

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

**ВАЩЕНКО Олена Вікторівна**



УДК 78.071.1:785.7(47)''19''

**КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА А. ШНІТКЕ:  
ПРИНЦИПИ КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

**АВТОРЕФЕРАТ**  
**дисертації на здобуття наукового ступеня**  
**кандидата мистецтвознавства**

Харків – 2016

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського Міністерства культури України.

**Науковий керівник:**

кандидат мистецтвознавства, доцент  
**Анфілова Світлана Генадіївна**,  
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, доцент кафедри історії української та зарубіжної музики

**Офіційні опоненти:**

доктор мистецтвознавства, професор  
**Самойленко Олександра Іванівна**  
Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової, проректор з наукової роботи

кандидат мистецтвознавства, професор  
**Коханик Ірина Миколаївна**  
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, завідувач кафедри теорії музики

Захист відбудеться «26» грудня 2016 року об 11 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К.64.871.01 у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції, 11/13.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції, 11/13.

Автореферат розісланий «18» листопада 2016 року.

Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради,  
кандидат мистецтвознавства, доцент



**Чернявська М. С.**

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність теми.** Вивчення спадщини А. Шнітке сьогодні виходить на новий етап, про що можна судити з низки останніх музикознавчих праць – К. Акішиної, О. Демченка, О. Чигарьової, де виявляється тенденція до масштабних узагальнень, прагнення представити творчість А. Шнітке як «єдиний текст» (О. Чигарьова); залучення значного масиву творів композитора, раніше позбавлених уваги музикознавців; висунення понять «стильових констант» (О. Чигарева), «концептів» (О. Демченко), «семантики емоцій» (К. Акішина), що сприяють виявленню стрижневих ідей музичних задумів композитора. Продовжує цю лінію і дане дослідження, зосереджуючись на узагальнюючій категорії, однак, на відміну від попередніх праць, в центрі уваги опиняється проблема композиторського мислення А. Шнітке, що ще не набула спеціальної розбудови. Мислення, певною мірою виступаючи в даній роботі альтернативою іншому інтегруючому поняттю – «стиль», разом з тим не виключає останнього. Обидві категорії знаходять своє місце в системі композиторської творчості, займаючи найбільш високі позиції в його ієрархії. В той же час, використання мислення як стрижневого поняття, на відміну від стилю, дозволяє уникнути ситуацій «термінологічного дискомфорту», викликаних, по-перше, складністю взаємовідносин полістилістики як техніки і одиничного стилю як її операнда; по-друге, суперечливим статусом терміну «полістилістика»; по-третє – різновекторністю стильових проявів постмодерністського мислення, ключового для даної роботи, що реалізується в широкій амплітуді індивідуальних стилів. Не випадково в науковій літературі фактично не використовується словосполучення «постмодерністський стиль», тоді як «постмодерністське мислення» стало широко вживаним фразеологізмом. Більше того, поняття «мислення» може включати як різні типи логіки (дедуктивної, індуктивної, ігрової), так і принципи діалогізму, «двополюсності», установки (зокрема на деперсоналізацію та заперечення творчого «Я»), що забезпечує йому високий рівень універсальності. Це свідчить про гнучкість і широту цього поняття, здатного до охоплення різноманітних проявів творчих інтенцій композитора, починаючи від вибору музичної мови, жанру і закінчуючи індивідуальним концептуальним рішенням.

Заслужовує уваги і той факт, що перехід до узагальнюючої фази в «шніткознавстві» створює ілюзію вивченості творчості композитора, хоча в ній і до сьогоднішнього дня залишаються певні музикознавські «лакуни», що вимагають заповнення. До таких, зокрема, слід віднести сферу камерно-інструментальної музики, яка, на відміну від симфонічної творчості (роботи Д. Тиби, В. Бараш, Т. Урбах), не ставала об'єктом спеціального дослідження. Єдиний виняток становить дисертація О. Захарової, яка розглядає принцип діалогу на матеріалі значного числа ансамблів композитора за участю фортепіано, органу, клавесина, тоді як інші роботи мають переважно фрагментарний характер. В результаті камерно-інструментальна музика А. Шнітке виявляється дослідженою нерівномірно. Так, на фоні Другої скрипкової сонати, Першого струнного квартету, «*Moz-Art*», майже не вивченими видаються Нульова і Третя скрипкові, три фортепіанні, Друга віолончельна сонати,

ряд п'єс-«присвят» – «Вітальне рондо», «Мадригал пам'яті Олега Кагана», «До 90-річчя Альфреда Шлеє», а також твори для семи інструменталістів – «Септет» і «3x7». Ця дисертаційна робота спрямована на компенсацію існуючої фрагментарності аналітичних спостережень, оскільки містить спробу досягнути масштабні жанрові групи творів і розглянути їх в контексті принципів композиторського мислення, виявити спільність опусів, що розрізняються як за жанровими орієнтирами, так і за часом створення, і дати уявлення про різні сторони камерно-інструментальної творчості композитора, що і визначає актуальність запропонованої теми.

**Зв'язок з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження виконано згідно з планом науково-дослідної та методичної роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського та відповідає комплексній темі кафедри історії української та зарубіжної музики «Класична та сучасна композиторська і виконавська творчість у науковому просторі історичного музикознавства» на 2011-2016 рр. (протокол № 2 від 29.09.2011 р.). Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради ХДУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 25.11.2010 р.).

**Мета дослідження** полягає у виявленні принципів композиторського мислення А. Шнітке в камерно-інструментальній музиці. Композиторське мислення в дослідженні розуміється як механізм відбору жанру, стилю, техніки, що керується рядом принципів, для створення художньої концепції. В роботі пропонується висунути наступні **завдання**:

- розглянути існуючі в музикознавчих працях уявлення про категорію музичного мислення і дати їм оцінку;
- аргументувати позицію звернення до поняття мислення в контексті творчості А. Шнітке й уточнити його зміст;
- намітити шляхи координації понять стилю і композиторського мислення, а також їх співвідношення в умовах індивідуальної композиторської творчості;
- диференціювати і систематизувати принципи композиторського мислення А. Шнітке;
- узагальнити відомості, наявні в науковій і музично-критичній літературі про камерно-інструментальну музику А. Шнітке;
- дослідити особливості взаємодії жанрової традиції і технік письма ХХ ст. в смичкових квартетах і скрипкових, віолончельних і фортепіанних сонатах А. Шнітке;
- виявити риси еволюції жанру сонати в творчості А. Шнітке;
- визначити характер взаємодії особи композитора і адресата в п'єсах-присвятах;
- розкрити жанрові і композиційно-драматургічні витоки різноманітних ансамблів;
- підсумувати спостереження про принципи композиторського мислення в різних камерно-інструментальних жанрах.

**Об'єкт** дослідження – камерно-інструментальна музика А. Шнітке. **Предмет** – принципи композиторського мислення в камерно-інструментальній творчості А. Шнітке.

