

«Код Шнитке»

Альфред Шнитке был человеком мистической складки. Перелистывая записи наших бесед (опубликованных и неопубликованных) и сравнивая их с его сочинениями, я все более укрепляюсь в этом убеждении. В библиотеке его московской квартиры можно было увидеть много книг по христианской символике, по магии и Каббале. Его интерес к фаустовской теме был исключительным. Так же как и Фауст, Шнитке, по его собственным словам, бросал вызов темным силам.¹ Под конец жизни он признавался, что «боится» темы Фауста.² Он пробовал гадать по Ицзину.³ Его занимали возможности спиритических опытов. Задолго

¹ «Работая над *Фаустом*, я поражаюсь, насколько, – не заботясь специально об этом стиле, – я его чувствую. Откуда я его чувствую? Я не знаю откуда! Почему не знаю! И это меня самого заставляет удивляться и подозревать, что я поддаюсь обучающему меня нечистому. Потому, что это опера о Фаусте.» (*Беседы с Альфредом Шнитке*. Москва, РИК «Культура», 1994, с. 167. Далее: *Беседы*).

«Есть силы, которым и бросаю вызов» (*Беседы*, 104) ...

«Я знаю, что Дьявол существует везде, и от него не отгородишься введением себя только во что-то чистое, он и там есть. Суть не в том, чтобы избегать этого в каком-то очищенном пространстве, а чтобы жить с этим и постоянно вступать в борьбу» (*Беседы*, с 164).

² *Беседы*, с 166.

³ Я расскажу тебе о своем соприкосновении с *Ицзином*. Я начал листать его и находить ответы. Первый ответ был очень неблагоприятным. Раздраженный этим, я задал сам себе вопрос второй раз. Получил еще более неблагоприятный ответ. И, находясь в

до «криптофонистов» и два столетия после Баха он закладывал элементы словесных шифров в звуковые последовательности.

К самой Каббале Шнитке, впрочем, относился с большой настороженностью:

«Однажды – ни с того ни с сего, я получил в подарок от Луиджи Ноно книгу, соприкасающуюся с логикой каббалы. Автор – еврей, очень тонкий интеллигентный человек – просто изложил свои совершенно фантастические, но некоторые носят каббалистический характер. В них есть фатальная и бездушная замкнутость. Каббалистическая сфера напоминает мне психическое заболевание, суть которого заключается в нарастании, критическом нарастании негативных переживаний. И я очень боюсь в эту сферу углубляться. Это – область, которая содержит в себе возможность опасного пути.»⁴

Тем не менее его поразило пример из Баха, показанный ему английским композитором Александром Гёром (род. 1932), где

отчаянии, я решил, как бы рискуя всем, запрашивать до тех пор, пока не придет благоприятный ответ. Но этого мне не удалось добиться. Потому что на каждый следующий вопрос приходил еще более неблагоприятный ответ – хотя *Ицзин* содержит всевозможные ответы на разные вопросы. Но мне приходили только отрицательные. И я понял, что я имею дело со сферой, всякая попытка углубиться в которую влечет с собой умножение опасностей на каждом шагу...И я остановился, удовлетворившись теми неисчислимыми несчастьями, которые мне сулила эта книга, но избежав еще более невыносимых несчастий, которые безусловно принесли бы следующие обращения к ней. Это – магическая вещь.» (*Беседы*, с 114).

⁴ *Беседы*, с. 164.

музыкальная тема, прочитанная в каббалистическом ключе, оказывается точным текстом псалма:

« У Баха есть четыре *Дуэта*, написанные для клавесина. Когда Ульрих Зигеле ⁵ анализировал второй *Дуэт*, он обратил внимание на то, что длительность фраз, если ее выразить в тактах, дает последовательность цифр, совершенно необъяснимую, все время меняющуюся. Эта последовательность не укладывалась ни в какие известные прогрессии, и вместе с тем она была настолько изменчивой, что случайной быть не могла. Он долго мучился с расшифровкой, пока ему не пришло в голову воспользоваться каббалистическим методом. Каббала использует тот факт, что в древнееврейском языке буквы и цифры выражаются одними и теми же знаками. А – один, Б – два и так далее. Зигеле перевел это на латинский язык и получил молитву, абсолютно точный текст молитвы! Известно, по Швейцеру, что вся интонационная структура Баха семантически предопределена, в ней запрятано очень многое – мотивы Голгофы, восхождения, вздоха, стона... Но, оказалось, что и на этом уровне все проструктурировано! Сделав этот анализ, Зигеле остановился и решил больше никогда не пользоваться этим методом...»⁶

⁵ Ульрих Зигеле (Ulrich Siegele), род. 1930 – немецкий музыковед.

