



Симфонії, який за рівнем своєї значущості в творі можна порівняти з іншим символом, прямо протилежним, позитивним, - монограмою ВАСН. Кожна нота теми зла озвучена так, щоб всередині кожного звуку нагніталось як можна більше погрози та страху. Це бачимо вже у вступі шести валторн та чотирьох тромбонів з власним крещендо в кожного інструменту. Основна тема-монограма, зберігаючи свій першопочатковий семантичний вигляд, міняє інтерваліку та кількість звуків (буквений ряд), що приводить до ланцюга жорстких тритонів та кварт. В самому кінці вся музична тканина згортається в один звук – *b*, тобто початок теми-монограми ВАСН, що відкриває фінал.

Фінал *Adagio* побудований як полімелодичні варіації. Тут представлені всі монограми, які з коротких відрізків розгорнуті до мелодичних тем, що представляють собою 12-тонові ряди. За коментарями самого А. Шнітке: «Любые диссонирующие звуки от четкого трезвучия всегда кажутся обертонами. В моей Третьей симфонии на этом построена последняя часть. Там из монограмм выведены последовательности трезвучий, а над ними из тех же монограмм сделаны серии. Получается впечатление и тональной, и нетональной музыки — по принципу, который ввел Альбан Берг в Скрипичном концерте. С той разницей, что здесь атональные контрапункты — это не дополняющие ноты, а тоже монограммы, их другой вариант» [5]. Як зазначає дослідник Тиба, із монограм композиторів, що трактуються як анаграми, виникає послідовність тризвуків та 12-тонові звукоряди, при цьому їх взаємодія представляє собою вертикальну побудову обертонового спектру.

Генеральна багатоголосна кульмінація (ц. 27) приводить нас до провідної теми симфонії – ВАСН, що викладена оригінальним «ревербуючим» унісоном 32 партій скрипок (ц. 28). Це грандіозне потовщення мелодичної лінії можна пояснити не тільки тим, що монограма ВАСН це візитна картка самого композитора, але і разом з ти монограма



кожного із синів Й. Баха (тобто спільна монограма їх прізвища), а також символ німецької музики та взагалі Бароко.

В музикознавстві отримало розвиток уявлення про те, що монограма ВАСН виступає своєрідним лейтмотивом усієї творчості Шнітке, будучи однією із тих сакральних магічних формул, звернення до якої дозволяє, за словами композитора, «"структурувати" світ і свідомість» [5]. «І як далекий недосяжний ідеал - Бах. Бах варто для мене в центрі всього. Цей той центр, те сонце, яке світить на всі боки» [5], – такий високий духовний камертон А. Шнітке, вертикально організуючий авторське простір композитора, теоретика і філософа мистецтва [9].

В кінці симфонії нагадують про себе велична тема з першої частини – Deutschland (ц. 35), а також мотив «Erde» (ц. 40), ліричний момент Третьої симфонії, прощальний відтінок якому повідомляє гарний передзвін дзвіночків, маримби, вібрафону.

Як казав сам Шнітке «... Мені дуже цікаво писати твори, де не все лежить на поверхні», резюмуючи, далі: «Я прийшов до висновку - чим більше всього в музиці" заховане ", тим більше це робить її бездонною і невичерпною» [5].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста: автореф. дис. д-ра искусствоведения. М., 1996. 35 с.
2. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.
3. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
4. Ващенко Е. Камерно-инструментальная музыка Альфреда Шнитке: принципы композиторского мышления: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Нац. ун-т искусств. им. Ивана Котляревского. Харьков, 2016. 277 с.
5. Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: РИК «Культура», 1994. 304 с.; 2-е испр. изд., М., 2005. 300 с.
6. Музыкальная монограмма. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Музыкальная_монограмма
7. Сурминова О. Ономафония как феномен имени собственного в музыке второй половины XX – начала XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Гос. акад. им. Н. Г. Жиганова. Казань, 2011. 28 с.



8. Холопова Ю., Чигарева Є. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. Москва: Советский композитор, 1990. С. 99–101.
9. Чепеленко К.О. Автор в контексте пространства искусства: на примере творческих стратегий современных отечественных композиторов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Гос. акад. им. Л. В. Савинова. Саратов, 2017. 383 с.
10. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М., 1999. 318 с.
11. Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. Москва: Деловая Лига, 1993.
12. Юферова О. А. Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Гос. акад. им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2006. 239 с.

Виктория Андроник. *Особенности воплощения техники монограммирования в Третьей Симфонии А. Шнитке. Научный руководитель - кандидат искусствоведения, доцент Ю. А. Грибиненко. Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Статья рассматривает функционирование мотива монограммы и техники монограммирования в творчестве А. Шнитке.*

Ключевые слова: монограмма, техника монограммирования, музыкальный текст, интертекстуальность, сакральность, музыкальный шифр, символ, Альфред Шнитке.

Victoria Andronik. *Features of the embodiment of the monogramming technique in the Third Symphony A. Schnittke. Supervisor - Candidate of Art Criticism, Associate Professor Yu. A. Gribinenko. Odessa National Academy of Music named after A. Nezhdanova. The article examines the functioning of the monogram motive and monogramming techniques in the works of A. Schnittke.*

Keywords: monogram, monogramming technique, musical text, intertextuality, sacredness, musical cipher, symbol, Alfred Schnittke.