

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 36 (1'2017). – Тернопіль. – 2017. – С. 25-32

Верещагіна-Білявська Олена Євгенівна – доцент кафедри музикознавства та інструментальної підготовки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, кандидат мистецтвознавства.

Vereshchahina-Biliavska Olena Yevgeniivna - associate professor of music education and instrumental preparation department of Vinnytsia Pedagogical University after Myhailo Kotsiubynskyi, candidate of Art (Ph.D.).

УДК 781.1: 929 Шнітке

Олена Верещагіна-Білявська

ФУНКЦІОНУВАННЯ СТАРОВИННИХ ДУХОВНИХ ЖАНРІВ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ АЛЬФРЕДА ШНІТКЕ

У статті досліджено специфіку функціонування на стилізовому рівні старовинних жанрових моделей духовної музики в інструментальній творчості композитора. Особливості проникнення стилю старовинних духовних жанрів розглянуто на основі вивчення тематичного наповнення Першої симфонії, Фортепіанного квінтету, Третього скрипкового концерту А.Шнітке. На основі комплексного аналізу інструментального циклу «Гімни» охарактеризовано специфіку роботи композитора з інтонаційним матеріалом старовинних духовних піснеспівів.

Ключові слова: Альфред Шнітке, Sanctus, Dies irae, гімни, цитування, алюзія, техніка адаптації.

Елена Верещагина-Белявская

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ СТАРИННЫХ ДУХОВНЫХ ЖАНРОВ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

В статье исследована специфика функционирования на стилевом уровне старинных жанровых моделей духовной музыки в инструментальном творчестве композитора. Особенности проникновения стиля старинных духовных жанров рассмотрены на основе изучения тематического наполнения Первой симфонии, Фортепианного квинтета, Третьего скрипичного концерта А. Шнитке. На основе комплексного анализа инструментального цикла «Гимны» охарактеризована специфика работы композитора с интонационным материалом старинных духовных песнопений.

Ключевые слова: Альфред Шнитке, Sanctus, Dies irae, гимны, цитирование, аллюзия, техника адаптации.

Olena Vereshchahina-Biliavska

FUNCTIONING OF ANCIENT SPIRITUAL GENRES IN ALFRED SCHNITTKE'S INSTRUMENTAL MUSIC

The article explores specificity of functioning ancient spiritual genre models on stylistic level in instrumental art of the composer. The peculiarities of style ancient spiritual genre penetration are shown on the base of studying the thematic filling of the First symphony, Piano quintet, the Third violin concert by A.Schnittke. Basing on the complex analyzing of instrumental cycle "Hymns" (Anthems) the author characterizes the specificity of composer's work with intonation material of ancient spiritual song singing.

Appealing to the traditions of XX century music often becomes one of the ways to comprehend current reality by composers. A.Schnittke's special attitude is observed in different genres of spiritual music. In the Second symphony the composer appeals to a genres model mass that is an esthetic guide in the awareness of the symphonic conception.

Choir Concerto on Grigor Narekatsy's verses combines the features of ancient Armenian mono performance, Protestant chorals and orthodox singing, that help to reveal the deep content of Middle Age monk's poetry. Requiem to F.Shiller's drama "Don Carlos" became the reason for composer's deep thoughts about the sense of human existence.

The traditions of spiritual music function on a genre style level in lots of instrumental works by A.Schnittke. The culminant part of the final in the First symphony by A.Schnittk is based on fourteen Gregorian tunes Sanctus which stop the pictures of apocalyptic catastrophe. The intonation sphere of the Fourth symphony appeals to the traditions of Jewish singing and the peculiarities of composing music by all Christian confessions that helps the composer to embody the ideas of oecumenicity. The usage of sequence Dies irae in Piano quintet helps to formulate imaginative content of these works.

Complex analyzing of "Hymns" allows to reveal the specificity of functioning the old genre models of spiritual music. The peculiarities of penetration into ancient spiritual genre style in "Hymns" occur on the level of genre style as a way of intonation. The melodic of ancient song singing in quotable and quasiquotable form influences the structure of the instrumental work giving it variant verses form which is typical for ancient vocal choral music.

Key words: Alfred Schnittke, Sanctus, Dies irae, hymns, quotation, allusion, adaptation technique.

