

ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)  
УДК 78.071.1  
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2.112-130

**Классики отечественной музыки XX века**  
*Авторский цикл лекций*

**The Classics of 20th Century Russian Music**  
*Authorial Cycle of Lectures*

## **А.И. ДЕМЧЕНКО**

*Центр комплексных  
художественных исследований  
Саратовская государственная  
консерватория имени Л.В. Собинова  
г. Саратов, Россия  
ORCID: 0000-0003-4544-4791  
alexdem43@mail.ru*

## **ALEXANDER I. DEMCHENKO**

*Center for Comprehensive  
Art Studies  
Saratov State  
L.V. Sobinov Conservatoire  
Saratov, Russia  
ORCID: 0000-0003-4544-4791  
alexdem43@mail.ru*

## **Творчество А.Г. Шнитке**

В предыдущих выпусках журнала были опубликованы лекции о творчестве таких выдающихся отечественных композиторов XX века, как С.В. Рахманинов, И.Ф. Стравинский, С.С. Прокофьев, Н.Я. Мясковский, Д.Д. Шостакович, А.И. Хачатурян, Г.В. Свиридов, Р.К. Щедрин. В продолжение этой серии предлагается лекция о творчестве А.Г. Шнитке.

В первом разделе лекции («Национальные „ферменты“ и раннее творчество») рассматриваются вопросы генезиса личности композитора и исходный этап его художественного становления с резко выраженной переориентацией от традиционного письма к авангардному эксперименту. Второй раздел («Центральный период») посвящён исканиям Шнитке в направлении контакта с широкой слушательской аудиторией, что шло по различным линиям демократизации художественных установок. Завершающий раздел («Позднее творчество») обращён к существенному вкладу композитора в формирование стиливых реальностей Постмодерна.

По ходу изложения предлагаются фрагменты музыкальных произведений с их рекомендуемым исполнением, в сумме своей дающие представление о наиболее существенных сторонах творчества Шнитке.

## **The Musical Oeuvres of Alfred G. Schnittke**

The previous issues of the journal featured publications of lectures about such outstanding 20th century Russian composers as Sergei Rachmaninoff, Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Nikolai Myaskovsky, Dmitri Shostakovich, Aram Khachaturian, Georgy Sviridov, and Rodion Shchedrin. This series is being continued with a lecture about the music of Alfred G. Schnittke.

The first part of the lecture (“National ‘Fermentations’ and Early Works”) examines the questions of the genesis of the composer’s personality and the initial stage of his artistic formation with a drastic reorientation from a traditional style to avant-garde experiment. The second part (“The Middle Period”) is devoted to Schnittke’s explorations in the direction of contacts with wide audiences, which went along various lines of democratization of his artistic approach. The conclusive part (“The Late Style”) is directed towards the composer’s immense contribution to the formation of the stylistic realities of the Postmodern aesthetics.

During the course of the lecture’s exposition fragments of musical compositions are offered with recommended performances of them, in their sum providing a perception of the most substantial sides of Alfred G. Schnittke’s musical output.

**Ключевые слова:**

творчество Шнитке, генезис личности, три этапа художественной эволюции.

**Keywords:**

Schnittke's musical legacy, genesis of personality, three stages of artistic evolution.

**Для цитирования/For citation:**

Демченко А.И. Творчество А.Г. Шнитке // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 2. С. 112–130.  
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2.112-130.

**Национальные «ферменты»  
и раннее творчество**

**В** 1930-е годы на левобережье Волги, в местах расселения колонистов из Германии, живших здесь ещё со времён Екатерины II, существовала Республика немцев Поволжья. На её территории, в границах Саратовской области и в её центре, городе Энгельсе (бывшем Покровске), в 1934 году родился Альфред Шнитке. И даже если бы этот своеобразный «анклав» дал миру одного только Шнитке, то и этого было бы более чем достаточно, чтобы оправдать существование данного исторического феномена.

Приступая к рассмотрению наследия Альфреда Гарриевича Шнитке, необходимо сначала обсудить вопрос о национальных составляющих его человеческой натуры, что не могло не сказаться на творчестве. *«Я не русский, а полунемец, полужид, родина которого — Россия»*. Что стоит за этой национальной самоидентификацией выдающегося композитора?

Припомним необходимую фактологию. Далёкие предки Альфреда Шнитке по отцовской линии, евреи по национальности, жили в Прибалтике, под Ригой, то есть уже по крайней мере с начала XIX века их большой родиной была Российская империя. Кстати, чисто немецкую фамилию они получили по настоятельной просьбе одного бездетного пастора, который пожелал таким образом продлить свою родословную.

В 1905 году родители отца будущего композитора временно выехали из Латвии в Германию, где у них родился сын, Гарри Викторович Шнитке, в будущем журналист по профессии. В 1926-м семья по политическим убеждениям вернулась в СССР, и он в 1930 году переезжает из Москвы в небольшой город Энгельс Саратовской области, который был тогда столицей Республики немцев Поволжья.

Там два года спустя Гарри встречает Марию Фогель, которая становится его женой, и ещё через два года, 24 ноября 1934-го, на свет божий появляется Альфред Шнитке. Его мать — немка, учительница, уроженка одного из немецких сёл Поволжья, а бабушка по материнской линии (в девичестве Полина Шехтель) — родом из поволжских немцев-крестьян, которые жили на границе нынешних Саратовской и Волгоградской областей ещё с екатерининских времён.

После двенадцати лет детства, проведённых в Энгельсе, семья А. Шнитке в течение двух лет живёт в Вене, куда отец был направлен в качестве сотрудника газеты, издававшейся советским командованием для австрийского населения. Затем на многие годы родным городом Альфреда стала Москва. Последнее десятилетие жизни он провёл в основном в Германии, где и скончался в 1998 году.

Вот такая «география» и такая родословная, которую чаще всего определяют формулой *российский немец*. Да, по происхождению своему он был немцем с примесью еврейской крови. Явственно



тяготел к немецкой культуре, прекрасно владел немецким языком, создал на нём ряд произведений. В 1982 году был крещён как католик. Так случилось главным образом по той причине, что его мать была крещена в этой вере и, скорее всего, не без воздействия детских воспоминаний о глубоко набожной бабушке, по семейным традициям пребывавшей в лоне католичества.

Наконец, стоит напомнить, что первые знаки официального признания исходили из Германии: ещё в том же 1982-м его, замалчиваемого в Советском Союзе, возводят в члены Академии искусств Западного Берлина, а несколько позже — в члены аналогичных академий Баварии и ГДР.

Итак, для Шнитке *«немецкое — это целый круг, который существовал всю жизнь»*, но с уточнением такого рода: *«это было второе по значению»* после русского.

Следовательно, самые большие права на него имеет Россия. Он взращён в основном на почве русской жизни и русской культуры: *«Хотя немецкий — мой родной язык, я говорю и пишу гораздо лучше по-русски»*. И считал, что обязан России *«очень многим»*, в том числе *«эмоциональным складом, который не был бы таким, живи я, скажем, в Америке»*. В частности, говоря о колоссальном воздействии на него русской литературы, он особенно выделял то влияние, которое оказал на него Достоевский.

Примечательно, что на Западе долгое время не понимали, о чём музыка Шнитке, в то время как у нас его художественные идеи схватывали мгновенно и принимали безоговорочно, причём круг поклонников быстро расширялся. Композитор Роман Леденёв вспоминал *«быстро распространявшийся в интеллигентских и студенческих кругах повышенный интерес к личности и музыке Шнитке, полные залы, ажиотаж. Я помню один из концертов в зале Всесоюзного дома композиторов в 1970-х годах (когда,*

*как любят говорить теперь, его музыку не играли). Мне сказали — прийти нужно за час, иначе не будет мест. Так и оказалось: я устроился только потому, что Альфред зарезервировал несколько рядов (их отгородили верёвочкой). То же происходило в Большом зале консерватории, битком набитом восторженной публикой при исполнении Реквиема. Вообще это было типично для его концертов»*.