⁶ *Беседы*, с .165

Эта крайне интересная статья, упоминаемая Шнитке, была опубликована по-английски в журнале «Музыкальный Анализ» : Ulrich Siegele. 'Bach's Theleological Concept of Form and the F Major Duet.' Translated by Alfred Clyton. *Music Analysis*, Vol.11, No. 2/3 (July – October 1992) , pp. 245 – 278.

Вслед за Томасом Манном, Шнитке верил, что определенная музыкальная тема может обладать магическими свойствами; этим он объяснял наличие цитат (или аллюзий) а также монограмм в своих сочинениях:

«По сути и то и другое имеет одну магическую цель – как, скажем, реанимация всего организма по клетке, как вызывание призрака по ощущению. В *Волшебной горе* Томаса Манна, если помнишь, есть эпизод вызывания призрака на спиритическом сеансе. Там пытаются вызывать брата главного героя, Ганса Касторпа, который сравнительно недавно умер. И это никак не удается. Условием успеха на сеансе является не напряженность, а некоторая расслабленность. И чтобы ее достичь, заводят патефон. И добиваются успеха, когда звучит ария Валентина из оперы Гуно *Фауст*. Вот тогда он и появляется, причем не таким, каким был в жизни, а в какой-то странной, нереальной, условной военной форме. Все дело в том, что он хотел, долечившись в санатории, идти в армию (а Валентин по сюжету – как раз военный). Поэтому мелодия арии Валентина вызывает его. Так вот, все эти цитаты и псевдоцитаты в

Впервые опубликовано в 1978 году отдельной брошюрой по-немецки:

Siegele, Ulrich. *Bachs theologischer Formbegriff und das Duett F-Dur* (Neuhausen-Stuttgart: Hanssler Verlag, 1978) .

Зигеле не обращается непосредственно к Каббале в своем анализе, но пишет о том, что приравнивание букв к цифрам берет свое начало в иврите и греческом языках, где не было письменного выражения цифр и номеров (р. 259). Зигеле доказывает, что Бах цитирует строки трех псалмов: 37, 32 и 13 (р. 274).

музыке по существу выполняют ту же функцию: через фрагмент вызывают ощущение целого.»⁷

Собственные сочинения Шнитке, построенные на инициалах и монограммах исполнителей и композиторов – многочисленны. В Скерцо Третьей симфонии можно отыскать десятки монограмм имен немецких композиторов, от Шютца до Кагеля. Четвертый скрипичный концерт построен на теме-монограмме Гидона Кремера, самого композитора, а также Эдисона Денисова, Софии Губайдулиной и Арво Пярта; Альтовый концерт – на имени Юрия Башмета; Второй Виолончельный – на инициалах собственного имени Шнитке (ля – ми – бемоль – АШ), финал Третьего Струнного квартета – на монограмме Бетховена.

Шнитке часто упоминал о том, что многое в его музыке «структурировано как монограммы»⁸. И вот что он имел в виду:

«Хотя *добро* и зло существуют как противоположные полюса и враждебные начала, они где-то сообщаются, и существует какая-то единая их природа. Августин писал, что зло есть несовершенная степень добра. Конечно, в этом есть элемент манихейства и внутренней дуалистичности. Но я это могу понять. Я понимаю, когда в *Докторе Фаустусе* Томас Манн пишет о воображаемой оратории по Апокалипсису, где музыка праведников, входящих в Царствие Небесное, и адская музыка написаны одними и теми же нотами, – это как бы негатив и позитив. Для меня это важно как

⁷ *Беседы*, с. 72

⁸ *Беседы*, с. 156. Шнитке имеет здесь в виду «структурированность» *Третьего Концерто гротто* на пяти монограммах : Шютца, Баха, Генделя, Доменико Скарлатти, Берга.