Музичне мистецтво другої половини XX століття значною мірою характеризується своєрідними «культурними перекличками» (О.Соколов), у реалізації яких композитори відмовляються від стандартизованих технологій. Вдаючись до таких «культурних перекличок», сучасні митці сприймають традицію і стимулом до оновлення, і способом висловити авторську позицію. Звернення до традиції, яка володіє глибиною історичної пам'яті, часто стає одним із способів естетичного осмислення сучасної дійсності. Майстром, в творчості якого традиція набула особливого значення, постає

перед сучасниками Альфред Шнітке – митець, якому притаманне надзвичайно гостре відчуття Пам'яті, усвідомлення зв'язків між сьогоденням і багатовіковим культурним досвідом. Особливе відношення композитора спостерігаємо до різноманітних жанрів духовної музики, звернення до яких часто демонструє його світоглядні орієнтири та ідеали. У Другій симфонії митець звертається до жанрової моделі меси, яка слугує естетичним орієнтиром в усвідомленні симфонічної концепції. Хоровий концерт на вірші Гр. Нарекаци поєднує риси старовинної вірменської монодії, протестантських хоралів і православного партесного співу, за допомогою яких розкривається глибокий зміст поезії середньовічного ченця. Реквієм до драми Фр.Шиллера «Дон Карлос» стає для композитора приводом до глибоких роздумів про сутність людського існування.

У багатьох інструментальних творах А.Шнітке традиції духовної музики функціонують на рівні жанрового стилю. Кульмінаційний розділ фіналу Першої симфонії А.Шнітке спирається на чотирнадцять григоріанських мелодій Sanctus, які зупиняють картини апокаліптичної катастрофи. Інтонаційна сфера Четвертої симфонії звертається до традицій іудейського співу та особливостей музикування усіх християнських конфесій, за допомогою чого композитор втілює ідеї екуменізму. Використання секвенції *Dies irae* у Фортепіанному квінтеті і «Життєописах» допомагає сформулювати образний зміст цих творів.

Творчість А.Шнітке в різних ракурсах неодноразово ставала об'єктом наукових досліджень. Серед них варто виділити монографію В.Холопової і О.Чигарьової [8], одноосібну ґрунтовну працю В.Холопової [7], дисертацію О.Воблікової [3], дослідження О.Бараш і Т.Урбах [1], наукові розвідки В.Валькової [2], О.Івашкіна [5], С.Савенко [6]. Проте, музика композитора ще довго буде привертати увагу науковців, адже її витончений інтелектуалізм, апеляція до різних історичних і конфесійних пластів культури, глибокий психологізм і щирість висловлювання, багата

змістовність і складна концептуальність потребують свого осмислення на історичній відстані і зіставлення з культурними процесами ХХІ століття.

У зв'язку з тим, що апеляція до глибинних пластів культури в творчості композитора часто проявляється у вигляді реставрації старовинних жанрів або використання окремих їх складових, автор статті ставить за *мету* розкрити специфіку функціонування на стильовому рівні старовинних жанрових моделей духовної музики в інструментальній творчості композитора. Особливості проникнення стилю старовинних духовних жанрів виявляються на основі вивчення тематичного наповнення Першої симфонії, Фортепіанного квінтету, Третього скрипкового концерту А.Шнітке та комплексного аналізу його інструментального циклу «Гімни».

Використання у власній музичній тканині елементів «чужого» стилю проявляється в інструментальних творах А.Шнітке за допомогою прийомів цитування й алюзії. Ці принципи роботи визначив сам композитор [9]. Так, прийом цитування можна спостерігати у Першій симфонії (григоріанські мелодії Sanctus), Фортепіанному квінтеті і «Життєописах» (середньовічна секвенція Dies irae). Алюзії руських духовних віршів і знаменного співу використовуються композитором у Третьому скрипковому концерті, Віолончельній сонаті і Фортепіанному концерті. Різновидом цитування А.Шнітке визначає техніку адаптації, під якою розуміє переказ чужого тексту власною музичною мовою або його вільний розвиток у руслі власного стилю.