Присоединим к этому сказанное самим Альфредом Шнитке в одном из интервью 1995 года: *«На мои концерты ходят во всём мире, но нигде эта музыка не нужна так, как нужна была тогда в России»*, добавляя любопытную психологическую деталь: *«Уехав в Германию, я больше почувствовал себя композитором из России, чем это было в России»*. Совершенно очевидно, что проблематика его искусства была во многом порождена особенностями жизни нашей страны — именно в этой социально-духовной атмосфере она получила исключительную рельефность и заострённость.

Остаётся уточнить два следующих биографических факта: ко времени своей человеческой зрелости Шнитке стал искренне и глубоко верующим в лоне православия, а на закате жизни всё чаще думал о возвращении на родину.

В том же интервью 1995 года он подчёркивал: *«Мы уезжали не навсегда, просто — работать. И до сих пор не хотим вывозить из московской квартиры книги и ноты: это означало бы, что нашим домом окончательно станет Гамбург. В первый год после отъезда мы нигде не жили постоянно дольше трёх недель, всё время возвращались в Москву. Потом случилось так, что я заболел, и это стало удаваться всё реже, и я осознал, что уехал из страны, где вырос, из Москвы, которую любил, из среды, которой жил»*. По словам вдовы композитора, *«никакого переезда в Германию у нас не было, и Альфред до последнего мечтал о том, как бы он работал на своей московской квартире по улице Дмитрия Ульянова»*.

Теперь по поводу православия, которое он чтит больше, чем католичество. *«Я — католик. Но здесь, в Москве, я не хожу в католическую церковь, а ко мне приходит отец Николай, православный священник. И я чувствую, что это правильно. Отец Николай — а этим он действует на меня всегда — очень наивный человек. Но очень точно всё понимает. И я ставлю его выше многих хорошо говорящих, умеющих хорошо всё рассказать... Отец Николай приходит раз в полгода и исповедует меня. И это всегда, при всей скромности всего, что на столе (распятие) — для меня событие, и я это переживаю до конца... Католическая церковь здесь не живёт, а живёт православная, и потому, будучи католиком, я здесь должен ходить в православную».*

И ещё, из общих наблюдений: *«В русском характере есть очень много преимуществ... Я бывал неоднократно в православных храмах. Ни один человек никогда не оглянулся, не смерил меня взглядом, не дал ничем понять, что я еврей. Не притворялись же они! Значит, эта мысль просто не приходит в голову. Это — невероятное качество русской православной церкви. И это, по-моему, относится не только к церкви, но и к психологии народа. Антисемитизм, черносотенство, отрицательное славянофильство — есть приращение, а не коренное свойство».*

Добавим к сказанному, что согласно завещанию, его отпевали в одной из московских церквей и предали земле на Новодевичьем кладбище. Так стоит ли множить доказательства принадлежности Альфреда Шнитке России?! В качестве одного из них прослушаем фрагмент, который может дать представление о «русском» стиле композитора.

### Концерт для хора

#### II часть

Б. Тевлин (1.46)

Только что в процитированном высказывании мелькнула фраза «я еврей», напо-

минающая о ещё одном компоненте его человеческой и художественной натуры.

Вновь предоставим слово самому композитору. *«Когда мне исполнилось шестнадцать лет, надо было получить паспорт. Я сам должен был решать, кем мне назваться. И тогда, помню, мама была обижена, что я назвался не немцем, а евреем. Но я не мог поступить иначе. Назваться немцем, чтобы „отмыться“ от своего еврейства, я считал позором. И с тех пор числюсь евреем — по отцу».*

И именно здесь таились самые сильные «внутринациональные» противоречия. Дело в том, что Шнитке не знал ни обычаев, ни одного из трёх иудейских языков. И главное: *«Странная вещь, но я испытываю чувство половинного контакта и половинного неконтакта с евреями. Потому что я многое понимаю, но многого не принимаю».*

Итак, полунемец, полужиды и «ни капли русской крови», однако русский по преобладающей своей сути (кстати, зарубежные энциклопедии и словари безоговорочно именуют его русским композитором). По причине этой «трилеммы» для Шнитке всегда существовали болезненные «проблемы самосознания», и в течение всей жизни над ним довлел неразрешимый психологический комплекс. Комплекс, который дополнительно обостряли выпады сторонних лиц, что приходилось терпеть уже с детских лет, проведённых в Энгельсе.

*«Я везде ощущаю себя немного чужим, посторонним. Я наполовину немец, наполовину еврей. И это сочетание довольно трагичное. Впервые я почувствовал всю тяжесть своего положения, когда началась Вторая мировая война. Я вышел на улицу, и соседские мальчишки тут же сообщили мне эту новость, сопровождая её не слишком литературными выражениями. Да и потом, когда я вырос и война закончилась, мне не давали об этом забыть. Не слишком хочется всё это вспоминать, но когда мы ещё жили в России, мне часто по телефону рекомендова-*



ли уехать подальше. Уже не как немцу, а как еврею. Но я вырос на русской земле, на русской культуре и считаю её своей».

Подчас в самопризнаниях композитора сквозило открытое отчаяние. В приводимом ниже тексте мелькнёт фраза «не высланный, как все немцы», подразумевающая следующий факт: во время насильственной депортации немцев Поволжья в 1941 году отцу удалось доказать, что он еврей, и семью оставили в Энгельсе.

*«У меня вообще ощущение человека, всеми обстоятельствами поставленного вне реальных нормальных соотношений... Я, родившийся в Энгельсе, в центре Республики немцев Поволжья, но не высланный, как все немцы. Мать — немка, а отец — еврей, хотя и Шнитке. Как будто бы сделано всё, чтобы я был в таких обстоятельствах, которые не дают никакого шанса быть евреем — я и языка не знаю еврейского. И родной язык — русский, хотя немецкий я изучил раньше.*

*...Мне нет дома на Земле, я это понял. В России я — еврей или немец. Попав в Германию, тут же начинаю ощущать то, что меня от немцев отделяет. Причём тройне отделяет — как происходящего из России, как еврея, не знающего еврейского, и как родившегося в немецкой области, но в СССР».*

Отдав дань субъективно-личностным сетованиям, мы имеем право взглянуть на описанную ситуацию и с той позиции, которую сам Шнитке охарактеризовал следующим образом: «*Всё воспринимаемое нами как случайное — по сути дела неслучайное, это содержание жизни*». Игра случая, которая так много определила в его жизни, стечение обстоятельств, так называемая судьба и, наконец, промысел Божий — вот что можно видеть за триединством *русское — немецкое — еврейское*, которое в варианте творчества Шнитке принесло одно из драгоценных приобретений мировой культуры.

О диалектике этого «интернационального симбиоза» хорошо сказала его кол-

лега по отечественному авангарду, композитор София Губайдулина: «*Горизонталь логического и ясного ума немецкой нации и вертикаль сильнейшей интуиции и иррационализма русской нации — две противоположности. Но для того, чтобы они соединились, природе потребовался ещё один вид энергии — еврейского народа, историческая судьба которого развила в его представителях силу, способную скрестить и тем самым слить воедино данные противоположности*».