структурная необходимость [выделено мною – АИ]:
произведение искусства должно иметь структурное единство. Оно может выражаться по-разному, на разном уровне. Механически, с помощью серийной, например, или какой-то полифонической техники. Или же в более скрытом, амбивалентном виде, когда один и тот же материал поворачивается полярным образом.

Вообще, мне – не только для того, чтобы я мог сочинять музыку, но и для того, чтобы мог как-то существовать, – нужно исходить из того, что мир упорядочен, что духовный мир структурирован и формализован от природы, что в нем есть свои формулы и законы. ...

...Свидетельством существования этого порядка являются такие необъяснимые для меня явления, когда порознь возникшие факты и явления искусства почему-то совпадают, как будто они возникли на основе единой формулы. ...Значит, такие формулы где-то есть. Другой вопрос, что мы пытаемся рационально к ним приблизиться, пользоваться ими, понять их. Но наше сознание – не есть весь наш разум. Оно ведет нас на ложный путь. Лишь очень редко мы приходим к пониманию сознательным путем.... Но то, что структурный закон в природе существует, – для меня несомненно.»⁹

Четвертая симфония, по замыслу Шнитке, является слепком с «розария» – с четок. Шнитке был крещен как католик, но исповедовался отцу Николаю Ведерникову – православному священнику. В Четвертой Симфонии он находит музыкальный эквивалент своей открытости разным религиям. В Коде Симфонии, как известно, проходят – в звучании хора – четыре основные темы этого цикла вариаций, каждая из которых символизирует одну из

⁹ *Беседы*, с. 156–157.

религий: православие, католицизм, иудаизм и протестанство. Тем не менее текст – «Богородице Дево, радуйся» – поется именно по-русски.

Вот что композитор говорил о символической структуре Симфонии:

«Розарий – это пятнадцать тайн. На мне висят четки, и если идти по ним, то это и есть розарий. Пятнадцать тайн – три цикла по пять. Тайны радостные, тайны скорбные и тайны славные. Тайны радостные – это Благовещение, встреча с Елизаветой, Рождество, Сретение (Обрезание), Обретение Его в храме Иерусалимском . . . Пять скорбных тайн: борение в Гефсиманском саду, пленение, осмеяние и издевательства, венчание терновым венцом, Голгофа и распятие. И пять славных тайн: Воскресение, Вознесение, Нисхождение Святого Духа на апостолов, Успение Богородицы и Венчание небесной славой. Это – формула *Четвертой симфонии*, три цикла по пять. Роза как символ Богородицы. Я взял это из латинского [выделено мною – АИ] молитвенника..»¹⁰

Поразительна символика Шнитке в его небольших инструментальных пьесах: здесь тайнопись проявляется особенно ясно и интенсивно.

A Paganini / Посвящение Паганини — концертная пьеса, написанная в 1982 году по просьбе Олега Крысы. Вот что говорил о ней Шнитке: «Типично романтические двойные моральные стандарты личности Паганини повлияли на форму и парадоксальный профиль сочинения, в котором я сделал попытку отразить и одновременно

¹⁰ *Беседы*, с. 69 – 70.

преодолеть трагический аспект личности композитора»¹¹. Как известно, «мефистофельский» облик итальянского скрипача породил множество легенд, и после смерти Паганини католическая церковь запретила хоронить его в Италии. По тематике пьеса Шнитке стоит в одном ряду с его фаустианскими оперой и кантатой.