**Матеріалом** дослідження обрані камерно-інструментальні твори А Шнітке (всього 31), що утворюють певні жанрові підгрупи:

- чотири смичкових квартети (1966, 1980, 1983, 1989); дев'ять сонат – чотири скрипкові (1955, 1963, 1968, 1994), дві віолончельні – (1978, 1994), три фортепіанні – (1987-88, 1990, 1992);

- дві програмні сюїти, у зв'язку з особливостями циклічної структури поміщені в розділ, де аналізуються сонати – «Сюїта в старовинному стилі» для скрипки з фортепіано (1972); «Афоризми» для фортепіано (1990);

- п'єси-«присвяти» – «Канон пам'яті І. Стравінського» для струнного квартету (1971), «Вітальне рондо» для скрипки і фортепіано (1973), «Прелюдія пам'яті Д. Шостаковича» (1975), «*Moz-Art*» для двох скрипок (версія 1976 г.), «Присвята Стравінському, Прокоф'єву, Шостаковичу» для фортепіано в 6 рук (1979), «*A Paganini*» для скрипки соло (1982), «*Klingende Buchstaben*» для віолончелі соло (1988), «Мадригал» пам'яті Олега Кагана для скрипки соло (1990), «*Lebenslauf*», «До 90-річчя Альфреда Шлеє» для альта соло (1991);

- різнотемброві ансамблі – «Діалог» для віолончелі та семи інструменталістів (1965), «Серенада» для скрипки, кларнета, контрабаса і ударних (1968), «Гімни» для камерного ансамблю (1974-1979), «Септет» для флейти, двох кларнетів, скрипки, альта, віолончелі, клавесина, органа (1982), «3x7» для кларнету, валторни, тромбона, клавесина, скрипки, віолончелі, контрабаса (1989), «*Shall und Hall*» для тромбона й органу (1983).

Не увійшли до аналітичних нарисів, проте послужили ґрунтом для ряду узагальнень твору А. Шнітке, що не утворюють жанрових груп, – Фортепіанний квінтет (1972), Смичкове тріо (1985); деякі п'єси для солюючих інструментів – Варіації на один акорд (1965), «Імпровізація» для віолончелі соло (1994), дві програмні «тихі п'єси» – «*Stille Nacht*» (1978) і «*Stille Musik*» (1979). У свою чергу принципи роботи по моделі, а також спільність творчих завдань з іншими авторами, пошук схожості або індивідуальності задуму того або іншого твору, вимагали залучення додаткового матеріалу: «Питання, що залишилося без відповіді» Ч. Айвза (1908), «Канон пам'яті І. Стравінського» Б. Блахера (1971), «Канон пам'яті І. Стравінського» Е. Денисова (1971), Концерт для віолончелі з оркестром В. Лютославського (1970), «Септет» І. Стравінського, «Місячний П'єро» А. Шенберга (1912), Восьмий смичковий квартет, «Афоризми» Д. Шостаковича (1927), не враховуючи опусів, розглядання яких було обумовлено аналізом контексту жанрової традиції ХХ століття.

**Методологія** дослідження основана на принципі історизму, що передбачує розгляд художніх явищ в контексті загальних тенденцій розвитку жанру, музичних напрямків та стилів. Необхідність повноти розкриття даного процесу потребує залучення методів інтонаційно-драматургічного та жанрово-стильового аналізу. Суттєву роль у виявленні загальних композиційних принципів творів відіграє порівняльний аналіз.

**Теоретичну базу** роботи складають праці, присвячені:

- категорії мислення в філософії, психології, педагогіці – Б. Зейгарник, Д. Кірноса, О. Лілова, С. Петрушина, Н. Скурту, О. Спіркіна, Г. Шерозії, В. Шинкарчука;
- проблемі стилю, в тому числі індивідуального стилю в контексті постмодернізму – В. Грачева, Т. Гуменюк, І. Коханик, О. Кузнєцової, В. Медушевського, М. Михайлова, С. Скребкова, Д. Уеллса (*D. Wells*);
- питанню музичного мислення та його типів – О. Алкон, М. Арановського, збірки статей під редакцією М. Арановського (1974; 2007), В. Валькової, Г. Єлістратової, С. Кузанова, Л. Крилової, С. Петрикова, І. Пясковського, Т. Шелупахіної, Дж. Левінсона (*J. Levinsson*), Б. Неттла (*B. Nettl*);
- ігровій логіці в музиці – Д. Варламова, О. Лебедева, Є. Назайкінського;
- постмодернізму та специфіці постмодерністського музичного мислення – А. Амрахової, С. Анохіної, Б. Борисова, Н. Гуляницької, А. Ільїної, Є. Ліанської;
- проблемі діалогу та діалогізму в музиці – М. Бахтіна, В. Бібллера, О. Захарової, М. Лобанової, О. Самойленко, Л. Скрипнік;
- теорії композиції, гармонії і композиторським технікам ХХ століття – Г. Григор'євої, Л. Дьячкової, С. Курбатської, Т. Кюрегян, О. Соколова, Ю. Холопова;
- проблематиці жанрів в музиці ХХ століття та їх типології – Н. Александрової, Т. Андрущак, В. Бобровського, В. Карпенка, Л. Ланцути, М. Лобанової, І. Пінчук, Л. Раабен, *П. Гріффітса (P. Griffiths)*, Дж. МакКелли (*J. McCalla*);
- творчості композиторів ХХ ст. – Л. Акопяна, Н. Власової, С. Савенко, В. Холопової, Ю. Холопова, Кш. Бацулевського (*Krz. Baculewski*);
- творчості А. Шнітке – К. Акішиної, В. Бобровського, В. Вартанова, О. Демченка, О. Івашкіна, С. Калашнікової, Т. Франтової, В. Холопової, О. Чигарьової, Д. Шульгіна;

**Наукова новизна отриманих результатів дисертації** полягає у розкритті принципів композиторського мислення на матеріалі камерно-інструментальної музики А. Шнітке, на основі чого *уперше*:

- камерно-інструментальну творчість А. Шнітке розглянуто крізь призму принципів композиторського мислення;
- поставлено питання співвідношення понять «стиль» і «композиторське мислення»;
- здійснено спробу систематизувати принципи композиторського мислення А. Шнітке;
- виявлено риси макроциклу в скрипкових і фортепіанних сонатах;
- запропоновано типологію камерно-інструментальних творів А. Шнітке, у тому числі кuartетів, сонат, п'єс-присвят, різноманітних ансамблів;
- детально проаналізовано і диференційовано творчі інтенції композитора у світлі ігрової логіки, яка виявляється на лексичному, синтаксичному, формотворному рівнях, в грі як прояві акторської гри (темброва

персоніфікація в п'єсах-присвятах, інструменти, що імітують інші тембри, незвичайні ампула); у грі із слухачем (ілюзії, алюзії, квазіцитати); грі з матеріалом (використання монограм інших композиторів, переплетення різних літерно-звукових символів, породжуючи ситуацію полілогу).

*Набули подальшого розвитку:*

- аналіз постмодерністських якостей мислення композитора, частково розглянуті в роботах О. Демченка, О. Ліанської, що в даній праці розкриваються на прикладі камерної музики;
- вивчення принципу діалогу в творчості А. Шнітке, при цьому окрім форм тембрового, стильового і жанрового діалогів, запропонованих О. Захаровою, розглядається також діалогізм технік (серійності й тональності, модальності й серійності) та композиційних принципів;
- дослідження принципу «двополюсності» композиторського мислення, розпочате О. Чигарьовою.

**Практичне значення роботи.** Матеріали дисертації можуть бути використані у навчальних програмах вищих та середніх музичних навчальних закладів в курсах «Історія музики ХХ ст.», «Клас камерного ансамблю», «Практикум з сучасної музики». Крім того, дослідження становить інтерес для виконавців камерно-інструментальної музики.