Принципи цитування й алюзії здебільшого представляють полістилістичні тенденції у сучасній музиці, адже при їх використанні межа між «своїм» і «чужим» досить відчутна. При використанні техніки адаптації ця межа практично зникає, тому що «чуже» розчиняється в авторському стилі. Використання знаменних розспівів у «Гімнах» і Другому квінтеті відноситься до іншої якості стилю А.Шнітке – моностилістики нового типу. Спостерігаючи це явище у музиці останньої чверті ХХ століття, Г.Григор'єва зауважує, що така моностилістика «спирається на глибинні асоціації

стильових витоків, їх підпорядкування єдиній художній ідеї» [4, с.138]. Під «моно» російська дослідниця розуміє саме рівень стилю твору.

Музичним маніфестом полістилістики справедливо вважають Першу симфонію А.Шнітке, в якій теми Бетховена, Шопена, Чайковського, Гріга, Штрауса, алюзії естрадно-побутових жанрів, пісень і маршів, музики бароко покликані слугувати розкриттю головної ідеї твору – боротьби духовного і бездуховного. Кульмінацією розвитку ідеї боротьби є фінал симфонії. Саме там з'являються діаметрально протилежні за своєю семантикою теми, що символізують полюси конфлікту. На одному – секвенція *Dies irae*, на іншому – чотирнадцять григоріанських мелодій *Sanctus*. Момент введення до музичної тканини головної партії фіналу середньовічної секвенції стає кульмінацією розвитку негативних образів симфонії і картин апокаліпсису. Їм протистоїть гетерофонна звучність *Sanctus*, мелодії яких, зазвичай, є найсвітлішими у самій месі, і в експозиції фіналу. Радісний та піднесений характер *Sanctus* композитор підкреслює й стилістично: на зміну дванадцятизвучній вертикалі головної партії приходить ясна діатоніка з опорою на до-мажорний тризвук у побічній партії (*Sanctus*). Контрастне зіставлення двох старовинних наспівів стає заключним етапом у розвитку ідеї симфонії.

Центральний епізод розробки фіналу побудований на мотиві *Dies irae*, що тлумачиться у дусі дзвонівості. Як зауважує В.Холопова, сприйняття *Dies irae* виходить за межі негативної образності фіналу, «це велично філософський образ, що закликає особистість, народ до відповіді з висоти людської історії. Освячений віками культури (згадаємо також символіку дзвонів у російській художній культурі), він є сучасним ХХ століттю своєю глобальністю» [8, с.85]. Кульмінацією фіналу та усієї симфонії стає проведення побічної партії. Тут мелодія *Sanctus*, що стала основою для шістдесятишестиголосного канону, символізує момент перемоги духовного над бездуховного, піднесеного над банальним.

У стилістично строкатій партитурі симфонії поява кожної з двох старовинних тем стала останнім, синтезуючим етапом у розвитку полярних образних сфер. Їх стійка семантика дозволила виконати такі функції в усій повноті. Ідея боротьби двох начал, традиційна для симфонії, перенесена у сферу етико-філософських роздумів саме завдяки використанню цих тем-символів.

У другій частині Квінтету, написаного у жанрі меморіалу, також з'являється фрагмент секвенції *Dies irae*. Тут вона проводиться поряд з іншою темою-символом – монограмою ВАСН, що поєднує у собі символіку музично-риторичних фігур хреста і кола. З'являючись у фортепіанних басах в репризі перед кульмінацією частини, секвенція *Dies irae* сприймається нагадуванням про Судний день, незворотній як для окремої людини, так і для людства в цілому.

Введення у музичну тканину інструментальних творів іншого жанрового стилю за допомогою принципу цитування є виправданим з точки зору найповнішого розкриття концепції твору, тлумачення його художніх образів. Аналогічні функції виконують алюзії хоралу у Третьому скрипковому і Фортепіанному концертах, Віолончельній сонаті. Узагальнена форма хоралу в двох останніх творах сприймається в образному змісті символом позачасового і позаособистісного начала, що протистоїть суб'єктивній розповіді. Алюзія духовного вірша виникає наприкінці експозиції першої частини Третього скрипкового концерту. Траурний колорит хоралу, підкреслений звучанням духових інструментів, створює психологічний контраст у розвитку частини і сприймається міні-реквіємом за світлою і чистою темою побічної партії. Поява алюзій стилю старовинного духовного жанру також має символічний характер, що допомагає розкрити ідейно-образний зміст твору.