В лондонском Архиве Шнитке хранятся восемь листов эскизов к «А Paganini», в которых видна огромная работа, проделанная композитором, прежде чем прояснился облик сочинения. Вначале Шнитке думал написать «медленную траурную музыку с постоянными виртуозными орнаментами и трелями»¹² — в окончательной версии этот образ обрамляет пьесу. В середине ее автор манипулирует множеством цитат, иногда очень завуалированных, из тринадцати — символическая «чертова дюжина»! — каприсов Паганини (№ 1, 4, 5, 6, 9, 10, 13, 14, 16, 17, 19, 23, 24). Центральный тон D, к которому музыка постоянно возвращается, также служит символом: он означает «Deus» (Бог) — это слово выписано композитором в эскизах под звуком *ре*. Помимо этого Шнитке использует звуковую монограмму **Niccolo Paganini** (терция *до* — *ля* слышна в пьесе постоянно). Квинтовые арпеджио на открытых струнах символизируют дату рождения итальянского скрипача — 27.10.1782: в эскизах Шнитке пронумеровывает ноты хроматической гаммы от *до* большой октавы до *до* третьей, при этом *ре* получает номер 27, *ля* — 10, *ми* — 17 и верхнее *ля* — 82.

Первая виолончельная соната Шнитке — одно из самых его популярных сочинений. Шнитке так охарактеризовал сонату: «Это очень простое сочинение, и никаких особых технологических

¹¹ Из разговора Шнитке с автором этих строк 17 апреля 1985 года.

¹² Заметки Шнитке в эскизах (Архив Альфреда Шнитке в Лондонском университете, каталог партитур, № 64а, с. 1). Перевод с немецкого А. Ивашкина.

замыслов у меня не было»¹³. Тем не менее композиция второй части основана на четком структурном принципе: по словам самого композитора, здесь используется «полиостинатность», состоящая из двух несовпадающих слоев: у виолончели — восемь раз повторяющийся 13-тактовый период, у фортепиано — 16-тактовые периоды»¹⁴. К тому же в самом начале части в расходящихся гаммообразных пассажах виолончели происходит последовательное увеличение количества нот от двух до четырнадцати. В основе этих пассажей лежит монограмма ВАСН. Ею, в несколько измененном виде (переставлены местами звуки 'си' и 'до') и начинается вторая часть. А увеличение количества нот в пассажах до четырнадцати также связано с именем Баха: ведь по известному во времена Баха и связанному с Кабаллой нумерологическому принципу (где каждой букве алфавита соответствует число) имя композитора имеет числовой эквивалент '14': (В = 2) + (А = 1) + (С = 3) + (Н = 8).

Монограмму ВАСН можно обнаружить во многих сочинениях Шнитке – в его Первой, Второй и Третьей скрипичных сонатах, в Третьем Концерто Гроссо, во Втором Виолончельном Концерте, в Третьей Симфонии, даже в «Стихах Покаянных». Этой монограммой – в немного видоизмененном виде – заканчивается и экспозиция первой части Струнного Трио, – сочинения хрупкого, печального и провидческого, написанного накануне инсульта. Здесь ясно чувствуется предвидение того, что должно было случиться уже очень скоро. Символика этой монограммы – не только имени Баха, это также и кластера, как формулы хроматики, а главное, как *знак*

¹³ Цит. по: Холопова В., Чigareва Е. *Альфред Шнитке* (Москва : Советский композитор, 1990), с. 137.

¹⁴ Там же, с. 138.

*креста*¹⁵ – занимала Шнитке на протяжении всей его жизни . ВАСН – это для него одна из магических формул, с помощью которой можно преодолеть беспорядок и « структурировать» мир и сознание. Крест (в том числе и в виде Баховской монограммы) может – в том или ином виде – быть найден во всех его сочинениях без исключения (в партитуре Второй симфонии он предстает даже графически – визуально, в расположении инструментов на странице).

Мадригал памяти Олега Кагана (1946–1990) создан в 1992 году. С Каганом Шнитке много сотрудничал; для него был написан Третий скрипичный концерт, для него же вместе с Наталией Гутман — Второй концерто грессо. Мадригал существует в двух версиях, и, по мысли композитора, может быть сыгран в одном концерте дважды: в начале — скрипичная версия, а в конце — виолончельная¹⁶.