В заключение ещё раз вернёмся к формуле *российский немец*. При всей «юридической» правомерности данного понятия, стоит ли локализовать такое явление, как Альфред Шнитке? В конечном счёте он был, если воспользоваться лексиконом эпохи Просвещения, *гражданином мира*. Во всей полноте осмысливая его наследие, мы должны признать, что в своих художественных исканиях этот мастер явно выходил за рамки какой-либо национальной соотнесённости, его творчество быстро приобрело глобальный масштаб, а после кончины Д. Шостаковича (1975) он стал лидером не только отечественной, но и всей мировой музыки.

Приведём музыкальное свидетельство и на предмет «интернационализма» Шнитке — прозвучит завершение **Четвёртой симфонии** (1983), которую можно назвать «*Экуменической*», поскольку композитор стремился соединить в её музыкальной ткани знаменное пение русского православия, григорианику католичества, протестантский хорал и си-нагогальное пение.

#### **Симфония № 4**

*Г. Рождественский (2.21)*

В музыку Альфред пришел поздно — только в 12 лет, когда семья из Энгельса, города его детства, на два года переехала в Вену. Тогда он впервые взял в руки аккордеон, а затем стал брать частные уроки игры на фортепиано.



По возвращении в СССР Альфред был принят в одно из московских музыкальных училищ на дирижёрско-хоровое отделение, поскольку для поступления на какое-либо другое отделение не имел достаточной подготовки. С этого момента его музыкальное развитие становится всё более интенсивным и стремительным. И когда в 1958 году он окончил Московскую консерваторию (уже по классу композиции), его принимают в аспирантуру при ней, а после её окончания в 1961-м оставляют преподавать — это была большая честь, и это было свидетельством серьёзного профессионализма, которого достиг молодой композитор.

Его первые крупные сочинения — две оратории. Ещё не имея «собственного лица», они тем не менее содержали важнейшие зёрна его будущих устремлений: «Песни войны и мира» (о событиях Великой Отечественной войны) — тяготение к «болевым» темам, а «Нагасаки» (об атомной бомбардировке японского города) к тому же ещё вводила в соприкосновение с глобальной проблематикой и идеей катастрофичности, что в будущем оказалось столь важным для композитора.

Самостоятельность стиля Шнитке обрёл к середине 1960-х годов. Начиналось это с его приобщения к советскому авангарду, лидером которого он вскоре стал. Понятием *авангард* мы обозначаем наиболее радикальные течения в искусстве XX века. Кто бы как ни относился к этому явлению, следует признать закономерность его возникновения и понять причины его существования на том этапе.

Шнитке самым тщательным образом изучил то новое, что вошло в арсенал музыки XX века с творчеством таких её представителей, как Айвз, Шёнберг, Берг, Веберн, Мессиаан, Булез, Штокхаузен, Ноно, Лигети, Лютославский, Пендерецкий и многие другие. Освоенный опыт тут же находил применение в собственных сочинениях композитора. В них, как в гигантской лаборатории, были испытаны додекафония и серийная техника,

ультрахроматика, пуантилизм и алеаторика, сонорика и микрополифония, кластеры и т. п.

Вслушаемся в одно из его ярких сочинений подобного рода — **Вторую скрипичную сонату** (1968). Здесь всё насквозь субъективно и довольно далеко от представлений о том, что обычно называют «музыкально прекрасным». Передано состояние экспансивно-взвинченное (почти до исступления), отсюда — исключительная заострённость выразительных средств: музыка звучит жёстко, на интонационных изломах и «острых углах» — всё на пределе, в экстремальных величинах (атональный склад, абсолютное господство хроматики, резко диссоциирующая вертикаль, «колючий» ритм, разорванный большими паузами).

И всё нацелено на достижение эффекта подчёркнутой оригинальности, нестандартности выражения — быть ни на что не похожим. За отмеченным выше видится натура эгоцентричная, своевольная, бросающая окружающему демонстративный вызов.

### Соната для скрипки и фортепиано № 2 Л. Исакадзе (1.52)

В конце прозвучавшего фрагмента появляется строгая хоральная последовательность с мотивом *ВАСН* (монограмма Иоганна Себастьяна Баха, состоящая из звуков *si b — la — do — si b*). Шнитке использовал этот мотив настолько часто, что его можно считать своего рода *лейтмотивом* творчества композитора. Мотив этот с его возвышенным неоклассическим контуром обычно олицетворял для Шнитке сферу взыскующей мысли, сосредоточенного раздумья над самым важным в жизни. Вот и здесь своим появлением он как бы пытается остановить поток индивидуалистического неистовства, побуждая одуматься.

Вряд ли можно назвать такую музыку приятной, ласкающей слух. Однако



Шнитке должен был пройти полосу авангардистских увлечений по целому ряду причин.

Во-первых, за авангардным «буйством» стояло стремление высвободиться от сковывающих рамок и условностей, и в «буйстве» этом раскрывалась избыточность сил и возможностей выдвигавшегося тогда поколения «шестидесятников», то есть молодых композиторов, заявивших о себе в 1960-е годы (наряду с Альфредом Шнитке — Родион Щедрин, Сергей Слонимский, Борис Тищенко, Валерий Гаврилин, Эдисон Денисов, София Губайдулина, Валентин Сильвестров, Арво Пярт, Вельо Тормис, Гия Канчели, Авет Тертерян и др.).

Во-вторых, это была область свободного художественного эксперимента, в ходе которого композитор находил определяющие для себя образы и приёмы (в частности, для выявления черт нервно-импульсивной природы современника). И в ходе этого эксперимента складывался облик главного героя его музыки — это была личность яркая, неординарная и притом артистическая.

Не случайно столь важным для Шнитке оказался жанр инструментального концерта во всех его разновидностях: сольный концерт, концерт с несколькими солистами и, наконец, *Concerto grosso* («Большой концерт») с различными исполнительскими составами. В общей сложности композитор создал свыше двух десятков концертных композиций, и это, пожалуй, самая ценная часть его творческого наследия (в их числе — четыре для скрипки с оркестром, два для виолончели, Альтовый концерт, Концерт для фортепиано и струнных, шесть *Concerti grossi*).

И ещё один существенный момент: косвенно или открыто Шнитке, как и другие представители советского художественного авангарда, выступил в противовес господствующей идеологии, наперекор установкам официального режима. Вот почему он длительное вре-

мя (с середины 1960-х до середины 1980-х годов) находился до известной степени в положении изгоя. Его творчество замалчивали, произведения не публиковали, препятствовали творческим выездам за границу и т. д.

Однако вопреки этому противодействию композитор неуклонно продвигался своим путём, формируя самобытную художественную манеру. И именно на почве авангарда он совершил важнейшее для себя открытие — то была *полистилистика* (буквально *много стилей*; этот термин подразумевает использование в одном произведении стилей, принадлежащих различным эпохам). Шнитке не был первым среди тех, кто обратился к ней, но он дал ей имя (в одной из своих теоретических статей) и стал ведущим мастером этой техники как по интенсивности использования её ресурсов, так и по её содержательному наполнению.

Шнитке был поразительным, неподражаемым стилистом. Он владел виртуозным мастерством воспроизведения любых пластов музыкального искусства — от Средневековья (главным образом в формах католического григорианского пения или православного знаменного распева) и до недавнего прошлого. Но только изредка его занимала задача стилизации как таковой. Обычно он активно модернизировал исходную модель, вводя её таким образом в контекст современности и тем самым организуя активный диалог эпох.

Вот что происходит, к примеру, в **Первой симфонии** (1972).