Якщо ж старовинна тема стає інтонаційним фундаментом, то її вплив відчутний і на композиційно-драматургічному рівні твору. Прикладом можуть слугувати чотири «Гімни» А.Шнітке, які були написані протягом

1974-1979 років. Саме в цей період можна спостерігати в творчості композитора цілеспрямований інтерес до старовинних жанрів духовної музики. Назва вказує, скоріше, не на походження музичного матеріалу (адже цитата старовинної мелодії з'являється лише в першому творі), а на загальну атмосферу музики, її образно-емоційний колорит.

За своїми ознаками «Гімни» належать до жанру камерно-інструментальних мініатюр з рисами загальної програмності, об'єднані в цикл. Риси програмності вказані саме у назві, яка має старовинне хорове походження. У відтворенні власне архаїчного колориту важливу «роль відіграють і зовнішні «аксесуари», прикмети часу – ... імітація звучання старовинних інструментів, опора на окремі типові мовні риси (наприклад, характерна для давньоруського співу триголосна основа, деякі особливості ладу, мелодики, ритміки і т.п.). Проте, не це є визначальним для Шнітке. Старовинний жанр для нього – перш за все художній феномен і цілісна модель світосприйняття, що створює лінію спадкоємності, зв'язку епох» [8, с.104]. Найяскравіше цей зв'язок епох відчувається у першому «Гімні», написаному для віолончелі, арфи і литавр та заснованому на справжньому триголосному гімні «Святий Боже». Досить влучно й образно описує загальний колорит твору В.Холопова: «Емоційно колористична атмосфера «Гімну-I» чимось нагадує психологічну обстановку фільму А.Тарковського «Андрій Рубльов»: гучність пустих просторів, багатотрудність створення шедеврів мистецтва. Особливий колорит, що огортає «Гімни» Шнітке, – це той гул багатоголосся, яке виникає в храмі як акустичне відображення одноголосся. Проте в цьому гулі ніби криються таємничість і нерозгаданість, міць зусиль тих, хто творить «на віки віків» – той комплекс уявлень, який виникає при дотику до давньоруської культури» [8, с.109].

Старовинний культовий піснеспів стає не лише інтонаційним джерелом інструментального твору, але й виступає у першій інструментальній мініатюрі генеральною формотворчою ідеєю, що керує процесом становлення музичної форми.

Варіантно-строфічна форма, обрана композитором для першого «Гімну», поглиблює зв'язки сучасного інструментального твору зі старовинною хоровою музикою. Сім строф-варіацій відокремлені одна від одної своєрідним «інструментальним ритуранелем». У своєму справжньому звучанні давньоруський наспів з'являється лише у шостій строфі, а перші п'ять представляють лише етапи його становлення.

Драматургічне навантаження виконує також «інструментальний ритуранель» перед кожною строфою. Саме з його гострих дисонуючих співзвуч народжуються ультрахроматизми першої строфи. Перші три акорди асоціативно пов'язуються з серійною технікою в її вертикальному прояві. У тихій звучності першої строфи починаються пошуки «путі» – провідного голосу старовинного гімну, – спочатку обережні й невпевнені. Ці пошуки розпочинаються в партії віолончелі, у гулі вібрацій якої окреслюється одна з інтонацій гімну. Її одразу підхоплюють імітації в арфи і литавр. Для її закріплення композитор обирає структуру канону з певними ускладненнями: його ланки проводяться то в ритмічному збільшенні, то у зменшенні. В партії віолончелі також окреслюються й паростки «верху» гімну. І лише лінія «низу» ще прихована під гулом ультрахроматичних інтонацій. На тлі витриманого акорду «інструментального ритуранелю» у стихаючій звучності литавр ще продовжуються пошуки діатонічного мотиву. Далі у другій строфі дещо несподівано з'являється цитата давнього гімну, яка приголомшує своєю визначеністю і діатонічністю. При збереженні загальної гармонії звучання старовинного піснеспіву точно відтворюється лише мелодична лінія «низу». Лінії «путі» і «верху» постійно переплітаються, передаючись з однієї партії в іншу. Вони продовжують генеральну ідею пошуку. Проте цього разу вже не нарівні пошуку діатонічного ладу (його же віднайдено), а на рівні пошуку місця мелодій.

