

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

**СТАТЬИ МОЛОДЫХ
МУЗЫКОВЕДОВ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ**

Выпуск 1

Санкт-Петербург
1997

Редактор-составитель
Е. В. Титова,
кандидат искусствоведения

Редактор
В. В. Шахов

Статьи молодых музыковедов Санкт-Петербургской консерватории.
Вып. 1 — Санкт-Петербург, СПбГК, 1997. — 151 с., нот.

ISBN 5-7443-0045-7

Лицензия ЛР № 063193 от 20.12.93.
Подписано в печать 10.11.97. Формат 60 × 84 ¹/₁₆. Усл. печ. л. 9, 4. Тираж 100.

Издательство «Ут». 190068 Санкт-Петербург, а/я 580.

© Санкт-Петербургская государственная консерватория, 1997.

Содержание

<i>М. Мищенко.</i> Пятая симфония Яна Сибелиуса: эстетика и философия медленного темпа	4
<i>Е. Чернышева.</i> Вторая симфония С. Прокофьева: диалог с парижским авангардом 20-х годов	23
<i>А. Булычева.</i> Стилиевая природа лирической трагедии Жана-Батиста Люлли	45
<i>Д. Часовитин.</i> Средства выявления интонационных опор в фортепианных сонатах Бетховена	75
<i>О. Руднева.</i> Гармония как интонационная основа речитативной мелодики в опере М. П. Мусоргского «Женитьба»	98
<i>Н. Васильева.</i> «Стихи покаянные» А. Г. Шнитке	117

Михаил МИЩЕНКО

ПЯТАЯ СИМФОНИЯ ЯНА СИБЕЛИУСА: ЭСТЕТИКА И ФИЛОСОФИЯ МЕДЛЕННОГО ТЕМПА

Музыкальное произведение Нового времени есть в некоей мере место встречи идей исторической эпохи, его породившей. В произведениях эпохи «между романтизмом и модернизмом» (рубеж XIX–XX веков) обращает на себя внимание преломление господствующей и универсальной в Новом времени идеи Прогресса — в отношениях Искусства (искусности) и Оригинальности, Гения и Новаторства.

Прогресс — движение вперед. Но в каком темпе? Этот элементарный вопрос из повседневной практики музыкантов-исполнителей формулирует, однако, одну из всеобъемлющих категорий музыкального творчества на рубеже XIX–XX веков, способных о многом поведать: о рубеже веков, о стыке эпох, об отношениях индивидуальных и эпохальных модусов времени, о сосуществовании и взаимовытеснении разных типов звукозерцания, которые находят выражение во временных модусах «медленного» и «скорого».

Красноречивым эпизодом в истории временных доминант новоевропейской музыки предстает симфоническое творчество Яна Сибелиуса, которое охватывает четыре десятилетия (1890–1920-е годы). Поздний, из столь длительного периода, симфонический *opus*, которым является Пятая симфония (1915–1919) Сибелиуса, свидетельствует о «конце времени», концентрирует в себе отрезок «истории времени» и, сквозь призму музыкального темпа, может дать представление о времени музыки в постромантическую эпоху.

...в гамме мировых мер
есть такая точка, где переходят одно
в другое воображение и знание,
точка, которая достигается уменьшением
крупных вещей и увеличением малых:
точка искусства.

Владимир Набоков. Другие берега

В своей Третьей симфонии Сибелиус частично отказывается от воплощенного в предыдущих идеала Искусства: в сочинении есть точка, в которой сознание и воображение находятся в разладе — точка новаторства и оригинальности, во имя которых утрачено Искусство. Девять тактов I части поставили под вопрос благозвучие, оберегаемое на протяжении всего опуса:



Этот момент столь одиозен, что вызвал небывалую реакцию со стороны Глазунова, бывшего другом Сибелиуса. Глазунов отправил Римскому-Корсакову и Лядову (4 ноября 1907) открытку с цитатой этого двухголосия и с вопросами «Что это такое?» и «Достойно ли это премия?»¹. Не только содержание фрагмента как таковое задело Глазунова — оставлял же он без цитирования многие другие примеры «какофонии»!² В контексте благозвучия Третьей симфонии подобное освобождение голосоведения от старых норм использования диссонанса звучало вызовом: явилось внезапно — и так же исчезло, не получив продолжения в этом сочинении. Глазунов был поражен катастрофичностью происшествия. Дало трещину самое здание благозвучия, которое возводили и он сам, и Сибелиус. Это могло быть воспринято Глазуновым как измена со стороны Сибелиуса их общему идеалу.