Пьеса построена на борьбе «живого» и «неживого»: оппозициях движения вверх и вниз, *espressivo* и *non espressivo*, широкой интервалики в рефренах трех–пятичастной формы и четвертитонов в эпизодах. Монограмма Кагана (звуки *ми, соль, ля, соль, ля*, открывающие Мадригал) становится рефреном и одновременно началом 12–тоновой серии, которая «набирается» медленно, с усилием, постоянно возвращаясь к уже введенным тонам. Последний, 12–й звук (*ре*) появляется только в 23–м такте. После этого серия целиком уже не проходит, в двух последующих проведениях рефрена и она, и монограмма Кагана все более усекаются, постепенно исчезая.

¹⁵ см.: T a t l o w, Ruth. Bach and the Riddle of the Number Alphabet (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

Символ креста особенно ясно виден, если сыграть ноты баховской монограммы на клавиатуре одним пальцем – движение руки точно повторит крестное знамение.

¹⁶ Из телефонной беседы Шнитке с автором этих строк 15 июня 1994 года.

Последний раз монограмма предстает в звучании пиццикато в тактах 58–59. Кульминация пьесы приходится на 44–й такт (Каган умер в 44 года). Этот такт оказывается и самым длинным в пьесе — словно останавливается метрический отсчет времени. В виолончельной версии Мадригал заканчивается интервалом E_f , составленным из крайних звуков первой половины серии, 1–го и 6–го,— здесь трудно не увидеть символ жизни, оборвавшейся на середине. Скрипичную версию завершает сочетание звуков *соль–диез*, энгармонически равного музыкальным инициалам Шнитке (AS), и *ля*, доминирующего в монограмме Кагана.

«**Звучащие буквы**», небольшая пьеса для виолончели–соло – написана Шнитке в сентябре 1988 года за один день, как подарок к сороколетию автора этих строк. В качестве материала композитор использовал монограмму своего имени (Alfred Schnittke) и имени исполнителя (Alexander Vasilevich Ivashkin): первый такт – ALEXANDER, второй такт (с захватом последнего звука первого такта) – I(=E)vAS(Es=E flat)CHkin, также vA–As SE(=i)lieviCH, третий такт – AS(=Es)CHnittke. Некоторые важные звуки совпадают в обеих монограммах, например, *ля* (A) и *ми бемоль* (S). Такт 5 является инверсией такта 2, такт 6 – такта 3, пассаж в такте 5 – транспозицией такта 2.

Шнитке строит пьесу как небольшой цикл «темы с пятью вариациями»: вариации начинаются в тактах 8, 13, 18, 25, 36. В вариации 3 тема и ее инверсия излагаются одновременно. Структура пьесы имеет символический и даже мистический характер. Написанная в 1988 году, за десятилетие до смерти автора, она является поразительным примером предвидения будущего с точностью почти до дня.

Шнитке умер 3 августа 1998 года, а его отпевание и похороны состоялись 10 августа, за неделю до пятидесятилетия исполнителя. И этот факт ясно читается в структуре пьесы.

Пример 1: *Klingende Buchstaben*

Допустим, что каждая вариация соответствует десятилетию.¹⁷
Так, тема
(такты 1 – 7) – это 1948 – 1958 годы; вариация 1 – 1958 – 1968;
вариация 2 – 1968 – 1978. Третья вариация (такты 18 – 23) –
наиболее развернутая и драматичная, соответствующая 1978 – 1988
годам, когда композитор оказался в состоянии клинической смерти
после инсульта 1985 года. Это событие ясно прослушивается в
кульминации на повторяющемся звуке ля бемоль (As=A flat= Alfred
Schnittke), в несколько ранее звучащих тритонах ('темных сил' в
музыкальной символике) и в быстром пассаже после долгой ферматы
(такт 24), как бы «смывающим» все и исчезающим на *diminuendo*.

Конец вариации 4 (1988 – 1998), с необычной скордатурой
(игрой колком на двух струнах), уводящей вниз за пределы
реального регистра виолончели, совпадает с появлением звуков *си*
(H = B, такт 26 = Happy) и *си бемоль* (B= B flat, такт 30 = Birthday) в
высочайшем регистре флажолетов (между ними в такте 28 появляется
ля бемоль – AS – инициалы композитора). Скордатура начинается на
звуке *соль* (G) и ведет дальше вниз, через *соль- бемоль* (Ges=G flat),
в чем ясно читается слово «умер» (G-GEStorben). Здесь трудно не
увидеть символ ухода композитора из жизни и его «посмертного»
поздравления. Действительно, в день рождения исполнителя (17

¹⁷ Имеются ввиду десятилетия жизни исполнителя, которому
посвящена пьеса

(род. 1948).