**Апробація результатів дисертації.** Дослідження обговорювалося на засіданнях кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Його теоретичні та аналітичні положення були викладені в доповідях на дев'яти науково-методичних і науково-практичних конференціях: XI, XIV-XVI міжнародних науково-практичних конференціях «Молоді музикознавці України» (Київ, 2009, 2012, 2013, 2014); IV-V науково-практичних конференціях за підсумками Всеукраїнського конкурсу студентських наукових робіт з «Музичного мистецтва» (Донецьк, 2009, 2010); «Драматургічний потенціал музичного твору» (Київ, 2011); «Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти» (Харків, 2012), «Композиторська школа та світовий музичний процес» (Одеса, 2012).

**Публікації.** За матеріалами дисертації опубліковано 8 статей, з яких 6 – в спеціалізованих виданнях, затверджених МОН України, стаття у науковому періодичному виданні «Центрально-Азиатский искусствоведческий журнал» (Казахстан).

**Структура роботи.** Дисертація складається зі Вступу, п'яти Розділів, Висновків, Списку використаних джерел, Додатків. Загальний обсяг дисертації становить 277 сторінок, з них 200 – основного тексту. Список використаних джерел включає 329 позицій, в тому числі 48 іноземними мовами (музикознавчі матеріали – 28 партитури – 20).

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовується актуальність обраної теми, формулюються мета і завдання дослідження, конкретизуються його об'єкт, предмет і аналітичний

матеріал, наукова новизна і практичне значення, підкреслюється зв'язок з науковими програмами, описується апробація результатів дослідження.

**В Розділі 1 «Творчість А. Шнітке в аспекті проблеми композиторського мислення»** розглядається проблема індивідуального стилю в творчості композиторів ХХ століття (1. 1), аналізуються основні підходи до визначення поняття мислення, що існують в філософській, психологічній, естетичній (1.2), і зокрема – музикознавчій літературі (1. 3), визначається внесок музикознавців у вивчення музичного мислення А. Шнітке на сучасному етапі (1. 3), диференціюються та систематизуються основні принципи композиторського мислення (1. 4).

*У підрозділі 1. 1. «Проблема індивідуального стилю композитора в музиці ХХ століття»* розкривається проблематика вживання поняття стилю, що досить тривалий час домінувало в музикознавстві, характеризуючи індивідуальність композитора. На прикладі творчості деяких представників ХХ століття (зокрема П. Булеза, Дж. Крама, А. Пярта, А. Шнітке) можна зустріти певні труднощі використання цього поняття. Така ситуація обумовлена і зміною ставлення до індивідуальних стилів минулого, і термінологічними протиріччями, зокрема розумінням стилю як елементу-операнду полістилістичної техніки, та стилю як «вищого рівня художньої єдності», інтегруючого музичну мову, техніку, жанр. В таких умовах виникає потреба або ускладнення поняття індивідуального стилю додатковими епітетами, підкреслюючи момент неоднорідності генетичних витоків, що відбилося у формулюваннях «мішаного стилю» (О. Лобанова), «інтерпретуючого стилю» (В. Медушевський, В. Грачев) або певне його переосмислення, як приміром в роботі О. Савенко, яка розглядає творчість І. Стравінського «в стильовому пейзажі епохи». Інший шлях – використання інтегруючого поняття, що дає змогу об'єднати явища техніки, жанру, форми, музичної мови та «зняти» проблему стильового визначення творчої індивідуальності автора. До таких, зокрема, відноситься категорія «музичної композиції», висунута О. Соколовим.

*У підрозділі 1. 2. «Мислення в дзеркалі наукового знання»* розглядаються існуючі дефініції мислення, загальними рисами яких є, по-перше, процесуальний характер поняття; по-друге, момент взаємодії з навколишнім світом – тобто процес обробки інформації, що поступає ззовні, або «відображення» оточуючої реальності; втретє, наявність елементів-операндів, якими керує мислення; вчетверте – результативність процесу, тобто вироблення директиви до дії, генерування нової інформації, створення нових «ідеальних елементів» тощо. Власне музичне мислення, окрім музикознавства, стає об'єктом цілого ряду наук, зокрема музичної педагогіки, психології. Педагогіку воно цікавить в двох основних ракурсах – як мислення людини, що навчається музиці, або мислення людини, що сприймає музику, тоді як в психології виникають три різних визначення для композиторського, виконавського, слухачького типів мислення. До цього переліку ми пропонуємо додати мислення музикознавче, оскільки воно значно відрізняється від мислення пересічного слухача як за ступенем інтелектуального зусилля (за аналогією з «філологічним зусиллям» У. Еко), спрямованого на пізнання тексту, на реконструювання коду відправника-композитора та виконавця, так і за результатом.



Під результатом розуміється всебічна розробка тексту з усіма інференційними вилазками, що частіше набуває письмової форми.

У підрозділі 1.3. «Музичне мислення як предмет музикознавства» розглядаються основні підходи до вивчення поняття музичного мислення в російському та українському музикознавстві за 40-річний період (з 1974 по 2012 рік), зокрема, в збірках статей під редакцією М. Г. Арановського, монографії В. Пясковського. Загальною їх рисою є постійне перехрещення з теорією форми та інтонаційною теорією Б. Асаф'єва, що не завжди сприяє конкретизації сутності поняття, а іноді – навпаки, призводить до цілої низки підмін поняття мислення та змішування його з драматургією, музичним розвитком, музичною формою. Окрему проблему становить стверджувана М. Арановським безпонятійність музичної мови, що не дає підстав переносу філософських дефініцій мислення до музикознавства. Разом з тим, творчість деяких авторів, виявляє активне стремління до понятійності. Не випадково К. Акішина говорить про «зафарбованість емоцій А. Шнітке семантикою добра і зла», тим самим переступаючи власне емоційний рівень і входячи до сфери понять. Зважаючи на різнобічність трактовок «музичного мислення» в музикознавстві, автор даного дисертаційного дослідження пропонує власну дефініцію композиторського мислення як процесу відбору жанру, стилю, техніки, елементів музичної мови, спрямованого на створення художньої концепції.

У підрозділі 1.4. «Досвід систематизації принципів композиторського мислення А. Шнітке» дається розгалужена система принципів композиторського мислення А. Шнітке, що взаємодіють між собою та формують великі групи-блоки. Суттєве місце посідають постмодерністські якості мислення, що відбиваються в музиці композитора в принципах заміни «свого» слова «чужим», копіюванні замість винаходу нового, установці на нон-індивідуальність, в деперсоніфікації автора, в стиранні меж між «своім» та «чужим» або навмисному маскуванні «свого» слова, в конструюванні симулякрів, тембровій персоніфікації, установці на створення оповідного хаосу, в діалогізмі та ігровій логіці. В свою чергу діалогізм, дослідження якого в камерній музиці А. Шнітке було розпочато О. Захаровою, розповсюджується на діалогізм технік та композиційних принципів. «Двополюсність» мислення А. Шнітке, запропонована О. Чигарьовою, уточнюється та конкретизується в створенні опусів-двійників, в компонуванні всередині твору стійких інтонаційних комплексів, що полярно протиставляються; створенні інтонаційних формул та тем, здібних до перевертництва, тобто звернення протилежним «полюсом». Ігрова логіка розглядається і в плані гри зі слухачем, і як прояв акторської театральної дії, і в «ігрових жестах».

В Розділі 2 «Діалог з жанровою традицією: смичкові квартети» коротко оглядаються основні тенденції трактовки жанру струнного квартету в ХХ ст., послідовно аналізуються чотири зразки жанру, представлені в творчості А. Шнітке (2.1. – 2.4.), на підставі чого робляться висновки про реалізацію в них принципів композиторського мислення та виявляються риси макроциклу в квартетній творчості (2.6.).