Асоціативно реалізацію цієї ідеї можна пов'язати з роботою художника-реставратора над старовинними фресками: під шаром сучасних фарб на стіні храму художник відшуковує контури старовинної фрески, за

реставрацію якої береться. Ніби очищуючи її від нашарувань (перша строфа), він віднаходить малюнок старого майстра (поява цитати). Час не зглянувся над давнім шедевром – контури малюнка розмиті і нечіткі. Реставрація – кропіткий і тривалий процес (строфи друга – четверта), що таїть багато несподіванок. Реставратор то ніби впритул підходить до закінчення роботи, то ніби знову віддаляється від фінального мазка. І, нарешті, старовинна фреска знаходить своє істинне обличчя, заграла своїми початковими кольорами, здивувавши усіх (п'ята строфа, де з'являється точна цитата). Сам реставратор, розглядаючи плоди своєї праці, згадує свою першу зустріч із шедевром давнього майстра, оповитим ореолом таємничості (шоста строфа). І в першій, і в останній строфі це відчуття втаємниченого досягається завдяки появі теми у низькому регістрі і в тихій звучності.

Слід зазначити, що така асоціація з реставраторською роботою у першому «Гімні» є виправданою тому, що творчості А.Шнітке ідея реставрації старовини є однією з провідних. У контексті даного твору вона набуває символічного значення як ідея пошуків морально-художнього ідеалу. На рівні першого цитування старовинного гімну проявляється початковий результат цих пошуків – модель ідеалу віднайдено. Наступним етапом стане підкріплення її символіки у людській свідомості, що протікає не без душевних напружень. Цю неточну, але першу і, головне, діатонічно визначену цитату відмежовує від наступного етапу «інструментальний ритурунель», що складається з двох акордів, побудованих за серійним принципом комплементарності.

В усіх строфах А.Шнітке обирає канонічні засоби розвитку теми. У третій строфі тільки-но віднайдена діатонічність теми знову руйнується. Мелодію «путі» проводить віолончель з флажолетами, продовжуючи ідею пошуку його чіткої лінії. Канонічна імітація теми «путі» представлена у партії арфи і литавр.

У четвертій строфі композитор поступово відходить від контурів старовинного церковного піснеспіву, у результаті чого тема «путі»

виявляється практично втраченою. Як усвідомлення втрати сприймається звучання п'ятої строфи, що стає кульмінацією твору. Вона має гостро експресивний характер. Окремі інтонації теми тут з'являються в партії литавр. Справжній триголосний варіант гімну «Святий Боже» (у запису М. Бражникова) проходить лише у шостій строфі, поданий навіть в однаковому зі старовинним записом ладово-висотному розміщенні. За своїм образо-емоційним змістом шоста строфа різко контрастує усьому попередньому матеріалу: на зміну грі тембрових фарб приходить певна скупість, а речитативно-декламаційному стилю кульмінаційної варіації тепер протиставлено строге звучання піднесено-урочистого триголосся. Витлумачуючи ідею реставрації старовини, таке звучання може асоціюватись з моментом зустрічі людини зі справжнім давнім шедевром, поряд з яким меркнуть насичені і строкаті картини сучасності.

У третьому «Гімні» для віолончелі, фагота, клавесину і дзвонів постійно відчутні алюзії давньоруського співу. У партитурі протягом усього твору підкреслено ясне діатонічне триголосся самостійних мелодичних ліній, у той час, як всі інші голоси виконують функцію гармонічної підтримки. Мелодика триголосся максимально наближена до жанрового прототипу, а плавність мелодичних ліній споріднює їх зі зразками знаменного розспіву. Триголосся володіє і внутрішньою інтонаційною спорідненістю – всі мелодичні лінії є варіантами єдиного тематичного утворення.

В основу структури третього «Гімну» також покладено варіантно-строфічну будову з темою і сімома варіаціями. Композиція «Гімну-III» має ознаки форми, що крещендує: у кожній новій строфі спостерігаємо підсилення динаміки, ущільнення фактури, ускладнення гармонії та збільшення тривалості звучання варіацій. Крещендування форми яскраво проявляється на рівні зіставлення епізодів, кожний з яких володіє внутрішньою стабільністю, типовою для старовинного гімну.