августа) , композитора уже не было в живых, но его присутствие ощущалось необычайно сильно, как и должно происходить до истечения периода сорока дней после кончины, в соответствии с христианским догматом.

Скордатура ('gestorben'), уводящая в нереально низкий регистр виолончели: повторяется три раза (такты 31, 33, 35). « Ибо в продолжение двух дней позволяется душе вместе с находящими при ней ангелами ходить по земле, где хочет.... **В третий же день** [выделено мною], Тот, Кто воскрес в третий день из мертвых – Бог всех – повелевает, в подражание Его Воскресению, вознестись всякой душе христианской на небеса для поклонения Богу.»¹⁸ Здесь и начинается Вариация 5 (1998 –), а по сути – кода сочинения . Она, действительно, успевает лишь начаться, «возносясь» вверх на глиссандо и заканчиваясь тремя повторением инициалов композитора (AS =A – Es) в высочайшем, лишенном физической субстанции, регистре виолончели.

В тактах 32 – 35 (между началом скордатуры 'gestorben' и восходящим глиссандо в такте 36) семь ритмических долей: семь

¹⁸Св. Макарий Александрийский. Слово о исходе душ праведников и грешников. «Христианское чтение», 1831, ч. 43, с. 123–31.

Макарий Александрийский (по месту своего рождения — городу Александрии) — отец церкви, родился в 295 году, до сорока лет занимался торговлей, затем принял крещение и удалился в пустыню. В качестве наставника и начальника христианского александрийского училища был представителем строго-церковного направления в александрийском богословии и противником рационализма. Скончался святой Макарий Александрийский в возрасте 100 лет около 394–395 годов.

дней проходит со дня кончины Шнитке в Гамбурге (3 августа) до его отпевания в Московской Церкви Иоанна Воина. В последнем такте – 36 – также семь ритмически артикулированных звуков (троекратно повторенные инициалы Шнитке) – А – Es – А – Es –А – Es – А: семь дней проходит после дня отпевания (10 августа) и до наступления дня рождения исполнителя (17 августа).

В то же время, если посчитать количество звуков (а не ритмических долей) в тактах 32 – 35, то их окажется **девять** (римская нумерация в примере); здесь с предельной ясностью виден символ « девяти дней» проходящих с момента кончины (начало скордатуры, такт 31), до « вознесения» души (глиссандо, такт 36). «После поклонения Богу повелевается от Него показать душе различные и приятные обители святых и красоту рая. Все это рассматривает душа шесть дней, удивляясь и прославляя Создателя всего этого — Бога. Созерцая же все это, она изменяется и забывает скорбь, которую имела будучи в теле., По рассмотрении же в продолжение шести дней всей радости праведных она опять возносится ангелами на поклонение Богу. Итак, хорошо делает Церковь, совершая в девятый день службы и приношение за усопшего..»¹⁹

Эрих Ауербах (1892– 1957) в своей книге «Мимесис» (1946) писал о двух стилях в истории культуры – «гомеровском реализме» и «ветхозаветном символизме» .

«Один – описание, придающее вещам законченность и наглядность, свет, равномерно распределяющийся на всем, связь всего без зияний и пробелов, свободное течение речи, действие, полностью происходящее на переднем плане, однозначная ясность... Второй – выделение одних и затемнение других частей, отрывочность,

¹⁹ Ibid.

воздействие невысказанного, введение заднего плана, **многозначность и необходимость истолкования...** [выделено мною – АИ]»²⁰ .

Второй тип культуры, по мнению Ауэрбаха, появился и развился с возникновением раннего христианства.

Музыка Шнитке, в которой еще предстоит сделать много открытий, безусловно принадлежит этой раннехристианской культуре, получившей продолжение и в русском православии (через Византию), и в немецкой истории. О Шнитке и его музыке можно сказать его же собственными словами, которыми он описал свое отношение к Достоевскому: «он сохраняет то первоначальное качество нераскрываемости его произведений и при втором, и при пятом, и при десятом чтении.... Он как бы никогда не бывает понят весь.»²¹.