У підрозділі 2.1. «Перший смичковий квартет: серійність та сонатність» розглядається взаємодія в композиції твору логіки серійності і сонатності. Перша

втілюється в структурі дзеркально-симетричної серії, дзеркальності певних фаз форми, та принципі варіаційності, друга реалізована в опозиції експресивного та медитативного, конструюванні відповідних розділів експозиції (головна, сполучна, побічна партії) та розробки, вибудованої за хвильовим принципом. Опора на модель Симфонії *op. 21* А. Веберна, що простежується в квартеті, відбилася у структурі серії, прагненні до індивідуалізації артикуляційного та динамічного параметру кожної інструментальної партії. В то же час в реалізації форми Перший квартет контрастує своїй моделі: динамічну, процесуальну сонатність А. Шнітке можна протиставити статичній, кристалічній концепції часу А. Веберна.

У підрозділі 2. 2. «Другий смичковий квартет: під “маскою” авторства» виявляється взаємодія двох типів трактовки погласиць та гімнів знаменного розспіву в Другому квартеті – прихованого цитування та «показного», що призводить, з одного боку, до суцільного заповнення музичної тканини «чужим» словом, а, з іншого, – до створення ілюзії чергування авторської та цитованої музики. Віднайдений в Другому квартеті принцип побудови циклу, аркоподібно обрамленого повільними частинами, (що апелює до пізньоромантичної моделі сонатно-симфонічного циклу), а також перенос драматургічного акценту до насиченої динамікою і рухом другої частини буде властивий і подальшим опусам в цьому жанрі, і сонатам. З точки зору техніки модальності, властива цитованим першоджерелам, поєднується з щільною хроматикою. Моделлю для твору виступає Друга симфонія А. Шнітке «*St. Florian*» – їх поєднує і приналежність цитатного матеріалу до богослужбової музики, поліфонічна робота з монодією, а також зв'язок з жанрами церковної музики – меси та літургії.

У підрозділі 2. 3. «Третій смичковий квартет: ігри з цитатами» аналізується шлях трьох основних інтонаційних комплексів, заявлених на початку твору як цитати – це автентичний каданс з «*Stabat Mater*» О. Лассо, епіграф смичкового квартету № 15 Л. Бетховена, *DSCN*, до яких приєднуюється монограмма *afed*, яка відповідає імені А. Шнітке. Кожна з заявлених цитат максимально узагальнена інтонаційно. Це ставить під сумнів рівень їх репрезентативності відносно названих творів, та, разом з тим, всі вони конкретизують собою певні епохи – від Відродження до межі XIX-XX ст., породжуючи ряд відповідних квазіцитат та алюзій, виводячи на новий рівень діалог прихованого та явного, заявлений у Другому квартеті. В свою чергу вибудована музично-історична «сюжетна» лінія дозволяє розглядати Третій квартет як двійника Третьої симфонії. Насиченість музики квартету яскравими жанровими контрастами дає підстави говорити не тільки про риси симфонізованої трактовки жанру, що відбилася у наскрізному інтонаційному розвитку, «подієвості» другої частини, але й про риси сюїтності.

У підрозділі 2. 4. «Четвертий струнний квартет: система подвійних опозицій» розглядається останній твір композитора в жанрі смичкового квартету, де, поряд з узагальненням віднайдених у попередніх творах принципів, зокрема поєднання серійної техніки та тональності, діалогу варіаційності та рондальності, спостерігаються нові риси. До таких відносяться стремління до «очищення» музичної мови від асоціацій з музикою минулого, що тим не менш не дає уникнути алюзії на тему побічної партії Десятої симфонії Д. Шостаковича; діалогізм форми

твору, яка може бути сприйнята двобічно: як серійна тема з варіаціями та варіації з темою, оскільки розосереджена акордова послідовність наприкінці твору приводить до кристалізації «хоралу». Крім того, п'ятичастинна структура композиції використана композитором в цьому жанрі вперше призводить до подвоєння функцій скерцо та повтору опозиції «скерцо – медитація».

В Розділі 3 «Еволюція камерної сонати в творчості А. Шнітке: від жанрового плюралізму до тризвуку і кластеру» визначається трактовка сонати в творчості композитора (3.1), характеризуються скрипкові (3.2), віолончельні (3.3) та фортепіанні сонати (3.4).

У підрозділі 3.1. «Соната в творчості А. Шнітке» розкривається ставлення А. Шнітке до традиції жанру сонати в музиці ХХ ст.. Незважаючи на прихильність композитора до сонатної логіки, його сонатам притаманні риси сюїтності, про що свідчить широке коло танцювальних жанрів в Першій скрипковій сонаті та «Сюїті», Першій віолончельній сонаті, а також темпова логіка «повільно-швидко-повільно-швидко».

В підрозділі 3.2. «Скрипкові сонати та “Сюїта”» послідовно розглянуто чотири скрипкові сонати композитора, починаючи з ранньої «Нульової» (1955) та закінчуючи Третьою (1994). Нульова соната вперше аналізується як твір, в якому починають кристалізуватися характерні для зрілого мислення композитора принципи, зокрема образної метаморфози як способу музичного розвитку, перевертництва, гри в «маски», використання характерного тематизму та скерцозності, тяжіння до жанрового варіювання тем, породжуючи широкий полісемантичний жанровий простір. Жанровий плюралізм демонструє Перша соната, що спирається на серійну техніку та численні жанрові елементи, зокрема хорал, та варіації на хорально-акордову тему, вальс, румбу. Вже у Другій сонаті цей спектр редукований до двох ключових комплексів – бахівського хоралу та виокремленого з контексту фактурно-динамічними засобами мінорного тризвуку. Третя соната майже не містить відверто експонованих жанрових елементів, її секундово-квартові гармонічні остови лиш подекуди поєднуються з тризвучними або терцієвими фонізмами, але й цих лаконічних елементів виявляється достатньо, щоб упізнати в мінорному тризвуку провокативний «персонаж» Другої сонати, а в низці паралельних тризвуків – відгомін хорального комплексу. Таким чином, тенденція до жанрово-мовного очищення, що проступає з ранньої до пізньої сонати співіснує з тяжінням до злиття всіх скрипкових сонат у єдиний «сюжет», що дозволяє розглядати їх як макроцикл.

У підрозділі 3.3. «Віолончельні сонати» розкриваються особливості двох віолончельних сонат. Для Першої з них характерна активна асоціативність музичної мови з використанням інтонаційних шаблонів музики минулого у вигляді теми хреста (в початковій репліці віолончелі), «омінореного» «золотого ходу» валторни в партії фортепіано, а також токато-механістичного *perpetuum mobile* другої частини з центральним епізодом у вигляді вальсу, «що так і не відбувся». Для Другої сонати, навпаки, характерна «замкненість», ізольованість лексики, максимально позбавленої будь-яких асоціативних планів. Опора на кварто-секундові гармонічні та мелодичні комплекси та формули дає підставу говорити про навмисне уникання

мажорно/мінорно забарвлених співзвуч. В той же час відсутність постійного метру та аметричність сприяють нівелюванню жанровості (окрім інструментального речитативу) та надають партії віолончелі *quasi*-імпровізаційного характеру.