### Симфония № 1

#### II часть (начало)

Г. Рождественский (0.48)

Что же мы слышим? Характерное для Шнитке, излюбленное им небарокко он в специальных целях «захламляет» мусором современности, гротескно искажая и

даже извращая исходный образ. Происходит его «загрязнение» (эстетическое и даже экологическое) путём насыщения материала нарочитой фальшью, а в конце фрагмента и подключением абсолютно чуждого фанфаронски-бодрого марша советских времён. Смысл этой «порчи», этой нигилистической деформации нацелен в адрес современности, и позже мы ещё вернёмся к рассмотрению различных граней критического отношения композитора к XX веку.

Столь характерный для Шнитке стиливой плюрализм служил в конечном счёте целям создания многомерной картины мира в его прошлом, настоящем и будущем. Сам композитор видел в полистилистике в высшей степени «убедительное музыкальное средство для философского обоснования „связи времён“». Разработанная им всеобъемлющая шкала стилевых модусов позволила со всей очевидностью установить эту «связь времён» и во всей полноте реализовать присущее художественному мышлению второй половины XX века обострённое чувство исторической памяти. Возможно, именно в этом и состояло главное творческое завоевание Альфреда Шнитке.

### Центральный период

После Первой симфонии, которая стала пиком авангардных устремлений Шнитке, в его творчестве наметился кардинальный поворот. Музыкальная лексика становится более «коммуникабельной», общительной, доступной. Он обращается теперь не только к интеллектуальной элите, но и к широкой аудитории, органично сочетая авангардное и демократическое. С середины 1970-х годов начинался *центральный период* его творчества, который открывали такие произведения, как Реквием (1975), Фортепианный квинтет (1976), *Concerto grosso № 1* (1977), Третий скрипичный концерт (1978), Концерт для фортепиано и струнных и Вторая симфония (оба 1979).

По каким линиям шла демократизация художественного языка?

Во-первых, композитор обращается к средствам *открытой экспрессии* — это то, что не может не захватить любого слушателя. Вот самое начало **Третьего скрипичного концерта**.

### Концерт для скрипки с оркестром № 3

*О. Каган (0.55)*

*Solo* звучит здесь как доведённая до мучительного спазма взволнованная исповедь, где горестная речитация жалобного взывания (то, что мы определяем итальянским словом *lamentoso*) передана сильнейшей, болезненной вибрацией звучащего тона, буквально плачущей трелью, и всё это дополнительно подчеркнуто фактурной «оголённостью» — скрипка одна, без оркестрового сопровождения.

Этот исходный эмоциональный пункт определяет облик всего произведения, суть которого в жанровом отношении можно обозначить как концерт-ламент. Прослушанный фрагмент может служить и примером того, что для воспроизведения остроэкспрессивных душевных состояний Шнитке стал вводить особые приёмы, дающие эффект своеобразного «физиологизма души».

С середины 1970-х годов, с высот исключительности и сугубо интеллектуального существования он опускается на бренную земную почву, не чуждаясь привнесения в свою образную палитру *сентиментальных штрихов*. Осуществляется это через обращение к тем музыкальным жанрам, которые бытуют в самом широком обиходе. Однако то был отнюдь не прямолинейный сентиментализм и не заведомое опрощение, поскольку на первичный, бытовой слой образности обязательно накладывалось идущее от сложного внутреннего мира привычного героя музыки Шнитке, то есть от интеллектуальной личности.

Обратимся к **Фортепианному квинтету** — это как раз то произведение, создавая которое мучительно и долго (1972–1976), композитор шаг за шагом шёл от «авангарда» ранних произведений к своему зрелому стилю.

**Квintет для двух скрипок, альты,  
виолончели и фортепиано**

**II часть**

*Ю. Смирнов и др. (1.23)*

На поверхности перед нами — просто «вальс», откровенно сентиментальный, как бы давнишний, в котором сквозит дымка проникновенных воспоминаний о «добром старом времени» (произведение посвящено памяти матери). Однако мелодический контур этого «вальса» построен на мотиве *ВАСН*, что сразу же придаёт ему особую одухотворённость. И всё время происходят отступления от трёхдольной метрики, возникают томительные замирания ритма.

Но ещё важнее другое: Шнитке особым образом использует нетемперированную природу струнных инструментов, причём не только в виде микрохроматических «оползаний» мелодики, но и в виде трения смежных четвертитонов, что создаёт тот самый «физиологизм души», о котором говорилось выше, её своего рода свербящий зуд. Так «бытовой жанр» перерастает в сложную психологическую поэму.

Начиная с середины 1970-х годов не пренебрегал композитор и возможностями *мелодраматизма* (это одно из самых сильнодействующих и весьма рискованных художественных средств), но опять-таки обогащая его глубинным подтекстом. Чрезвычайно любопытно в данном отношении сопоставить II часть его **Concerto grosso № 2** (1982) с популярнейшим Романсом из музыки Г. Свиридова к пушкинской «Метели».

Если Свиридов подаёт приметы так называемого жестокого романса в поэтизации, но с точки зрения жанра как бы «один к одному», то Шнитке ставит пе-

ред собой определённую «сверхзадачу». Казалось бы, он вводит интонационный абрис данного жанра с ещё большей откровенностью и трудно представить себе что-либо более чувствительное, «душещипательное».

Композитор, что называется, «играет на сердечных струнах» и более того — в приближении к кульминации начинает даже «рвать струны», однако прибегает к мелодраматическому надрыву, чтобы развернуть подлинно трагическую поэму: от первоначальных «сладостных слёз» солирующего дуэта скрипки и виолончели через интонационные «придыхания» и нервные сбои ритма (в гулких синкопах басовой линии как бы имитируется тяжёлое биение сердца, его аритмия) до открыто страдальческого излияния горечи и терзающей боли души.

**Concerto grosso № 2**

**II часть**

*О. Каган, Н. Гутман (1.27)*

И, наконец, вошла со временем в творчество Шнитке *стихия банального, тривиального*. Постоянно ощущаются две ипостаси отношения композитора к ней: с одной стороны, почти брезгливость, а с другой, — понимание того, что это некая «почва» жизни и что есть в ней своя неотразимая сила.

Возьмём для примера **Альтовый концерт** (1985). Его центром и подлинным откровением становится «серенада» солиста, звучащая под аккомпанемент оркестра, трактуемого в характере «большой гитары» (так когда-то говорили об оркестре итальянской оперы времён Беллини и Доницетти). Используется интонационный материал с явным привкусом банальности, подчас даже с вульгарным налётом (когда звучит подголосок тромбона, возникает отчётливо ресторанный душок).

И композитор не скрывает этого, иронизируя над прямой красотью мелодизма (о его собственном отношении к

данному эпизоду говорит брошенная им реплика «невыносимая красавица»). Но одновременно он как бы утверждает, что за всем этим стоит достаточно важная жизненная истина — вот откуда такая притягательность и такое манящее естество звуковой ткани. И Шнитке всячески поэтизирует, мастерски расцвечивает её, доводя чувственное упоение до опьяняющего дурмана.

### Концерт для альта с оркестром

Ю. Башмет (2.07)

«Многообразная музыкальная реальность» — так сам Шнитке обозначил цель того коренного реформирования музыкального языка, которое происходило в его творческом сознании с середины 1970-х годов. Композитор находит определение и самому музыкальному языку, каким он виделся ему в идеале, — «универсальный музыкальный язык».