В этом смысле Шнитке и его мировоззрение уходят корнями не столько в немецкую культуру XVII века, с которой он всегда ощущал «кровную» близость (предки Шнитке по материнской линии, так называемы немцы Поволжья, сохранили старую немецкую традицию и язык прошлых веков),²² но и в гораздо более удаленную эпоху раннехристианского

²⁰ Эрих Ауэрбах. *Мимесис*. Перевод с немецкого А.В.Михайлова. Москва, Прогресс, 1976, с. 44

²¹ *Беседы*, с. 35.

²² «То, что было четыреста лет назад, я чувствую так, как будто я это прожил. Мебель, одежда того времени мне ближе, чем то, что было двести лет назад. Может быть, потому, что мои предки, переехавшие в Россию при Екатерине II, -- среды Гёте не знали, а т у среду 'Ур-Фауста' – знали...» (*Беседы*, с. 169).

мистицизма. ²³ Шнитке, глубоко верующий человек, был настоящим продолжателем этой традиции, восходящей к Ветхому и Новому Завету, ранневизантийской литературе и ясно проявившейся в его музыке в конце двадцатого столетия.

©Александр Ивашкин, 2011

²³ “Моя иудейская половина тоже не дает мне пристанища...” (*Беседы*, с. 26). “Я, кстати, не окончательно убежден в буквальной точности того, что я читаю в Библии. Я могу допустить, что библейский текст содержит в себе все толкования – они могут быть правильные или неправильные. Но окончательный смысл мною при жизни понят быть не может. Я как бы чувствую, что есть идеальная мотивировка, но я не могу ее сформулировать.” (*Беседы*, с,74).

KLINGENDE BUCHSTABEN

Александр Ивашкину к 40-летию

ЗВУЧАЩИЕ БУКВЫ

для виолончели соло

(1988)

To Alexander Ivashkin
on the occasion of his 40th birthday

SOUNDING LETTERS

for solo cello

Исполнительская редакция Александра ИВАШКИНА
Performing edition by Alexander IVASHKIN

Альфред ШНИТКЕ
Alfred SCHNITKE
(1934–1998)

Andantino

Theme: 1948–1958

AlExANd Er IvA AS C Hkin A S C [inversion of bar 1]

[inversion of bar 2] [transposition of bar 2]

Variation_1: 1958–68

mp *mf* *f*

Variation 2: 1968–78

pizz. *p* *f*

arco *f* *mf* *f* *ff*

Variation 3: 1978–88

mf *f*

[Durata: ca 4']

20 *f*

21 II III I II 3

22 *fff*

As = Alfred Schnittke

23 [1985]

3 2 1 2 3 4 2 1 0 1 2 4 0

Variation 4:1988-98

pp

25 pizz. 0 *p*

26 arco H=Happy

27 pizz. *p*

28 arco *) ASchnittke

29 pizz. ASchnittke

30 arco *pp* Birthday

31 [1998] scordatura G-Gestorben

32 ord. Birthday

33 **) scord. Birthday

34 ord. Birthday

35 **) scord. Birthday

I II III IV V VI VII VIII IX

1 2 3 4 5 6 7

Variation 5:Coda

36 ord. *ppp*

37 *pppp*

A S

1 2 3 4 5 6 7

*) Здесь и далее (в тактах 30, 32, 34, 36) композитор предпочитал обычные звуки, не флажолеты. Как упрощение возможны искусственные флажолеты.— Александр Ивашкин.

The composer preferred not to use harmonics here, as well as in bars 30, 32, 34, 36. Facilitated way implies artificial harmonics.— Alexander Ivashkin.

**) Во время «лофта» между тактами 32 и 33, а также 34 и 35 необходимо быстро перестроить сначала струну соль, потом струну до.— Александр Ивашкин.

Take a short break between the bars 32 and 33, 34 and 35 to tune down string G and then string C.— Alexander Ivashkin.