В підрозділі 3.4. «Фортепіанні сонати та “Афоризми”» послідовно розглядається кожна з трьох фортепіанних сонат, що в сукупності репрезентують зрілий етап творчості композитора. Їх поєднують стійкі інтонаційні формули (хорал, *quasi*-поліфонічні жанрові елементи та фактура, протиставлення тризвуку та кластера як самостійних семантичних комплексів), які переживають ряд послідовних змін-метаморфоз в даних опусах, утворюючи єдиний сюжет. До нього органічно примикають «Афоризми», виступаючи своєю пародією на пародію, залучаючись до загальної тенденції «симулякрізації» жанрів, властивій фортепіанним сонатам.

В Розділі 4 «”Своє” та “чуже” в п’єсах-присвятах» аналізується проблема «присвяти» як специфічного жанру в сучасній композиторській творчості; визначаються типи присвят у творчості А. Шнітке (4.1.), досліджуються програмні п’єси композитора, в яких акт «приношення» визначає основний зміст музики, виявляються прояви принципу роботи за моделлю, тембрової персоніфікації (4.2.), ігрової логіки (4.3.), «двополюсності» та діалогізму (4.4.).

В підрозділі 4.1. «Присвяти в музиці ХХ століття та їх типологія» розглянуто різноманітні підходи до явища присвяти в музиці, представлені в роботах В. Бодіної-Дячок, О. Лосевої, І. Пінчук, Н. Фоміної та ін., проте існуючі типології не відрізняються єдністю. Більш того, при аналізі адресації як факту дослідники далеко не завжди звертають увагу на питання взаємодії з «чужим» словом, використання якого стає одним з ключових принципів створення присвяти у А. Шнітке. Навіть у випадку адресування такого послання постаті «не-композитора», він знаходить музичні лексеми, що стають субститутами «чужого» слова. Присвяти містяться у 56-ти камерно-інструментальних опусах А. Шнітке, включаючи ансамблі та сольні фортепіанні твори, серед яких можна виділити дві групи. У першій з них (22 твори) присвята сприймається в основному як певний додатковий факт, що безпосередньо не впливає на сам жанр і музичний зміст опусу. У другій (10 п’єс) – адресація поняття присвяти піднімається до рівня жанрового визначення, даючи змогу надалі йменувати подібні опуси п’єсами-присвятами. Диференціювати їх досить просто за програмними заголовками і підзаголовками, які нерідко містять і ім’я адресата, і «випадок», що послужив приводом до створення опусу. З огляду на існування в музикознавчому доробку такого жанрового визначення, як меморіал, зазначимо, що в контексті творчості А. Шнітке його використання видається недоцільним, оскільки тільки три п’єси мають ремарку *in memoriam* (О. Кагану, І. Стравінському, Д. Шостаковичу), тоді як інші адресовано живим сучасникам (І. Дубінському, О. Івашкіну, А. Шлеє, А. Шнітке) або мають ігровий характер (В. А. Моцарту, Н. Паганіні), що не відповідає траурно-шанувальній семантиці меморіалу. Оскільки присвяту можна розуміти як мінімум в двох значеннях – як факт наявності в підзаголовку твору імені адресата, і як специфічний жанр, уточнимо, що цьому розділі дисертації аналізуються тільки твори другої групи.

Підрозділ 4. 2. «Робота за моделлю та темброва персоніфікація» розкриває особливості реалізації в «присвятах» принципу роботи за моделлю, що заявляє про себе не стільки на рівні вибору матеріалу, як це було з Першим, Другим, Третім квартетами, скільки в методах роботи з ним. Так, для «Канону» моделлю стає Перший смичковий квартет (1966), єдиний на той час твір такого ж складу. В виборі назви п'єси «*Klingende Buchstaben*» композитор користується грою слів (в перекладі – «Літери, що звучать» або «Гучні літери»), відсилаючи до «літерної» п'єси Р. Шумана. Асоціація з «Танцюючими літерами» «Карнавалу» виникає на рівні аналогії монограмм, їх переадресації – від назви вигаданого міста до прізвища у Р. Шумана (*ASCH-SCHA*) та з однієї творчої постаті до іншої у А. Шнітке (*AedeASCH* – Олександр Івашкін, *ASCH* – А. Шнітке), а також принципу дзеркальності (у шуманівському випадку – пермутації) у роботі з темою. Про темброву персоніфікацію можна говорити у разі, коли інструментальний склад твору продиктований тим, на якому інструменті грає адресат, в результаті чого виникає ефект ототожнення інструменту з його особистістю, а сама п'єса перетворюється на своєрідний «портрет». Зразок такого підходу спостерігаємо і у «*Klingende Buchstaben*», присвячене О. Івашкіну, призначене віолончелі, і у трьох п'єсах, адресованих скрипалям – «*A Paganini*», «Мадригалі пам'яті Олега Кагана», «Вітальному рондо», приуроченому 50-річчю Р. Дубінського.

У підрозділі 4.3. «Діалогізм та “двополюсність”» виявлено специфіку взаємодії композитора з адресатом через поляризацію умовно «свого» та «чужого» матеріалу в «присвятах». Так, «Канон» не містить цитат, в той час як «*Moz-Art*» майже повністю зітканий із них. В залежності від змісту не-авторського матеріалу, формуються різні типи діалогу. У зв'язку з цим виникає необхідність диференціювати ці поняття: коли мова йде про авторську музику, адресовану безпосередньо композитору і пов'язану з цим адресатом, виникає музичне оповідання, де «своє» говорить про «чуже». І навпаки, коли спорідненість матеріалу дозволяє композитору використовувати чужі інтонаційні лексеми, не викликаючи очуднення, виникає ситуація, коли «чуже» говорить про «своє». Перший випадок («своє» про «чуже») характерний для Канону пам'яті І. Стравінського, музична тканина якого розгортається в дусі канонічної техніки Першого смичкового квартету, роль теми в якому відіграє монограма І. Стравінського. При цьому вона не використовувалась композитором-адресатом, а є «винаходом» самого А. Шнітке. Протилежна ситуація виникає в Прелюдії пам'яті Д. Шостаковича, коли «особистісне» начало А. Шнітке майже повністю зливається з «чужим» матеріалом завдяки постійному оперуванню лексемами *BACH* і *DSCH*, в канонічному перетині яких виникає і монограма автора (*ASCH*). В крайніх розділах «*A Paganini*» маємо справу з розповіддю «своє про чуже», де задіяні віртуозні прийоми гри на скрипці, принципи розвитку, характерні для італійського майстра, балансування на межі різних стилів, тоді як центральний – *Cadenza I* – в цьому плані контрастує всьому твору, даючи простір «чужому» слову, представленому 15-ма цитатами з 13 каприсів Н. Паганіні. За рахунок цього поєднуються одразу дві ситуації («своє про чуже» і «чуже про своє»). Особлива ситуація діалогу виникає в «*Moz-Art*», де «своє» та «чуже» поєднуються по вертикалі: слово А. Шнітке стає контрапунктом для

моцартівського. З огляду на пародійні ознаки цього твору, може бути проведена аналогія з явищем «контрафактури».

