



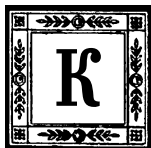
В.В. Есаков

Трио А. Шнитке: к проблеме звукового воплощения

Аннотация. Статья посвящена одному из камерных произведений А.Г. Шнитке – Трио. Оно известно в нескольких инструментальных воплощениях. В основе статьи лежит сравнение двух авторских вариантов – версии для струнного трио и версии для фортепианного трио. В статье указывается парадоксальное сходство фактуры, минимальность адаптации текста при введении нового инструмента. Тем не менее введение нового тембра принципиально изменило драматургию произведения, фактически создав новое произведение, лишь по нотному тексту похожее на свой аналог. В статье описывается механизм переноса партии струнных инструментов в партию фортепиано, а также те смысловые изменения, которые возникли при замене инструмента. Произведение рассмотрено в историческом контексте взаимодействия партий инструментов и их функций в фортепианном трио. Предлагаются некоторые рекомендации, касающиеся исполнения отдельных проблемных деталей нотного текста. Фортепианная версия трио сделала это сочинение частым гостем на концертной эстраде и в учебных классах в силу большой распространенности именно такого состава ансамбля в современной музыкальной жизни.

Ключевые слова: А.Г. Шнитке, трио, фортепиано, скрипка, альт, виолончель, фактура, драматургия, переложение.

Введение



Камерная музыка занимает значительное место в творчестве А. Шнитке. Его перу принадлежат произведения, сочиненные в разных жанрах и для разных инструментальных составов. Камерные сочинения Шнитке писал на протяжении всей жизни. К некоторым произведениям он нередко возвращался и переинструментовывал их для других составов. Один из примеров такого преобразова-

ния — фортепианный квинтет, который в 1978 году Шнитке оркестровал и дал ему название *In memoriam*. Можно сказать, что существование произведения в разных инструментальных версиях является своеобразной чертой творчества Шнитке, органично ему присущей.

В 1985 году по заказу Фонда Альбана Берга к столетию со дня рождения композитора А. Шнитке пишет Трио для скрипки, альты и виолончели. Это большая, почти получасовая двухчастная композиция. Обе части примерно равны по продолжительности и наполнены тихой, медленной музыкой, перемежающейся эмоциональными, почти надрывными всплесками речитативов.

Г. Кремер так охарактеризовал роль Трио в творчестве Шнитке: «Струнное трио для меня — квинтэссенция всего его страдания или всего его стремления найти какую-то неземную силу, которая может преодолеть земное притяжение, что ли. Струнное трио написано еще до болезни, но оно уже обладает той просветленностью, которая отличает определенное свечение (музыки Шнитке — В.Е.) после болезни» [1, с. 243].

В 1987 году Г. Кремер сделал версию Трио для струнного оркестра, которая была одобрена автором. В 1992 году Шнитке вновь обратился к этому произведению и переинструментовал его, превратив в Трио для скрипки, виолончели и фортепиано. Таким образом мы имеем три варианта одного сочинения для разных составов, или три разных сочинения с одной и той же музыкой, но с разными тембровыми решениями, два авторских варианта и один авторизованный. Этот случай представляется уникальным в музыкальной практике.

Проблема инструментального состава сочинения

Переинструментовка сочинения достаточно редкое явление в современной музыке. Практика исполнения произведения разными инструментальными составами, как известно, была широко распространена в эпоху барокко. Допускались самые различные тембровые варианты, не проводилось строгого разграничения даже между инструментальными и вокальными партиями. Композиторы XX века весьма сдержанно относятся к обработкам и переложениям своих сочинений, что, очевидно, связано со значительно возросшей ролью тембра в драматургии сочинения. Музыка Шнитке, однако, может быть в силу ее многостилевой природы, допускает разные инструментальные воплощения произведения, как сделанные автором, так и аранжировщиками или даже исполнителями. Мы знаем множество инструментальных вариантов его Сюиты в старинном стиле, фортепианное переложение Пассакалии, танго из первого Конcerto grosso, многие другие.

Проблема инструментального состава весьма непростая и крайне интересная. Среди вопросов, которые стоит задать, чтобы понять смысл произведения, один

из важнейших — почему выбран именно такой состав. Ведь возможности выбранных инструментов, типовые образцы фактуры для каждого инструмента, сложившаяся манера исполнения во многом определяют и фактурное, и интонационное содержание произведения. Композитор пишет музыку в соответствии с возможностями инструментов и использует уже сформировавшиеся в каждом жанре приемы письма.

Иногда музыкальная идея подсказывает композитору нужный состав, и порой догадаться, услышать, какой именно — самая сложная часть композиторской работы, (вспомним, к примеру, неожиданные составы Стравинского в его «Свадебке» или «Истории солдата»).

Однако более распространена практика, когда состав изначально задается композитору заказчиком, и композитор ищет музыкальные идеи, адекватно реализуемые требуемым составом.

Несколько слов следует сказать об оркестровой версии. Безусловно, оркестровая версия звучит богаче и красочней версии для трех инструментов, хоральные эпизоды звучат ярче и монументальнее. Однако с другой стороны, речитативные реплики, которыми насыщена фактура Трио, своего рода эмоциональные высказывания, порой даже взрывы, исполняемые унисоном струнных, теряют характер личностного высказывания, становятся неперсонифицированными. Полное и насыщенное звучание такого «хора античной трагедии» порой вступает в смысловое противоречие с монологическим характером таких реплик, исступленных, мятущихся, часто движущихся широкими скачками по диссонантным интервалам. В целом, оркестровка ничего не меняет по сути в музыке. Ее можно сравнить с популярным сейчас переводом старых черно-белых фильмов в цвет.

Анализ переинструментовки сочинения

Введение в состав произведения фортепиано, инструмента, принципиально отличающегося от струнных инструментов по своей природе, по характеру звукоизвлечения, штриховым и артикуляционным особенностям, меняет звучание и смысл сочинения. Введение фортепианного тембра вносит в музыку тембровую драматургию. О повышенном внимании исследователей к процессам, происходящим в области тембрового развития музыкального произведения пишет А.Алябьева, справедливо отмечая что появление в академическом музыковедении таких понятий, как «тембровая модуляция», «тембровый тематизм», «тембровая драматургия», предполагает «значительный удельный вес тембровой составляющей в произведениях» [2, с. 20].

Одним из главных принципов мышления Альфреда Шнитке является диалог. На это указывает Е. Захарова в работе об инструментальных ансамблях компо-