«Я понял, что какая-то ненормальность коренится в самом разрыве, который есть в современном музыкальном языке, в пропасти между лабораторной „вершиной“ и коммерческим „дном“. Музыкальный язык должен быть единым, каким он был всегда, он должен быть универсальным. У него может быть крен в ту или иную сторону, но не может быть двух музыкальных языков. Развитие же музыкального авангарда приводило именно к сознательному разрыву и нахождению иного, элитарного языка. И я стал искать универсальный музыкальный язык — в музыкальном плане моя эволюция выглядела именно так».

В итоге он пришёл к окончательно выношенной формуле-истине: «Нет никакого музыкального материала, который бы не заслуживал своего воплощения. Сама по себе жизнь, всё, что нас окружает, настолько пёстро, что мы будем более честны, если попытаемся всё это отразить».

На основе тех средств выразительности, о которых шла речь (от крайнего

«авангарда» и до погружения в самые низы «плотского» музыкального быта, плюс полистилистика с беспредельным спектром временных граней), композитору удалось создать объёмную, многостороннюю картину мира.

Писал Шнитке главным образом о жизни второй половины XX века, свидетелем и участником которой был, но нередко углублялся он и в далёкое прошлое, а также прогнозировал будущее. Прежде всего и более всего он выделял в этом мире *человеческую личность*. А здесь, в свою очередь, главным «субъектом» его музыки стал человек *мыслящий*.

Способность размышлять, анализировать, предаваться рефлексии представлялась композитору наиболее ценной стороной духовного существования *homo sapiens*. Поэтому огромные пространства в его музыке занимают всякого рода монологи, связанные с передачей медитативных состояний, причём многие произведения открываются большими раздлами подобного рода.

Вот, к примеру, **Концерт для фортепиано и струнных** (1979). В предлагаемом фрагменте мы включаемся в монолог рояля с четвёртой минуты (то есть фортепиано солировало уже три минуты), и эта стадия монолога начинается аллюзией на «Лунную сонату» (напоминая фактуру хрестоматийно известного бетховенского шедевра), что служит знаком углублённого размышления в уединении среди сумеречной атмосферы вечера или даже ночи (в музыке такая атмосфера обычно вызывает к жизни жанр ноктюрна).

### Концерт для фортепиано и струнных

В. Крайнев (2.58)

Суть подобных медитаций у Шнитке состояла в мучительном духовном поиске — поиске истины, поиске жизненных опор. Вот и здесь мы сталкиваемся с исключительным внутренним напряжением, которое передаётся в частности через введение невероятно насыщенной гар-

монической вертикали (многозвучные аккорды-кластеры). А на кульминации прозвучавшего фрагмента вроде бы обретается одна из желанных жизненных опор — фортепиано в порыве завершающих преодолений стремится соединиться с оркестром, который выводит к истовым гимническим провозглашениям на основе православного молитвенного песнопения.

Сильнейший личностный акцент, отличающий музыку Шнитке, накладывает соответствующий отпечаток и на его видение мира. Отсюда особая заострённость, а подчас даже болезненный оттенок в воплощении проблем современного мира. Одна из них может быть обозначена следующим образом: *дисгармония человеческого существования* как следствие урбанизации и катаклизмов, сотрясавших жизнь XX века. Эта проблема во всей полноте преподнесена во II части **Третьей симфонии** (1981) посредством полистилистических контрастов.

Былая гармония мира передаётся здесь через моцартовское начало (великолепная стилизация с выявлением таких качеств, как лёгкость, светоносная ясность, очаровательное изящество). Это дополняется вагнеровской темой — хорал медных духовых инструментов, олицетворяющий строгий нравственный императив, веление долга.

Но уже в ходе экспонирования этого тематизма возникает своего рода *коррозия* (появляется как бы разъедающая изнутри «ржавчина», порождаемая деформацией музыкального материала посредством диссонантных наложений). Затем следует мощный энергетический взрыв оркестровой массы, воссоздаётся клокочущий вулкан «бешеной» жизнедеятельности XX столетия, в которой стремительно нарастает нечто, напоминающее клоаку («рычащие» эффекты духовых).

Всё это осуществляется путём коренной метаморфозы исходного, классического тематизма, и его совершенно убий-

ственная трансформация происходит на кульминации, когда звучание моцартовской темы превращается в оглушительный грохот агрессивного шествия, в настоящий шабаш, в своего рода оргию бесчинств, напоминая о фашистских собраниях.

Суть подобных трансформаций читается совершенно однозначно: вот каким когда-то был человек и вот во что он превратился теперь. Или иными словами — былая гармония человеческой цивилизации, сметаемая натиском дьяволиады XX века.

### Симфония № 3

#### II часть (монтаж двух фрагментов)

*Г. Рождественский (2.54)*

Другая из болевых проблем, поднятых в музыке Шнитке, — *дискредитация красоты и поэзии в условиях XX века*.

Обратимся для иллюстрации к самому знаменитому произведению композитора — **Concerto grosso № 1** (1977). В его V части основная тема, близкая к Вивальди (излюбленное небарокко!), сразу же подаётся в ощутимом искажении: она наполнена нервозностью, страданием, мучительным перевозбуждением. Это образ издёрганной красоты, которая, подобно травинке, силится пробиться сквозь асфальт и мусор современности.

И здесь в ходе развёртывания происходит «коррозия» вивальдиевской темы, её поглощение в диссонантных напластованиях сумбурно-шумового характера. К этому осквернению красоты добавляется и её опошление — в эпизоде вульгарно-чувственного танго («шикарная» красавица ресторанной музыки). Вот для чего в данном случае понадобился авангард: создавать вопиющие контрасты и «загрязнения», вскрывая тем самым язвы современности.

### Concerto grosso № 1

#### Завершение IV и начало V части

*Г. Кремер, Т. Гринденко (3.15)*

Мы говорили о столь частых в музыке Шнитке сопоставлениях давнего и нынешнего. Но, исходя из современности, композитор не раз прогнозировал и будущее. Наиболее далёкий бросок в историческую перспективу даёт электронная композиция под названием «Поток» (1969). Шнитке сам воспроизвёл её в ходе длительной работы на мощном синтезаторе, моделируя посредством искусственных звучаний чисто сонорного типа движение вселенской материи.

Здесь нет ничего человеческого, и поэтому не может быть речи о традиционной мелодичности — воспроизводится сугубо шумовое звучание различной интенсивности и различной тембральной окрашенности. И точно так же не может быть речи о какой-либо эмоциональной окрашенности, то есть звучание лишено привычных оттенков радости или печали. А если на кульминации возникают катастрофические обвалы (словно напоминая тот факт, что звёзды вспыхивают и гаснут), то это только констатируется.

В воссозданной здесь фоносфере подчас прослушивается нечто, вызывающее ассоциации с отзвуками машинного производства, с гудящей околосемной атмосферой больших мегаполисов и особенно с гулом самолётов и свистом ракетных двигателей. Последняя из названных ассоциаций по самому своему генезису как бы выводит в межпланетарное пространство, отрывая от земного и человеческого. Так с помощью электроники предвещается возможный исход современной цивилизации, её модификация в некое космическое измерение — к этому в нашей техногенной эре ведёт многое, и происходит это в нарастающей прогрессии.

### «Поток»

А. Шнитке (1.27)

## Позднее творчество

Насколько позволяет судить общая панорама отечественного композитор-

ского творчества, Альфред Шнитке раньше многих других (уже с середины 1980-х годов) стал прозревать горизонты того исторического периода, который всё чаще определяют обозначением *Пост-модерн*. В его поздних произведениях, созданных на пороге XXI столетия, складывался новый, неизмеримо более объективный стиль, сбалансированно соединяющий личностное и общезначимое, мýку и благо бытия.