У підрозділі 4.4. «Ігрова логіка» аналізуються різноманітні прояви ігрової логіки в «присвятах». Арсенал її засобів, в порівнянні з квартетами та сонатами, доповнюється вербальними іграми (у виборі назв і монограм), що створює своєрідні комбінаторні поля літерних монограм-символів; тотальним автоциткуванням або множинним цитуванням (можна також це назвати «зверхцитуванням» або гіперболізацією цитування). Так, в «*Klingende Buchstaben*» за рахунок виокремлення чотирьох останніх літер монограми О. Івашкіна у вигляді самостійного мотиву прослуховується монограма А. Шнітке і з'являється відсилка до Р. Шумана; в «Каноні» 10 літер повного імені І. Стравінського вбирають монограми *ASCH, DSCH*. В «*Lebenslauf*» нанизуються цитати як з музики А. Шнітке, так і інших авторів, «*A Paganini*» містить фрагменти майже всіх каприсів італійського майстра. В такому цьому можна вбачати як прояви гри з матеріалом (наголода процесом компонування-комбінування), так і гри зі слухачем.

**В Розділі 5 «Різноманітні ансамблі: творча свобода чи робота за моделлю?»** – аналізуються існуючі в музикознавстві уявлення про жанрову сутність різноманітного ансамблю та його зв'язок з феноменом «музики для...», виявляються композиційні особливості, та музичні прообрази відповідних опусів А. Шнітке – «*Schall und Hall*» (5.1.), «Гімнів» (5.2.) «Діалогу» (5.3.), «Серенади» (5.3.), «Септету» та «3x7» (5.4.) та здійснюються висновки про реалізацію в них принципів композиторського мислення.

В підрозділі 5.1. «Різноманітний дует» розглядається «*Schall und Hall*» для органу і тромбона як концертна п'єса, написана у вигляді трьох фаз-варіацій, кожна з яких завершується алеаторичною каденцією з *quasi*-імпровізацією інструментів. Співвідношення ідеї звуку та відгомину, консонуюча гармонія органу, на фоні якої розгортаються напружені репліки тромбону, що ніби шукає точки опори в музичному просторі та знаходить лише пустоту прозорих октав, спонукають до порівняння музики п'єси з опусом «Питання, що залишилося без відповіді» Ч. Айвза, який сприймається відправною точкою шнітківської концепції. В той же час, на відміну від «діалогу непорозуміння» (або навіть «діалогу ігнорування») Ч. Айвза, обмін репліками між інструментами призводить до взаємовпливу учасників одне на одного та їх відвертої конфронтації, що в свою чергу примушує порівнювати цю п'єсу і з Другою скрипковою сонатою самого А Шнітке.

В підрозділі 5.2. «Варіабельний ансамбль» аналізуються «Гімни» для віолончелі та камерного ансамблю. Тут пропонується термін «варіабельний ансамбль», який відповідає інструментальному складу зі змінними учасниками або ансамблю, що варіюється від частини до частини твору і в повному складі майже не зустрічається, окрім фіналів циклу. Сама назва «Гімни» відсилає до однойменного опусу К. Штокхаузена (1968), що має на меті створення «суперколажу» з понад 40 цитат гімнів, тоді як А. Шнітке йде по лінії прихованого цитування, подібного до Другого смичкового квартету. Для «Гімнів» характерна перевага зон «сумісної гри» над власне тембровим діалогом, функціональна рівність тембрів, що можуть «підміняти» один одного, а з точки зору тематизму – поляризація акордово-

гармонічних консонуючих та дисонуючих комплексів, та поступова кристалізація обертонового ряду.

В підрозділі 5.3. «Ансамбль з солістом» розглядаються два твори 60-х років – «Діалог» для віолончелі та камерного ансамблю та «Серенада», кожен з яких репрезентує різні форми діалогу інструменталістів, які виступають у ролі *dramatis personae*. Наявність розгорнутого початкового монологу віолончелі, підпорядкованість партій інших інструментів та лаконізм їх інтонаційного змісту дають привід розглядати співвідношення партій інструментів в «Діалозі» як соліста та супровід. В цьому спілкуванні «нерівних» виявляється рельєфна поляризація інтонаційного матеріалу віолончелі – виразного інструментального речитативу та «плесків» загальних форм руху у інших учасників ансамблю. У співставленні з «Діалогом», «Серенада» демонструє ряд відмінностей – звернення до традиції жанру серенади та циклічної структури; колажну техніку замість серійності, а також алюзії до кіномузики композитора, зокрема до «Скляної гармоніки». Ідея ансамблю з солістом дещо модифікується у порівнянні з «Діалогом» – функції соліста як віртуоза, з одного боку, і організатора процесу гри – з іншого, тут розділяються: перша з них доручається кларнету, тоді як організатором постає тембр дзвону.

Підрозділ 5.4. «Жанрові модифікації септету» присвячений двом творам – «Септету» та «3x7», які, більшою мірою, в порівнянні з іншими зразками різнотембрових ансамблів А. Шнітке, були позбавлені дослідницького інтересу. Навіть в дисертаційному дослідженні О. Захарової, в якому є розділ, спеціально присвячений композиційним особливостям «великих» ансамблів, «Септет» та «3x7» відсутні. Дотримання моделі «Септету» І. Стравінського парадоксальним чином виявляється навіть в протилежних, на перший погляд, засадах внутрішньої організації творів, виявляючи «спільність в контрасті». Обидва автори звертаються до використання технік, яких вони раніше не задіяли. І. Стравінський в своєму зрілому «Септеті» оперує додекафонією, а А. Шнітке – репетитивною технікою. Різні жанрові орієнтири – жига і пасакалія у І. Стравінського, токато і *quasi*-хоральна обробка (хоральна прелюдія) у А. Шнітке – виявляють спільність барокових коренів та здібності до взаємодії з техніками письма ХХ століття. Другий твір А. Шнітке для семи інструменталістів – «3x7» (для кларнета, валторни, тромбона, чембало, скрипки віолончелі і контрабаса), віддаляється від жанрової традиції серенадо-дивертисментної музики, представляючи собою одночастинну композицію. «Числова» назва відсилає до «Місячного П'єро» А. Шенберга. Не відповідаючи останньому ні за композицією, ні за інструментальним складом (відсутні тембри флейти і альту), п'єса викликає інші, поетичні асоціації, завдяки підзаголовку А. Жиро «Тричі сім віршів». Рондальна структура «3x7», з принципом чергування рефренів і епізодів, дозволяє говорити про зв'язок з поетичним септетом як особливою віршованою формою (семивірш з двома або трьома римами), де римовані рядки чергуються з неримованими. Стійкість рефрену виступає основою композиції, утворюючи остов форми, подібно до поетичної рими. Продовжує ланцюг віршових взаємозв'язків аналогія між формою рондо і структурою ронделя, що є основною одиницею поетичного циклу А. Жиро.

У **Висновках** узагальнюються результати дослідження. Вивчення композиторського мислення А. Шнітке на матеріалі камерно-інструментальної музики підтверджує приналежність цього автора до **постмодерністського типу мислення**. До його проявів слід віднести **прагнення до заміни свого слова «чужим»**, використання цитат і аллюзій, що незмінно супроводжує усі опуси композитора (від Нульової скрипкової сонати з аллюзією на Поему *op. 25* Е. Шоссона, музику М. Мясковського, М. Метнера, до пізніх опусів – фортепіанних сонат, де в умовах максимальної музичної «ізоляції» все ж зберігаються цитати і аллюзії на твори Д. Шостаковича).

**Принцип копіювання**, відтворення існуючого замість винаходу як особливої творчої установки відбивається **в роботі по моделях** музики минулого, якими нерідко виступають конкретні опуси. Серед таких слід назвати «Питання, що залишилося без відповіді» Ч. Айвза (для «Звук та відзвук»), Симфонію *op. 21* А. Веберна (для Першого струнного квартету), «Септет» І. Стравінського (для «Септету»), «Місячний П'єро» А. Шенберга (для «3x7»), «Афоризми» Д. Шостаковича (для «Афоризмів»), «Гімни» К. Штокхаузена (для «Гімнів»).