Опасения Глазунова, вероятно, оправдались с появлением последующих симфоний Сибелиуса. Силы музыканта, воспитанного девятнадцатым веком, поглощает какое-то сложное противоречие между Искусством и Новаторством. Оно проявляет себя в Третьей, Четвертой симфониях. Четвертая отличается особым несовершенством, которое коренится в природе нового опыта. «Это короткое дыхание формы, построенной на естественно дрящемся материале, представляет собой главную причину “трудности” этого сочинения и недоумения не только со стороны слушателей, но также некоторых дирижеров (“Черт его знает, чего он хочет”, — сказал Карл Мук, продирижировав симфонией 8 раз)»³.

Екатерина ЧЕРНЫШЕВА

ВТОРАЯ СИМФОНИЯ С. ПРОКОФЬЕВА: ДИАЛОГ С ПАРИЖСКИМ АВАНГАРДОМ 20-х ГОДОВ

Зарубежный период биографии С. С. Прокофьева наименее изучен отечественным музыковедением, и тому есть объективные причины: помимо вполне понятного долгого невнимания к «эмигрантским» произведениям, это еще и недоступность архивов «годов странствий» — эпистолярная, черновиков, ранних редакций и т. д. Между тем, сочинения 1920-х годов, так привлекающие сегодня исполнителей, для исследователя ценны чрезвычайно, поскольку дают ключ к зрелому стилю Прокофьева. Они позволяют без идеологических упрощений подойти к истокам концепции «новой простоты», возникшей на рубеже 30-х годов как результат долгих поисков и принципиально не менявшейся до конца жизни композитора.

Вопросы эволюции стиля по отношению к такому художнику, как Прокофьев, оказываются наиболее сложными. Не случайно музыковедение, как правило, занималось «константными» явлениями в области формы, мелодики или гармонического языка композитора. Цельный и одновременно многосоставный, всегда узнаваемый стиль Прокофьева в значительной степени предопределял этот «статичный» ракурс исследования проблемы. Нам представляется, что один из возможных перспективных подходов к изучению развивающихся, динамических сторон стиля Прокофьева заключается в том, чтобы рассмотреть, как формировалась его интонация в столкновении с типологически близкими решениями (прежде всего, в музыке Игоря Стравинского), как трансформировалось в его музыкальной ткани «чужое слово» (М. Бахтин), привлекаемое в качестве опоры, уточняющего смыслового знака, либо материала для интонационной полемики¹. При этом проблема стилистической эволюции Прокофьева как художника XX века может быть сформулирована как проблема эволюции выбора, актуализации для него в определенный момент тем или иных интонационно-стилистических моделей, выбора диалогического объекта среди «разнообразных музык»², смены внешней стилистической ориентации при наличии чисто прокофьевского, кон-

стантного интонационно-стилистического комплекса. При этом динамический, «внешний» ряд способен оказывать влияние и на само «ядро» стиля композитора, подготавливая качественный скачок.

Именно такая ситуация сложилась в творчестве Прокофьева в 20-е годы. Особенный интерес здесь представляют причины выбора стилистических ориентиров, поскольку именно в этот период выбор диктовался только собственной творческой волей. Прокофьев уже обрел силы противостоять своим влиятельным единомышленникам-авангардистам, с другой стороны — еще не был связан советскими эстетическими канонами.

Целью настоящей статьи является определение примерного круга и особого характера сопряжения актуальных для Прокофьева моделей, которые сформировали драматургию одной из наиболее значительных зарубежных работ Прокофьева — Второй симфонии (1924). Привычное ее определение в отечественном музыкознании — «дань парижскому авангарду» (И. Нестьев). Однако, внимательно рассмотрев взаимоотношения Прокофьева с партией новых французских музыкантов или, точнее, с содружеством «Дягилев — Стравинский — Группа “Шести”», затем, связав намеченную картину с некоторыми результатами интонационно-стилистического анализа музыкального текста, мы столкнемся с ситуацией противоречивой и неожиданной.

Начнем с краткого обзора исторического контекста, в котором создавалась Вторая симфония.