Как это зачастую происходило и на предыдущих стадиях творческой эволюции композитора, эстетика данного периода подспудно, в той или иной степени подготавливалась задолго до середины 1980-х годов. Классика, которая так часто подвергалась в творчестве Шнитке «нападениям» (её «коррозия», гротескная деформация, искажение исходного образа до неузнаваемости), тем не менее с самого начала обнаруживала свою жизнестойкость. Уже на ранней стадии самостоятельного творчества, во времена авангардистского «буйства», композитор вводил ощутимые противовесы этим атакам.

С середины 1980-х годов начинала складываться собственная классика Альфреда Шнитке, базирующаяся на общезначимости содержания и на сдержанности, уравновешенности, просветлённости разного строя. Определяющими критериями становятся высокая простота, дух благородства, гармоничности и красоты. Всё это он сумел с законченной полнотой реализовать в целом ряде своих поздних произведений. Остановимся на некоторых из них.

В прямом соответствии с общей социально-политической ситуацией, получившей в нашей стране ходовое определение *перестройка*, магистральная линия творчества Шнитке второй половины 1980-х годов была связана с идеей движения к новым жизненным горизонтам. При этом закономерным стало появление произведений переходного типа, поскольку складывались они на стыке

исторических периодов («вырастая» из второй половины XX века и формируя контуры художественной концепции рубежа XX–XXI столетий). Одно из таких произведений — **Первый виолончельный концерт** (1986).

После большой череды разного рода драматических перипетий и преодолений в финале приходит прозрение некой истины, причём совершенно неожиданной для привычных представлений о Шнитке. Наперекор тяготам и бедствиям уходящего столетия, наперекор собственному мироощущению прежних лет с его неостывающей горечью и неудовлетворённостью, здесь возглашается величественный сурово-торжественный гимн, перерастающий в настоящий апофеоз безусловной веры в жизнь, веры в человека. Светоносное наложение аккордов и фигураций, поддержанное могучим звучанием колоколов, олицетворяет «вселенский собор» человечества, возносящего хвалу мирозданию.

**Концерт для виолончели  
с оркестром № 1  
Н. Гутман (2.59)**

В балете «**Пер Гюнт**» (1987) через ибсеновский сюжет о беспокойном искателе композитор вновь и вновь возвращается к мысли о преодолении всего наносного и чрезмерно конфликтного, что отличало реальность второй половины XX века. В целом это масштабнейшее звуковое полотно воспроизводит развёрнутую картину мира, вбирающую в себя практически всю полноту проявлений XX века, но проявлений, очищенных от случайного и преходящего. И что симптоматично: подлинными пиками смысловой драматургии оказываются «тихие» кульминации, знаменующие умиротворение человеческого духа и отличающиеся особой ясностью и чистотой стиля. Никаких деформаций, омрачающих и «загрязняющих» привнесений — так стал писать поздний Шнитке!

**«Пер Гюнт»  
Э. Клас (1.02)**

Эстетическое кредо Постмодерна, каким оно формировалось в творчестве Альфреда Шнитке конца XX века, своё самое значительное выражение получило в произведениях *духовной тематики*. И точно так же, как в предыдущем разделе отмечались предвосхищения того, что в полной мере раскрылось с середины 1980-х годов, духовным опытом этого времени предшествовала большая предыстория.

Поначалу то были чаще всего завуалированные претворения евангельских сюжетов, о чём в основном приходится судить по позднейшим обнародованным программным замыслам композитора. Один из таких «зашифрованных»opusов — **Четвёртая симфония** (1983). Она особенно примечательна ввиду того, что её замысел связывался с идеей музыкальной реконструкции католического розария, включающего в себя *«пятнадцать тайн»*. Автор оставил на этот счёт подробное описание: *«Пятнадцать тайн — три цикла по пять. Тайны радостные, тайны скорбные и тайны славные. Тайны радостные — это Благовещение, встреча с Елизаветой, Рождество, Сретение (Обрезание), Обретение Его в храме Иерусалимском. Пять скорбных тайн: бегство в Египет, пленение, осмеяние и издевательство, венчание терновым венцом, Голгофа и распятие. И пять славных тайн: Воскресение, Вознесение, Нисхождение Святого Духа на апостолов, Успение Богородицы и Венчание небесной славой. Это — формула Четвёртой симфонии, три цикла по пять. Роза как символ Богородицы. Я взял это из латинского молитвенника»*.

Однако уже и на том этапе из-под пера композитора вышло произведение, которое всецело («и по форме, и по содержанию») отвечало литургической традиции. Имеется в виду **Реквием** (1975).

Осуществляя «трансплантацию» заупокойной мессы на вулканическую поч-

ву XX столетия, автор настойчиво ведёт незримого героя повествования сквозь тщету и взбудораженность, сквозь кактаклизмы и бедствия к упованию на конечную мудрость мироздания, к очищающей красоте духовной кротости и смирения. Концентрированным выражением данной образно-смысловой сферы и центром притяжения всей композиции является обрамляющая её арка-реприза крайних разделов (I и XIV части с единым обозначением *Requiem*). Это благодное приношение вышним силам и в то же время обращённое к ним настоятельное прошение о мире, тишине, успокоении души человеческой.

### Реквием

*Г. Рождественский (2.00)*

С середины 1980-х годов духовность религиозной окрашенности окончательно становится важнейшим устоем гуманистической концепции Шнитке. Знаменательной вехой на этом пути стал **Концерт для хора**. Написанный в 1985 году, он впервые во всей отчётливости репрезентировал контуры новой эстетики позднего Шнитке и открыл для отечественного искусства линию заново возрождаемой духовной музыки — после него произведения, связанные с религиозной тематикой, создавались всё более широким потоком, что воспринималось как знак нравственного перелома после многих десятилетий насильственно насаждаемого атеизма.

Концерт для хора, написанный на тексты «Книги скорбных песнопений» Григора Нарекаци, своим музыкальным строем находится одновременно и в согласии, и в споре с ними. Согласие состоит в пафосе глубоких раздумий о духовных материях человеческого существования и в стремлении подняться над бренностью земной суеты. Но если христианский поэт армянского Средневековья буквально истязает себя в трагическом самобичевании, то Шнитке не-

уклонно продвигается к гармонии духа, опирающейся на возвышенные помыслы о всеблагости Творца.

Композитор исходил здесь из обобщённо воспринятого канона русского православного пения, но претворённого по своему интонационно-гармоническому языку очень свободно и современно. Это сказывается в гибкой филировке звука, в свободе тональных переходов и в многослойном наложении певческих пластов (количество голосов временами доходит до шестнадцати). Тем не менее чрезвычайно насыщенная вертикаль всегда остаётся мягкодиссонирующей, и при всей сложности и объёмности музыкальной ткани — никаких деформаций или «загрязнений».

То была та истинная классичность позднего стиля Шнитке, посредством которой всемерно подчёркивалась чистота чувств и помыслов его нового героя. Опираясь в соответствии с давней традицией только на возможности хорового исполнения *a cappella* и поддерживая строгую сдержанность тона, композитор воспаряет в этой музыке к высотам вечного, непреходящего.

### Концерт для хора

#### I часть

*В. Полянский (2.22)*

Завершающий этап творчества Альфреда Шнитке приходится на первую половину 1990-х годов. Но ещё до этого, в 1985-м он перенёс первый, обширный инсульт и три клинических смерти. Затем последовала цепь следующих инсультов: в 1991-м году — второй, в 1994-м — третий, ещё более тяжёлый, чем прежние, в 1996-м — четвёртый по счёту, а 3 августа 1998-го, на шестьдесят четвёртом году жизни, композитор скончался.