**Установка на нон-індивідуальність, деперсоніфікацію автора**, органічно взаємопов'язана з відчуттям втрати свого «Я», реалізується в стиранні меж між «своїм» і «чужим», створенні ілюзії «свого» в «чужому» або, навпаки «чужого», що звучить як «своє»; принципу «симулякризації» як конструюванні викривлених копій існуючих в музичній традиції жанрів (*quasi*-річкеркар першої частини Третьої і *quasi*-фуга третьої частини Першої фортепіанних сонат), так і в поширенні ідеї «фальшивої подібності» на сам метод композиції – не поліфонія, а гра в поліфонію (Перша і Третя фортепіанні сонати), не каденція, а *quasi*-каденція (Друга скрипкова соната).

**Темброва персоніфікація** (таксономічні ефекти) і персоналізація музичних тембрів в умовах інструментального театру відбилася в закріпленні відповідних амплуа за певними інструментами (тромбон як «порушник» спокою, орган як носій величі і потужності, віолончель як стриманий, переконливий оратор, скрипка як носій іронічного, скерцозно-ігрового амплуа). Установка на створення **оповідального хаосу** відбилася в надцитуванні, гіперболізованому цитуванні «*Lebenslauf*» і «*A Paganini*».

**Діалогізм** втілюється багаторівнево, у тому числі в діалогізмі технік (серійності і вільній дванадцятитоновості – в Першому та Четвертому, модальності й 12-тионовості – в Другому, 12-тионовості й тональності – в Третьому квартетах); діалогізмі стилів («свого» і «чужого», класико-романтичного і сучасного); композиційних принципів (приміром, сонатності й варіаційності в Першому квартеті, варіаційності і рондальності в «Мадригалі пам'яті О. Кагана»); діалогізмі логік (індуктивної, дедуктивної, ігрової).

«**Двополюсність**» мислення композитора (вираз О. Чигарьової), реалізується, по-перше, в створенні опусів-двійників (Другий і Третій квартети як «двійники» симфоній), камерно-інструментальних творів-пар («Діалог» та «Серенада»; «Септет» і «3x7»); формуванні стійких інтонаційних комплексів, що протиставляються один одному (тризвук *g-moll* і атональність/кластер в Другій



скрипковій сонаті, кластер і консонуючий тризвук – в сонатах 90-х років), або тематичних елементів з потенціалом до «перевертництва» (пасивно-лірична тема Нульової скрипкової сонати, що скерцозно перетворюється в розробці).

**Ігрова логіка** втілюється в: грі зі слухачем – через створення алюзій, квазіцитат, ілюзій, «що обманюють» аудиторію; грі з музичним матеріалом (тобто вираженням гри як насолоди самим процесом творчості та компонування тексту) – в комбінуванні монограм (своєрідній «грі словами» – в «Звучащих літерах», «Каноні», «*Lebenslauf*»); створенні дзеркальних конструкцій як на мікроінтонаційному (дзеркальність серії Першого квартету), так і на загальному композиційному рівні, зокрема амбівалентність, «реверсність» композиції (сонатна форма Першого квартету, варіаційна форма циклу Четвертого квартету). Гра як акторська театральна дія втілюється у перетворенні інструментальних тембрів на *dramatis personae* (в «Діалозі», «Звуці та відзвуку», «Серенаді») або «маски»-імітації (фортепіано в Третій скрипковій сонаті, низка тембрових імітацій в «Гімнах»).

Усі названі принципи композиторського мислення виявляють тенденцію до переплетення, взаємопроникнення. Не випадково у рамках традиційних жанрів виникають риси **макроциклів**. Так, макроцикл смичкових квартетів рухається від сонатної форми Першого квартету (як макроформи циклу), через заглибленість, споглядальність Другого, насиченого цитатами релігійної музики, ігрову стихію Третього, що охоплює жанровий і стилістичний діапазон від ренесансної поліфонії через романтичну вальсовість і хоральність до маршу «в манері Калло», до Четвертого квартету, який, включаючи три повільні частини, представляється в ролі фінального *Adagio* пізньоромантичного типу.

Скрипкові і фортепіанні сонати у свою чергу об'єднує не стільки функційний розподіл за типом композиції сонатно-симфонічного циклу, скільки загальний «сюжет» (у який може бути включено також «Сюїту» і «Афоризми»). Його мотивами і персонажами стають хоральна тема, мінорний тризвук в гучній динаміці у фортепіано. Драматургія цього «сюжету» реалізується в поступовому позбавленні певних жанрових елементів і русі від поліжанровості Першої скрипкової сонати і «Сюїти в старовинному стилі» – до фальшивих жанрів-копій у фортепіанних сонатах і пародій на пародію в «Афоризмах».

Таким чином, серед принципів композиторського мислення виділяються діалогізм, «двополюсність», принцип копіювання (робота по моделях), ігрова логіка, що вписуються в музично-теоретичні і естетичні уявлення про постмодернізм. У свою чергу, гнучке співіснування, тяжіння до взаємопереходу і переплетення цих принципів свідчать про **універсалізм** мислення А. Шнитке, що сприяє інтеграції різних контрастуючих опусів в єдине ціле, забезпечуючи сприйняття творчості композитора як «єдиного тексту». Принципи композиторського мислення, виявлені в камерно-інструментальній музиці, можуть бути екстрапольовані як на інші жанрові сфери творчості А. Шнитке, так і на творчість різних авторів межі ХХ – ХХІ століть.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Лисовенко Е. Струнные квартеты А. Шнитке: обновление или поиск альтернативы? / Е. Лисовенко // Київське музикознавство : зб. ст. – К., 2010. – Вип. 31. – С. 196–201;
2. Лисовенко Е. Эволюция камерной сонаты в творчестве А. Шнитке / Е. Лисовенко // Київське музикознавство : зб. ст. – К., 2012 . – Вип. 43. – С. 116 – 126.
3. Лисовенко Е. Игра смыслов в «Мадригале памяти Олега Кагана» для скрипки соло / Е. Лисовенко // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Х., 2012. – Вип. 37. – С. 488 – 497.
4. Лисовенко Е. «Афоризмы» Д. Шостаковича и А. Шнитке: некоторые параллели // Київське музикознавство : зб. ст. – К., 2013 . – Вип. 47. – С. 109 – 118.
5. Лисовенко Е. Структурно-семантические функции рондо и рондальности в камерно-инструментальной музыке А. Шнитке / Е. Лисовенко // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. – Одеса : «Астропринт», 2014. – Вип. 20. – С. 203 – 213.
6. Ващенко Е. Жанровые и смысловые аналоги в ансамблях для септета А. Шнитке / Е. Ващенко // Київське музикознавство : зб. ст. – К., 2014. – Вип. 50. – С. 47 – 56.
7. Ващенко Е. Творчество А. Шнитке в аспекте проблемы композиторського мышлення / Е. Ващенко // Центрально-Азиатский искусствоведческий журнал. – Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2016. – № 1. С. 75 – 86.
8. Лисовенко Е. Струнные квартеты А. Шнитке в условиях взаимодействия жанровой традиции и современных техник письма / Е. Лисовенко // Магістерські читання – V : зб. ст. – Х., 2010. – С. 36-43;

## АНОТАЦІЇ

**Ващенко О. В. Камерно-інструментальна музика А. Шнітке: принципи композиторського мислення.** – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Харківський національний університет ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2016.