В европейском искусстве 20-х годов гораздо резче, чем в предыдущем десятилетии, проводится граница между «старым», идущим от конца XIX века и «новым», опровергающим недавние ценности. Стилистика спектаклей антрепризы Дягилева — признанного «законодателя мод» того времени, — начиная с постановки «Весны священной» (1913), порывает с достижениями миriskунического «золотого века» «Русских сезонов»³. Дягилев все больше привлекает к работе самых радикальных художников (Пикассо, Матисс и др.), создавая спектакли подчеркнуто экспериментальные⁴. Как и в предвоенные годы, индикатором актуальности музыкального произведения является успешное исполнение в Париже. Положение нового искусства здесь наиболее прочное. Эпатаж становится своеобразной нормой художественного видения, а упрек в консерватизме — худшим обвинением. В 1917 году премьера балета «Парад» (Кокто — Пикассо — Сати) в «Сезонах» Дягилева еще вызывает скандал подчеркнуто примитивной мюзик-холльной, цирковой музыкой, шумовыми эффектами, кубистическим оформлением. Но антиимпрес-

Анна БУЛЫЧЕВА

СТИЛЕВАЯ ПРИРОДА ЛИРИЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ ЖАНА-БАТИСТА ЛЮЛЛИ

1. Стилиевой дуализм во французской культуре XVII века.

Французская лирическая трагедия родилась в тот период, когда во Франции сложилась уникальная ситуация сосуществования двух больших стилей — барокко и классицизма. У исследователей не сложилось единого мнения, какому из них принадлежит лирическая трагедия Люлли; можно лишь выделить три основных подхода:

1) Классицизм априорно признается единственным — или же господствующим стилем французской культуры второй половины XVII века; следовательно, Люлли автоматически попадает в разряд классицистов¹. Такая позиция часто опирается на мнение современников Люлли, представителей партии «люллистов», выделявших в его творчестве классицистские качества. Подобные мнения цитируются в работах Р. Роллана².

2) Анализируется музыка Люлли, с акцентом на ее классицистских качествах (прежде всего, в книге В. Конен «Театр и симфония»³).

3) Анализируется весь комплекс как музыкальных, так и внемузыкальных компонентов лирической трагедии — таких, как декорации, костюмы, хореография. При этом исследователями отмечается стилиевой дуализм, так как многие составляющие лирической трагедии обнаруживают барочные черты. Так, Ж. Малиньон утверждает, что лирическая трагедия во Франции была «единственным пристанищем барокко»⁴, но двумя страницами позже оговаривается: «декорации и машинерия — вот те две области, которыми ограничивается причастность барокко к французской опере. Что касается музыки — и больше в театре, чем в церкви или в концерте — то она ревниво охраняла свои позиции»⁵, подразумевая позиции французского классицизма.

Эта линия стилиевой раздвоенности жанра прослеживается в работах Т. Ливановой: «В течение долгого времени Люлли безоговорочно счита-

ли представителем классицизма в своей области — подобно великим драматургам Франции Корнелю и Расину. В наши дни в его творчестве усматривают и проявления стиля барокко: в трактовке античных мифологических и легендарных сюжетов (с усилением сказочно-декоративной стороны), в постановочном характере спектаклей, в системе образов. Однако для самой музыки Люлли, для ее стилистики, отчасти и для музыкальной драматургии его опер, действительно очень существенны черты, роднящие ее с современными ей проявлениями классицизма во французском драматическом театре»⁶.

Между тем, преобладающий в литературе взгляд на Люлли как на классициста вступает в явное противоречие с историческим стилем музыки второй половины XVII века. Исходя из того, на какое время приходится творческая деятельность композитора (что не могло не определять язык и стиль его произведений), то логичнее казалось бы говорить о барочной стилистической системе. Для разрешения возникающего противоречия необходим стилистический анализ музыкального языка лирических трагедий во взаимодействии с немюзикальными сторонами спектакля и в контексте культурной ситуации во Франции второй половины XVII века, попытка которого и будет предпринята в данной работе.

Определенную двойственность французской культуры XVII века, выразившуюся в сосуществовании и взаимопроникновении двух больших стилей, так или иначе, признают все. Часто ее объясняют «отставанием» одного вида искусства от другого (например, в энциклопедии «Балет»: «Музыкальный театр второй половины XVII–XVIII вв. был классицистским, но в балете в связи с его замедленным развитием долго сохранялись черты барокко»⁷) или стилистическим конфликтом между различными компонентами оперного спектакля («... природа классицизма Люлли, по зрелом рассмотрении, оказывается как бы двойственной. Драматургические концепции его опер близки принципам школы Корнеля... Вместе с тем Люлли немало сотрудничал с Мольером... Наконец, в обилии зрелищных эффектов (часто фантастических) при соответствующей декоративной музыке, композитор соприкасается даже со стилистикой оперного барокко»⁸).