Інтонаційний матеріал твору угруповується навколо двох тем. Перша триголосна тема-алюзія експонується у початкових трьох тактах в партіях

фагота, віолончелі і клавесина. Друга тема, яку автор статті умовно називає алюзією-символом, з'являється у третьому-четвертому тактах у партії дзвонів. За своєю інтонаційною побудовою ці дві теми споріднені між собою, проте друга є більш лаконічною. Вона концентрує у собі головні елементи знаменного розспіву і більш стала у своєму розгортанні.

Варіантний повтор спостерігаємо лише у роботі з першою триголосною темою. Варіації постають дуже короткими і насиченими. У п'ятій варіації композитор використовує прийом, який можна назвати адаптацією алюзії. Ми схильні вважати його у даному випадку окремим прийомом використання «чужого» матеріалу. Сутність його в даному випадку полягає у тому, що в перших чотирьох варіаціях мелодія сприймалася майже цитатою, але нею не була, а в наступних трьох варіаціях ця квазіцитата отримує вільний розвиток в авторській манері А.Шнітке. Можна лише вгадувати контури теми-алюзії, що ніби розмиті фактурними варіаціями, сховані всередині дисонуючих звучань гармонічної вертикалі. Іноді слух може впіймати лише окремі інтонації однієї з партій триголосся, які допомагають відчутти присутність квазіцитати гімну в інструментальній партитурі.

Друга ж тема «Гімну-III» зберігається практично у незмінному вигляді протягом усієї п'єси, з'являючись лише наприкінці строфи і виконуючи розділову функцію (подібну до «інструментальних ригурнелів» у «Гімні-I»). Якщо у першій триголосній темі протягом усіх варіацій присутні внутрішні тембральні перестановки мелодій, то друга тема завжди виконується дзвонами. Вона стає алюзією-символом, протиставляючись мінливості адаптованої алюзії. Тільки в останній, восьмій строфі спостерігаємо її варіантне проведення, що підкреслює крещендуючий аспект форми.

Гімн як формотворча ідея рухає становленням форми і фінального «Гімну-IV». У фіналі циклу відсутні як цитати, так і стилізовані зони давньоруського співу. Проте у цій п'єсі зберігається провідний принцип варіантної строфічності, що яскраво проявився у попередніх мініатюрах.

На основі вивчення тематичного наповнення Першої симфонії, Фортепіанного квінтету, Третього скрипкового концерту А.Шнітке можна зробити висновок про те, що цитування старовинних духовних мелодій отримує у композитора певне символічне тлумачення, за допомогою чого він досить чітко формулює образний зміст творів. Комплексний аналіз «Гімнів» дозволив розкрити специфіку функціонування старовинних жанрових моделей духовної музики. Особливості проникнення стилю старовинних духовних жанрів у «Гімнах» виявляються на рівні жанрового стилю як способу інтонування. Мелодика давніх піснеспівів в цитованому і квазіцитованому вигляді здійснює вплив на структуру інструментального твору, надаючи їй усіх ознак варіантно-строфічної форми, яка є типовою для старовинної вокально-хорової музики. Окрім того, введення старовинних мелодій розширює асоціативне коло образів інструментального циклу. Поряд з ідеєю часткової реставрації жанрового прототипу, у «Гімнах» присутня також ідея його оновлення. Новаторство, що вже міститься у самому використанні хорового гімну в якості інтонаційно-тематичного джерела інструментального твору, підсилюється наявністю прихованих формотворчих ресурсів старовинного жанру.

З іншими творами А.Шнітке, в яких використовуються інтонаційні моделі старовинних культових жанрів, «Гімни» споріднює авторське відношення до жанрового прототипу як до певного символу духовної гармонії та ідеалу.