До 1994 года он продолжал много сочинять, писал уже левой рукой, но и она постепенно слабела. Самые последние годы находился в состоянии почти полной неподвижности. По наблюдению одного из

биографов, *«серия инсультов превратила Шнитке из всюду поспевавшего московского жизнелюба в немого гамбургского затворника».*

Тяжёлая болезнь не могла не наложить определённой печати на его творчество. В некоторых сочинениях чувствуется снижение образно-концепционной силы. Оценки художественной значимости последних сочинений Шнитке колеблются в самой широкой амплитуде. К примеру, такой компетентный знаток, как А. Ивашкин, считал, что *«в позднем его стиле, который многим непонятен, есть совершенно потрясающие открытия».* Но до сих пор возможна и та реакция, которая в манере сенсационных откровений «жёлтой» прессы описана в рецензии П. Дэвиса на премьеру Шестой симфонии в Карнеги-холле (Нью-Йорк) в 1994 году: *«В течение исполнения несколько детей испытали настолько сильную усталость от жёсткой, гремящей костями музыки, что их вынесли из зала после I части. Тогда же много взрослых поспешно вышли из зала. Очевидно, не каждому человеку приятен контакт с этим провоцирующим композитором, который получил такие прозвища, как „знаток хаоса“ и „застенчивый, хрупкий создатель самой дикой музыки“... Когда последние звуки затихли, я испытал ощущение тошноты, как будто слушаешь симфонию Малера, от которой остался только скелет, зловеще висящий в темноте».*

Дистанцируясь от обсуждения столь полярных мнений, всё же приходится констатировать тот факт, что созданное Альфредом Шнитке в самые последние годы пока не вошло в исполнительский и слушательский актив востребованного искусства. Однако бесспорно одно: более или менее гарантированная объективность восприятия возможна только на достаточном расстоянии, так что позднее творчество композитора ещё ждёт своего специального изучения.

При всём том, некоторые предварительные суждения возможны и теперь.

Одно из них состоит в том, что на этой стадии он активно развивал линию *автобиографизма*. Показательным моментом становится осязаемо фиксируемое в конце ряда произведений истаивание физического «я», уход в ничто и смертоносный удар кластера, который обрывает нить жизни и отзвук которого замирает до полного исчезновения. Таково, к примеру, завершение Второй фортепианной сонаты (1991) и Концерта на троих (1993).

В соприкосновении с автобиографическими мотивами поздний Шнитке примечательно затронул тот тип музыкальных произведений, которые принято именовать *«лебедиными песнями».* При восприятии отдельных страниц последних симфоний возникают ассоциации с той особой красотой и величавостью, которой дышит холод снежных вершин.

Но, вероятно, более притягательными для большинства слушателей оказываются эмоционально наполненные исповеди с характерной для них проникновенной человечностью художественного высказывания. Именно в таком роде написана лучшая из «лебединых песен» Альфреда Шнитке, появившаяся ещё в 1985 году, когда композитора впервые настигла тяжёлая болезнь. Имеется в виду **Струнное трио**, на основе которого в 1987 году возникла **Новая Амстердамская симфония** (или иначе — **Трио-соната**), а в 1992-м — **Фортепианное трио**. Появление нескольких версий этого произведения доказывает, насколько оно было дорого автору.

Это истинная классика — не только потому, что её автор уже тогда был причислен к классикам мирового искусства второй половины XX века, но и потому, что от этой музыки протягиваются родственные нити к высоким традициям классики прошлых эпох, и вместе с тем она открывает «окно» в классику нынешнего времени. Написанная для струнных, она, ввиду своей глубочайшей нежности и проникновенности, может служить эталоном представлений о гуманности.



Присущие данному произведению исключительное благородство, возвышенная красота и мудрая простота позволяют считать его духовным завещанием мастера. А общий тон щемящей, но просветлённой печали и завершающие звуки, уходящие по обертоновому ряду в небесную высь, воспринимаются как последнее «прощай»...

**Новая Амстердамская симфонietta**  
Ю. Башмет (2.23)

**Основные произведения**  
А.Г. Шнитке

**Инструментальные концерты**

- Концерт для альты с оркестром** (1985)  
**Концерт № 1 для виолончели с оркестром** (1986)  
**Концерт № 2 для виолончели с оркестром** (1990)  
**Концерт № 1 для скрипки с оркестром** (1957)  
**Концерт № 2 для скрипки и камерного оркестра** (1966)  
**Концерт № 3 для скрипки и камерного оркестра** (1978)  
**Концерт № 4 для скрипки с оркестром** (1984)  
**Концерт для фортепиано и струнных** (1979)  
**Концерт для фортепиано с оркестром** (1960)  
**Концерт на троих (Тройной концерт)** для скрипки, альты, виолончели и струнных (1994)  
**Concerto grosso № 1** для двух скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнных (1977)  
**Concerto grosso № 2** для скрипки, виолончели и симфонического оркестра (1982)  
**Concerto grosso № 3** для двух скрипок, клавесина, челесты, фортепиано и 14 струнных (1985)

- Concerto grosso № 4 (Симфония № 5)** для симфонического оркестра (1988)  
**Concerto grosso № 5** (1991)  
**Concerto grosso № 6** для скрипки, фортепиано и струнного оркестра (1993)

**Произведения для оркестра**

- Гоголь-сюита** для оркестра (1981)  
**(He) сон в летнюю ночь ((Kein Sommernachtstraum))** для симфонического оркестра (1985)  
**Пассакалья** для большого оркестра (1980)  
**Pianissimo...** для симфонического оркестра (1968)  
**Симфония № 1** для большого оркестра (1972)  
**Симфония № 2** для солистов, камерного хора и симфонического оркестра (1979)  
**Симфония № 3** (1981)  
**Симфония № 4** для солистов и камерного оркестра (1983)  
**Симфония № 5 (Concerto grosso № 4)** для симфонического оркестра (1988)  
**Симфония № 6** (1992)  
**Симфония № 7** (1993)  
**Симфония № 8** (1994)  
**Симфония № 9** (1995 или 1997)

**Камерная музыка**

- A Paganini** для скрипки соло (1982)  
**Вариации на одну струну** для фортепиано (1989)  
**Голоса природы** для 10 женских голосов и вибратона (без слов) (1972)  
**Диалог** для виолончели и инструментального ансамбля (1965)  
**Жизнеописание (Lebenslauf)** для 4 метрономов, 3 исполнителей на ударных инструментах и фортепиано (1982)  
**Импровизация и fuga** для фортепиано (1965)  
**Канон памяти Игоря Стравинского** для струнного квартета (1971)  
**Moz-Art** для 2 скрипок (по эскизам Моцарта K.416 d) (1976)

**Moz–Art à la Haydn** для 2 скрипок и камерного оркестра (1977)

**Посвящение Игорю Стравинскому, Сергею Прокофьеву и Дмитрию Шостаковичу** для фортепиано в 6 рук (1979)

**Прелюдия памяти Д. Шостаковича** для 2 скрипок или 1 скрипки и магнитофонной ленты (1975)

**Пять афоризмов** для фортепиано (1990)

**Серенада** для скрипки, кларнета, контрабаса, фортепиано и ударных (1968)

**Соната для виолончели и фортепиано № 1** (1978)

**Соната для виолончели и фортепиано № 2** (1994)

**Соната для скрипки и фортепиано № 1** (1963)

**Соната для скрипки и фортепиано № 2** (1968)

**Соната для скрипки и фортепиано № 3** (1994)

**Соната для фортепиано № 1** (1987)

**Соната для фортепиано № 2** (1991)

**Соната для фортепиано № 3** (1992)

**Струнное трио** (1985); редакция для камерного оркестра (**Трио-соната** или **Новая Амстердамская симфониетта**, 1987); редакция в качестве **Фортепианного трио** (1992)