Однако при более специальном рассмотрении двойственность обнаруживается не в сочетании разных видов искусств, а внутри каждого из них. Так, стилистически неоднородным было оформление спектаклей, даже в «чисто классицистской» разговорной драме: «Господствовавшая во Франции во всех областях художественной практики классицистская система заставляла ориентироваться на творчество С. Серлио (1475–1525) и А. Палладио (1518–1580), отталкивавшихся от античной театраль-

Дмитрий ЧАСОВИТИН

СРЕДСТВА ВЫЯВЛЕНИЯ ИНТОНАЦИОННЫХ ОПОР В ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТАХ БЕТХОВЕНА

Процесс исполнительской фразировки есть диалектический процесс расчленения музыкальной ткани и группировки ее элементов по смыслу. В отношении последнего — смыслового объединения звучащих элементов в синтаксически осмысленные единицы музыкальной речи — важнейшую роль играют интонационные опоры, их смысловые ударения, как бы микрокульминации музыкальных построений. Именно вокруг них происходит смысловая концентрация элементов музыкальной ткани, именно они создают динамико-агогический рельеф и определяют характер звучания. Сравним два фрагмента:

1, 2



(Соната оп. 2 № 1 ч. IV)

В первом случае интонационная опора приходится на начало фразировочной ячейки¹, придавая музыке спокойный, певучий, повествовательный характер, с оттенком просьбы. Во втором — размещается в конце фразировочной ячейки на половинных нотах, благодаря чему тема приобретает устремленность, внутреннюю динамику. Так различное размещение исполнителем интонационных опор приводит к появлению новых смысловых оттенков в общем характере музыкального высказывания.

Интонационная опора непосредственно связана с процессом исполнения. От ее места во фразировочной ячейке зависят и логика развития музыкальной мысли, и выразительность, органичность интонации. Вопрос о ее роли в исполнительском процессе обсуждался, начиная с XVII

века. При этом она получала различные названия: акцент декламационный², ораторский³, патетический, риторический⁴, характерный⁵, эстетический⁶, мелодический⁷, логический⁸, логико-синтаксический⁹, опорная точка мелодии¹⁰, интонационная точка¹¹, целевая точка¹², кульминационная точка¹³, важнейший звук фразы¹⁴, кульминационный пункт, опора¹⁵. Мы предлагаем называть этот главный звук фразировочной ячейки интонационной опорой. Причем лишь в процессе живого исполнительского интонирования тот или иной звук оказывается интонационно подчеркнутым, придавая музыкальному высказыванию индивидуальный облик¹⁶.

Большое внимание данному вопросу (хотя и в другой постановке) уделял Г. Риман. Он не только считал интонационную опору важнейшим фактором фразировки, но и указывал на исполнительские средства ее выявления. В частности, Риман писал: «Основной закон динамической окраски фразы состоит в том, что последняя имеет свою кульминационную точку (вершину), к которой она устремлена на *crescendo* и на пути от которой она идет на *diminuendo*»¹⁷. Фразы, начинающиеся с сильной доли, «могут иметь вершину в начале и быть ниспадающими, так что они начисто лишены *crescendo*. И наоборот, большинство затактовых фраз поднимается к концу и лишены *diminuendo*... Закон для агогической нюансировки состоит и в настойчивом движении нот вплоть до вершины и некотором «отпускании» последних до конца фразы, то есть легкое движение вперед при *crescendo* и незначительное замедление в *diminuendo* фразы... Каждая фраза имеет только одну вершину, одно *crescendo* и *diminuendo*, независимо от малых подъемов и спадов в мелодии и колебаний в динамике...»¹⁸.

Как видим, Риман определяет интонационную опору как кульминационную точку фразы (фразировочной ячейки), указывая на важнейшие средства ее выявления — агогику (движение вперед и «отпускание») и громкостную динамику. Риман рассматривает здесь и вопрос о местонахождении интонационной опоры, выделяя три типа фразировочных ячеек — ямбический, хорейский и амфибрахический, хотя и не дает им таких названий.