Дисертацію присвячено вивченню принципів композиторського мислення А. Шнітке в сфері камерно-інструментальної музики. Систематизуються наукові спостереження щодо різних принципів композиторського мислення, об'єднаних поняттями універсалізму та постмодерністського мислення, деталізуються прояви діалогізму, ігрової логіки, «двополюсності», таксономічних ефектів, установок на заперечення власного «Я», роботи по моделях. Аргументується звернення до поняття «композиторське мислення», що в даній роботі виступає певною альтернативою стилю та дозволяє уникнути деяких термінологічних протиріч, що

виникають між «стилем» та «полістилістикою», «стилем» та «постмодерністським мисленням».

Послідовний розгляд різних жанрових груп камерно-інструментальної творчості А. Шнітке – смичкових квартетів (4), сонат (9), програмних сюїт (2), п'єс-присвят (10), різнотембрових ансамблів (6), сприяє виявленню як специфічних проявів принципів композиторського мислення, характерних для кожної з груп, завдяки чому деякі з них виявляють тяжіння до макроциклу, так і спільних, що дозволяє виявити принципи композиторського мислення в камерно-інструментальній музиці в цілому.

**Ключові слова:** композиторське мислення, стиль, постмодерністське мислення, ігрова логіка, діалогізм, «двополюсність», робота по моделях.

**Ващенко Е.В. Камерно-инструментальная музыка А. Шнитке: принципы композиторского мышления.** – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского. – Харьков, 2016.

Диссертация посвящена изучению композиторского мышления А. Шнитке в сфере камерно-инструментальной музыки на основе анализа различных жанровых групп: струнных квартетов (4), сонат (9), программных сюит (2), пьес-посвящений (10) и разнотембровых ансамблей (6). Под *композиторским мышлением* в работе понимается процесс выбора стилистики, жанра, техники, элементов музыкального языка, опирающегося на ряд принципов, обусловленных психологическими, эстетическими, логическими, интуитивными и другими факторами с целью создания художественной концепции. Принципы композиторского мышления А. Шнитке вписываются в представления о постмодернистском мышлении.

К таковому относится *стремление к замене своего слова «чужим»* и использованию цитат, и аллюзий, что неизменно сопровождает все опусы композитора (от Нулевой скрипичной сонаты с аллюзией на Поэму ор. 25 Э. Шоссона, музыку Н. Мясковского, Н. Метнера до поздних опусов – фортепианных сонат с и аллюзиями на сочинения Д. Шостаковича).

*Принцип копирования*, воспроизведения существующего вместо изобретения как особой творческой установки отражается в *работе по моделям* музыки прошлого. Среди таковых следует назвать «Вопрос, оставшийся без ответа» Ч. Айвза (для «Звук и отзвук»), Симфонию ор. 21 А. Веберна (для Первого струнного квартета), «Септет» И. Стравинского (для «Септета»), «Лунный Пьеро» А. Шенберга (для «3x7»), «Афоризмы» Д. Шостаковича (для «Афоризмов»), «Гимны» К. Штокхаузена (для «Гимнов»).

*Установка на нон-индивидуальность, деперсонализацию автора*, органически взаимосвязанная с ощущением утраты своего «Я», реализуется в стирании границ между «своим» и «чужим» материалом; в «симулякризации» как принципе создания искаженных копий существующих в музыкальной традиции жанров (*quasi*-ричеркар первой части Третьей и *quasi*-фуга третьей части Первой фортепианных сонат).

*Тембровая персонификация* (таксономические эффекты) и персонализация музыкальных тембров в условиях инструментального театра отразилась и в закреплении соответствующих амплуа за определенными инструментами (тромбон как «возмутитель» спокойствия, орган как носитель величия и мощи, виолончель как сдержанный, убедительный оратор, обладающий яркой индивидуальностью, скрипка как носитель иронического, скерцозно-игрового начала).

*Диалогизм* выражается на различных уровнях, в том числе диалогизме техник (серийности и свободной двенадцатитоновости в Первом, Четвертом, модальности и 12-титоновости во Втором квартете, 12-тоновости и тональности в Третьем квартете); диалогизме стилей («своего» и «чужого», классико-романтического и современного); композиционных принципов (к примеру, сонатности и вариационности в Первом квартете, вариационности и рондальности в «Мадригале памяти О. Кагана»); диалогизме логик (индуктивной, дедуктивной, игровой).

«*Двухполюсность*» мышления композитора, обнаруживается в: создании сочинений-двойников (Второй и Третий квартеты как «двойники» симфоний); в формировании звуковых комплексов, противопоставляемых друг другу (резвучие *g-moll* и атональность во Второй скрипичной сонате, кластер и консонирующее резвучие – в сонатах 90-х годов и «Афоризмах»), или обнаруживающих потенциал к «оборотничеству».

*Игровая логика* выражается в игре со слушателем – создании аллюзий, квазицитат, иллюзий, «обманывающих» слушателя; игре с музыкальным материалом; игре элементе актерского театрального действия, в котором инструментальные тембры превращаются в *dramatis personae* (в «Диалоге», «Звуче и отзвуче», «Серенаде») либо предстают в виде «масок»-имитаций (фортепиано в Третьей скрипичной сонате, ряд тембровых имитаций в «Гимнах»).

Все названные принципы композиторского мышления обнаруживают тенденцию к переплетению, взаимопроникновению, что свидетельствует об универсализме мышления А. Шнитке. Не случайно в рамках традиционных жанров возникают *черты макроциклов*. В сфере струнного квартета каждый из четырех опусов может быть рассмотрен как часть крупной сонатно-симфонической концепции. В свою очередь сонаты (включая скрипичные, фортепианные, виолончельные) образуют единый сюжет с ключевыми «персонажами» – хоралом и выделенным из контекста резвучием.

Принципы композиторского мышления, выявленные в камерно-инструментальной музыке А. Шнитке, в равной степени могут быть экстраполированы как на иные жанровые сферы его творчества, так и других авторов рубежа XX-XXI веков.

**Ключевые слова:** музыкальное мышление, композиторское мышление, стиль, постмодернистское мышление, игровая логика, диалогизм, «двухполюсность», работа по моделям.

**O. Vashchenko Chamber instrumental music by Alfred Schnittke: the principles of composer thinking.** – Manuscript.

Thesis for a Candidate of Art Criticism degree by specialty 17.00.03 – Musical Art.  
– Kharkiv National University named after I. P. Kotlyarevsky. – Kharkiv, 2016.

The thesis is devoted to discovering principles of Alfred Schnittke's composer thinking, based on his chamber instrumental music. The researcher attempts to systematize scientific observations on different principles of composer thinking, which leads to understanding these as connected by concepts of universalism and postmodern thinking. The author identifies such principles as dialogism, playing logic, «bipolarity», taxonomic effects, objection of composer's own «I», working by models. The term «composer thinking» is represented as an alternative to style, which helps to avoid some terminological contradictions arising between «style» and «polystylism», «style» and «post-modern thinking».

Sequential analysis of different genre groups among chamber and instrumental works by Alfred Schnittke includes string quartets (4), sonatas (9), suites (2), pieces-dedications (10), multytimbral ensembles (6). This analysis provides both an understanding of specific features and principles, different for each group, and allows to identify similar principles of thinking in A. Schnittke's chamber and instrumental music in general.

**Key words:** musical thinking, composer's thinking, style, postmodern thinking, playing logic, dialogism, «bipolarity», working by models.