**Струнный квартет № 1** (1966)

**Струнный квартет № 2** (1980)

**Струнный квартет № 3** (1983)

**Струнный квартет № 4** (1989)

**Сюита в старинном стиле** для скрипки и фортепиано (1972, существуют и другие инструментальные версии)

**Тихая ночь (“Stille Nacht”)**, обработка немецкой песни для скрипки и фортепиано (1978)

**Три мадригала** для сопрано, скрипки, альты, контрабаса, вибратона и клавесина (1980)

**Три стихотворения Виктора Шнитке (Drei Gedichte von Viktor Schnittke)** для голоса и фортепиано (1988)

**Три стихотворения Марины Цветаевой** для меццо-сопрано и фортепиано (1965)

**Эпилог** для виолончели, фортепиано и магнитофонной ленты (1996)

**Вокально-симфоническая и хоровая музыка**

**Agnus Dei** для 2 сопрано, женского хора и оркестра (1991)

**История доктора Иоганна Фауста**, кантата для контральто, контратенора, тенора, баса, смешанного хора и оркестра (1983)

**Концерт для смешанного хора** (1985)

**Lux Aeterna** для хора и оркестра (1994)

**Minnesang** для 52 хористов (1981)

**Песни войны и мира**, кантата для сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра (1959)

**Реквием** для солистов, смешанного хора и инструментального ансамбля (1975)

**Солнечное пение (Der Sonnengesang des Franz von Assisi)**, кантата для двух смешанных хоров и 6 инструментов (1976)

**Стихи покаянные** для хора без сопровождения (1988)

**Три духовных хора (Три священных гимна)** (1984)

**Оперы и балеты**

**Джезуальдо**, опера (1995)

**Доктор Живаго**, музыкальная притча (1993)

**Жёлтый звук**, сценическая композиция для пантомимы, инструментального ансамбля, сопрано соло и смешанного хора (1974)

**Жизнь с идиотом**, опера (1991)

**История доктора Иоганна Фауста**, опера (1994)

**Лабиринты**, балет в 5 эпизодах (1971)

**Пер Гюнт**, балет в 3 актах (1987)

**Эскизы**, хореографическая фантазия на темы Гоголя в 1 действии (1985)





## ЛИТЕРАТУРА

1. Булатов С.С. Новое слово об Альфреде Шнитке // Музыкант-классик, 2017. № 1–2. С. 36–39.
2. Вишневецкая Л.А. Два гения с берегов Волги // Музыка и время, 2017. № 11. С. 25–27.
3. Демченко А.И. Альфред Шнитке. Контексты и концепты. М.: Композитор, 2009. 256 с.
4. Демченко А.И. Альфред Шнитке. Художественная культура Саратовского края. Саратов: SGK, 2021. С. 373–480.
5. Денисов А.В. Безмолвные тайны Четвёртой симфонии А. Шнитке // Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире. Вып. 3. Майкоп: Магарин О.Г., 2018. С. 379–392.
6. Долматова М.В. Эмоции в музыке // Музыковедение, 2019. № 4. С. 38–47.
7. Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика-XXI, 2005. 320 с.
8. Классен Н.Д. Альфред Шнитке. Прошлое и настоящее в контексте современного искусства на примере жанра *Concerto grosso* // Традиции и новаторство в культуре и искусстве. Астрахань: Институт развития образования, 2016. С. 57–60.
9. Ковалевский Г.В. Киномузыка Альфреда Шнитке в контексте эволюции его творчества // Музыка в культурном пространстве Европы — России. СПб.: Российский институт истории искусств, 2014. С. 299–311.
10. Холопова В.А. Композитор Альфред Шнитке. М.: Композитор, 2008. 228 с.
11. Цветкова П.Ю. Камерно-вокальная музыка Альфреда Шнитке: стилевой и жанровый аспекты: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. 32 с.
12. Шнитке А.Г. Статьи о музыке. М.: Композитор, 2004. 405 с.
13. Шульгин Д.И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке: беседы с композитором. М.: Деловая Лига, 2004. 112 с.

*Об авторе:*

**Демченко Александр Иванович**, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),  
**ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru

## REFERENCES

1. Bulatov S.S. Novoe slovo ob Al'frede Shnitke [A New Word about Alfred Schnittke]. *Muzykant-klassik* [Classical Musician]. 2017. No. 1–2, pp. 36–39.
2. Vishnevskaya L.A. Dva geniya s beregov Volgi [Two Geniuses from the Embankments of the Volga]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2017. No. 11, pp. 25–27.
3. Demchenko A.I. *Al'fred Shnitke. Konteksty i kontsepty* [Alfred Schnittke. Contexts and Concepts]. Moscow: Kompozitor, 2009. 256 p.
4. Demchenko A.I. *Al'fred Shnitke. Khudozhestvennaya kul'tura Saratovskogo kraya* [Alfred Schnittke. The Artistic Culture of the Saratov Region]. Saratov: Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire, 2021, pp. 373–480.
5. Denisov A.V. *Bezmolvnye tayny Chetvertoy simfonii A. Shnitke* [The Silent Secrets of the Fourth Symphony by Alfred Schnittke]. *Bogosluzhebnye praktiki i kul'tovye iskusstva v sovremennom mire* [The Liturgical Practices and Religious Arts in the Modern World]. Issue 3. Maykop: Magarin O.G., 2018, pp. 379–392.
6. Dolmatova M.V. *Emotsii v muzyke* [Emotions in Music]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2019. No. 4, pp. 38–47.
7. Ivashkin A.V. *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Moscow: Klassika-XXI, 2005. 320 p.

8. Klassen N.D. Al'fred Shnitke. Proshloe i nastoyashchee v kontekste sovremennogo iskusstva na primere zhanra Concerto grosso [Alfred Schnittke. The Past and Present in the Context of Contemporary Art by the Example of the Genre of the Concerto Grosso]. *Traditsii i novatorstvo v kul'ture i iskusstve* [Traditions and Innovations in Culture and Art]. Astrakhan: Institute for the Development of Education, 2016, pp. 57–60.

9. Kovalevskiy G.V. Kinomuzyka Al'freda Shnitke v kontekste evolyutsii ego tvorchestva [The Film Music of Alfred Schnittke in the Context of the Evolution of His Work]. *Muzyka v kul'turnom prostranstve Evropy — Rossii* [Music in the Cultural Space of Europe — Russia]. St. Petersburg: Russian Institute of Art History, 2014, pp. 299–311.

10. Kholopova V.A. *Kompozitor Al'fred Shnitke* [Composer Alfred Schnittke]. Moscow: Kompozitor, 2008. 228 p.

11. Tsvetkova P.Yu. Kamerno-vokal'naya muzyka Al'freda Shnitke: stilevoy i zhanrovyy aspekty [The Chamber-Vocal Music of Alfred Schnittke: Aspects of Style and Genre]. *Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2018. 32 p.

12. Shnitke A.G. *Stat'i o muzyke* [Schnittke A.G. Articles about Music]. Moscow: Kompozitor, 2004. 405 p.

13. Shul'gin D.I. *Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke: besedy s kompozitorom* [Alfred Schnittke's Years of Obscurity: Conversations with the Composer]. Moscow: Delovaya Liga, 1993. 112 p.

---

*About the author:*

**Alexander I. Demchenko**, Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate of the Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire (410012, Saratov, Russia),  
**ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru

---