Говоря о «независимости» вершины от «малых подъемов и спадов мелодии», Риман как бы предполагает возможность существования двух типов интонационных опор — основных, к которым ведут относительно продолжительные нарастания, и дополнительных, выявляемых с помощью мелких динамических и агогических нюансов в зависимости от мелодического рельефа. Именно мелодический рельеф фразировочной ячейки Риман считает главным критерием выбора исполнителем места

Ольга РУДНЕВА

ГАРМОНИЯ КАК ИНТОНАЦИОННАЯ ОСНОВА РЕЧИТАТИВНОЙ МЕЛОДИКИ В ОПЕРЕ М. П. МУСОРГСКОГО «ЖЕНИТЬБА»

Пожалуй, самая устойчивая концепция, сложившаяся в отечественном музыкознании в отношении творческого метода М. П. Мусоргского — представление о воплощении им в вокальной мелодике «говора человеческого» и идея происхождения этой мелодики от «мелоса» разговорной речи. Уходя корнями в XIX век, в XX-м — от исследовательских этюдов Б. Асафьева до научных трудов наших дней — эта мысль стала своеобразным атрибутом работ, как исторического, так и теоретического профиля, посвященных Мусоргскому. И вполне обоснованно, ибо правомерность существования идеи доказывается, во первых, многочисленными высказываниями самого композитора, объясняющими цели и задачи, которые Мусоргский ставил перед собой в работе над тем или иным сочинением; во-вторых, самими сочинениями, воплотившими эти задачи, слуховые впечатления от которых подтверждают их истинность.

Сам факт воздействия речи на вокальную мелодику, будучи весьма очевидным, не нуждался изначально ни в дополнительных доказательствах, ни в критике, ни в детальном анализе и в силу этих причин с течением вот уже нескольких десятилетий стал восприниматься практически как аксиома. Вероятно, поэтому вопросы о том, как «сделана» мелодика такого типа, каково в ней соотношение музыкальных и внемузыкальных элементов и, наконец, за счет каких факторов слух безошибочно узнает в ней речевые прообразы — до настоящего времени исследователями вообще не поднимались.

Немаловажно и то обстоятельство, что сам Мусоргский ни в одном из своих писем не дал «ключа» к методам конкретно-музыкальных решений подобных задач: в его эпистолярной нет ни строчки о том, какими специфическими приемами в работе над «говором человеческим» композитор в каждом отдельном случае достигал неповторимого эффекта так называемой «речевой мелодики», где и в чем черпал он ее интонаци-

онную и интервальную основу, обусловившую «достоверность» ее звучания. Поэтому, при всей ясности творческих устремлений композитора и очевидном их художественном результате, посредствующее звено между ними — технологический процесс движения от речи к музыке, — по существу, является вопросом открытым и до конца не изученным.

Между тем, феномен мелодии, «творимой говором человеческим», необычайно сложен. К технологии его воплощения относятся не только ритмо-интервальные особенности мелодической линии, как это может показаться на первый взгляд, но и целый ряд сопутствующих факторов: влияние речевых форм общения на принципы композиционной организации как мелких структур, так и целых оперных сцен; специфика инструментального сопровождения (вопрос, поднимающий интересную и заслуживающую отдельного исследования проблему фактуры в вокальных сочинениях композитора). Наконец, как представляется, в имеющихся на сегодняшний день работах в должной мере не освещена роль гармонии как одного из важнейших средств достижения речевой выразительности материала.

В предлагаемой статье на примере одного из ранних сочинений Мусоргского — оперы «Женитьба» (1868) — предпринята попытка подробнее остановиться именно на последней проблеме — роли гармонии в сложнейшем процессе превращения «говора человеческого» в вокальную мелодику, ее фундаментальном значении в ходе формирования мелодико-речевого языка оперы.

Выбор в качестве объекта изучения именно «Женитьбы» не случаен. Если рассматривать оперу в контексте стилистической эволюции композитора, то в ряду с «Борисом Годуновым», «Хованщиной», вокальными циклами «Без солнца» и «Песни и пляски смерти» «Женитьба», как произведение, предшествующее им, в полной мере будет соответствовать понятию сочинения подготовительного. Известно, что и сам Мусоргский изначально преследовал такую цель: выработать умение предельно точно фиксировать музыкальными средствами свои слуховые впечатления от простой бытовой речи во всем ее многообразии. И по достижении цели композитор сознательно оставил работу, ограничившись написанием только одного акта.