Використання мелодики давньоруського співу в інструментальних творах А.Шнітке було продовжено у Другому квартеті, в якому інтонаційним матеріалом стали не лише триголосні гімни, але й знаменні стихири та погласиці. Визначення специфіки використання техніки адаптації у Другому квартеті композитора відкриває перспективи для подальших музикознавчих досліджень у контексті функціонування старовинних моделей духовної музики на рівні жанрового стилю в інструментальній творчості А.Шнітке.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бараш Е.В., Урбах Т.С. Симфонии Альфреда Шнитке. Мысли композитора и аналитический комментарий / Е.В.Бараш, Т.С.Урбах. – М.: Композитор, 2009. – 248 с.
2. Валькова В. С. Тематические функции стилевых цитат в произведениях советских композиторов / В. С. Валькова // Советская музыка 70-80-х годов: Стилъ и стилевые диалоги. – Москва: ГМПИ. 1985. – Вып. 82. – С. 54-79.
3. Вобликова А. Б. Симфонические концепции А. Шнитке как явление художественной культуры: дисс. ...канд. искусствоведения : 17.00.02, «Музыкальное искусство» / А. Б. Вобликова. – Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания. – М., 1989. - 234 с.
4. Григорьева Г. Силевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века / Г. Григорьева. – М. : Сов. композитор, 1989. – 208 с.
5. Ивашкин А. Шостакович и Шнитке. К проблеме большой симфонии / А.Ивашкин // Муз.академия. – 1995. – №1. – С. 1-8
6. Савенко С. Музыка А. Шнитке как язык современности / С.Савенко //Музыка. Культура. Человек. – Свердловск, 1991. – С. 144-152
7. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке / В.Холопова. – М.: Аркаим, 2003. – 251 с.
8. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества / В.Холопова, Е.Чигарева. – М.: Сов.композитор, 1990. – 347 с.
9. Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки/ А.Шнитке //Холопова В.,Чигарева Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. – М.: Сов.композитор, 1990. – С. 327-331.

REFERENCES

1. Barash Y.V., Urbakh T.S. (2009) Symfonii Alfreda Shnitke. Mysli kompozitora i analiticheskiy kommentarii [The symphonies of Alfred

- Schnittke. Composer's thoughts and analytical comments] , Kompozitor, Moscow (in Russian), p. 248
2. Valkova V.S. (1985) Tematicheskie funktsii stilevyh tsytat v proizvedeniyah sovetskikh kompozitorov [Thematic functions of stylistic quotations in the works of Soviet composers], Sovetskaya muzyka of the 70-80s: Style and stylistic dialogues, Moscow: SMPI (in Russian), no 82, pp. 54-79
 3. Voblikova A.B. (1989) Simfonicheskiye kontseptsii A.Shnitke kak yavlyeniye hudozhestvennoy kultury [Symphonic concepts of A.Schnittke as a phenomenon of art culture] thesis, candidate of Art, 17.00.02, Muzykalnoye iskustvo, Vsesoyuznyi nauchno-issledovatel'skiy institut iskustvovedeniya, Moscow (in Russian), p. 234
 4. Grigoryevaa G. (1995) Stilevyye problem russkoy sovetskoy muzyki vtoroy poloviny XX veka [Stylish problems of Russian Soviet music of the second part of XX century], Sovetskiy kompozitor, Moscow (in Russian), p. 208
 5. Ivashkin A. (1995) Shostakovich i Shnitke. K probleme bolsoy simfonii [Shostakovich and Schnittke. About the problem of Concerto Grosso], Muz.akademiya, (in Russian) no1, pp. 1-8
 6. Savenko S (1991) A.Shnitke kak yazyk sovremennosti [A.Schnittke as a language of nowadays], Muzyka. Kultura. Tchelovek, Sverdlovsk (in Russian), pp.144-152
 7. Kholopova V. (2003) Kompozitor Alfred Shnitke [Composer Alfred Schnittke], Arkaim, Moscow (in Russian), p. 251
 8. Kholopova V. , Tchigareva Y. (1990) Alfred Shnitke. Ocherk zhyzni i tvorchestva [Alfred Schnittke. The outline of life and creativity], Sovetskiy kompozitor, Moscow (in Russian), p.347
 9. Shnitke A. (1990) Polistilicheskiye tendentsii sovremennoi muzyki [Poly stylish trends in modern music], A Shnitke, Kholopova V. , Tchigareva Y. (1990) Alfred Shnitke. Ocherk zhyzni i tvorchestva [Alfred schnittke.The outline of life and creativity], Sovetskiy kompozitor, Moscow (in Russian), pp. 327-331