Дав опере жанровый подзаголовок «опыт драматической музыки в прозе», Мусоргский точно определил значение произведения в своем творчестве. Анализ последующих оперных и камерно-вокальных сочинений композитора дает основание утверждать, что он и позднее во многом опирался на принципы «Женитьбы», а приемы, впервые найденные именно здесь, заложили основы мелодико-гармонического типа письма,

Надежда ВАСИЛЬЕВА

«СТИХИ ПОКАЯННЫЕ» А. Г. ШНИТКЕ

80-е годы нашего столетия войдут в историю России как время расцвета хоровой музыки «Новой духовной волны». Явившись отражением в музыкальном искусстве общекультурного движения за национальное духовное возрождение, течение Новой духовной музыки достигло своей кульминации в 1988 году — году 1000-летия крещения Руси. Это творческое направление, восстанавливающее трагически оборванную 70 лет назад многовековую традицию, включает в себя как «ортодоксально-православную» культовую музыку В. Мартынова, Б. Феокистова, В. Прохорова, так и сочинения Н. Сидельникова, Г. Дмитриева, Н. Каретникова, предназначенные и для храма, и для концерта. К нему примыкают и не имеющие непосредственной связи с церковно-певческой традицией сочинения Г. Свиридова, Р. Щедрина, В. Соколова, Г. Белова, В. Гаврилина и др., рожденные «из внутреннего свободного творческого побуждения»¹. К последней ветви можно отнести и некоторые из произведений А. Шнитке — Четвертую симфонию (1984), Концерт для смешанного хора на стихи Г. Нарекаци (1984–1985, в дальнейшем — Хоровой концерт) и «Стихи покаянные» (1988). Последнее произведение является центральным объектом исследования настоящей статьи.

Это сочинение принадлежит к числу немногих, особенно в современной музыке, «равно докладных», по выражению М. И. Глинки, и искусенному слушателю, и профессионалу. Первого не могут не покори́ть простота музыки, свежесть и красота пронизанной «неземным светом» лирики, которая противостоит леденящим кровь образам отчаявшейся найти спасение грешной души. Для второго же увлекательно постижение оборотной стороны простоты, связанной с глубоко продуманным драматургическим замыслом, благодаря которому значительное по масштабам, сложнейшее по технике сочинение воспринимается на одном дыхании.

«Стихи покаянные» — вершина обширного хорового творчества Шнитке, одно из его творческих достижений. Первое сочинение с уча-

стием хора — ораторию «Нагасаки» — композитор создал еще в 1958 году, заканчивая Московскую консерваторию. За тридцать лет, отделяющих это юношеское произведение от «Стихов покаянных», появились несколько кантатно-ораториальных циклов, ряд опусов для хора а cappella и хора в сопровождении инструментального ансамбля; звучание хора использовалось Шнитке не только в операх, но и в балетах, симфониях. В логике обращения к хору видится параллелизм с освоением ведущей темы творчества Шнитке — темы *нравственно-этических основ человеческого бытия*. Раскрытая сначала в *социально-этическом* плане, в сфере глобальных проблем жизни человечества после Второй мировой войны, она находит свое естественное выражение в монументальных вокально-хоровых циклах, развивающих «классические» традиции советской музыки (оратория «Нагасаки»; кантата «Песни войны и мира», 1959).

Далее, на протяжении двух десятилетий — 60–70-е годы, — в связи с *субъективно-психологическим* поворотом темы, эпицентром творческих устремлений Шнитке стала инструментальная музыка. Сфера чистого инструментализма оказалась более подходящей для назревших к тому времени музыкально-языковых поисков, апробации новейших рационалистических техник. «Авангардными» выразительными средствами были отмечены и немногочисленные сочинения для хора и с его участием (вокализ «Голоса природы» для 10-ти женских голосов и виброфона, 1972; Реквием, 1975; «Sonnengesang» для хора и ансамбля на слова Франциска Ассизского, 1976; «Minnesang» для 52 солистов на тексты немецких композиторов XII–XIII веков, 1980). Однако постепенно композитор все чаще обращается к хору, что стало естественным следствием обнажения *теософского* среза основной проблематики. Ведь традиционная семантика хора — «эталон возвышенного» — сложилась как раз благодаря древнейшей функции хоровой музыки — участию в культовом ритуале. В результате к середине 80-х хоровой жанр «сравнился в правах» с излюбленными жанрами Шнитке — концертом и симфонией, и, более того, оказал определенное влияние на образно-эмоциональный мир и стилистику музыки последних. Подтверждением этого тезиса и станет анализ «Стихов покаянных».

Жанр покаянных стихов.

Творческие импульсы к созданию хорового цикла.

«Стихи покаянные» в двенадцати частях для хора а cappella написаны на тексты из антологии «Памятники литературы древней Руси» (вторая половина XVI века) и посвящены 1000-летию крещения Руси. Это