

Ирина Владимировна Копосова – кандидат искусствоведения,
музыковед, доцент по кафедре теории музыки
и композиции Петрозаводской государственной
консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
kopira@mail.ru

Irina V. Kuposova – Ph.D. in History of Arts,
musicologist, Associate Professor at the
Music Theory and Composition Department of the
Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russian Federation),
kopira@mail.ru

УДК 781.6

«СЮИТА В СТАРИННОМ СТИЛЕ»:
ВЕРСИИ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ И БОРИСА НАПРЕЕВА

«SUITE IN THE OLD STYLE»:
VERSION BY ALFRED SCHNITTKE AND BORIS NAPREEV

Аннотация

Статья посвящена сравнению двух «Сюит в старинном стиле» – Альфреда Шнитке (1972) и Бориса Напреева (1984). Оба сочинения возникли на основе уже готовой музыки. Сюита Шнитке составлена из фрагментов кинопартитур двух фильмов («Похождения зубного врача», 1965 и «Спорт, спорт, спорт», 1970; режиссёр обеих лент – Элем Климов). Сюита Напреева отделилась от «Северного альбома» для виолончели и фортепиано (1983–1984), в рамках которого уже представляла собой законченный цикл.

В статье анализируются особенности исходного материала двух сочинений, а также принципы, на которые опирался каждый автор, создавая новый опус на основе имеющейся музыки. В результате анализа делается вывод о несхожести двух сюит между собой. Сюита Шнитке является стилизацией, а поскольку она собрана из готового материала, то оказывается близка циклам XIX века – сюитам из балетных номеров или из музыки к драматическим спектаклям. Цикл Напреева тяготеет к работе по модели, он изначально цельный, продолжает и развивает традиции барочной танцевальной сюиты.

В целом, несмотря на скромные масштабы, каждое сочинение отразило круг идей и направлений творческого поиска, свойственный для каждого из авторов.

Abstract

The article compares two “Suites in the old style” by Alfred Schnittke (1972) and Boris Napreev (1984). Both compositions emerged on the basis of ready-made music. The suite by Schnittke is made from some fragments of two music scores for two films (“Adventures of the dentist”, 1965 and “Sport, sport, sport”, 1970; both directed by Elem Klimov). The suite by Napreev was extracted from the “Northern Album” for violoncello and piano (1983–1984), as it was already there as an independent cycle.

The article analyzes the source material of two works, the principles of construction of two suites that the author used when creating the new opus on the basis of the existing music. The analysis leads to the conclusion that the suites do not have many similarities. The suite by Schnittke is a stylization. This work is made of finished material and is thus close to cycles of the 19th century – suites from ballet numbers or from music to dramatic performances. The suite by Napreev resembles work on a model, it is originally wholesome. The work by Napreev continues and develops the traditions of the Baroque dancing suite.

In general, despite the modest size, each composition reflected the ideas and directions of the creative search of the authors.

Ключевые слова: А. Шнитке, Б. Напреев, «Сюита в старинном стиле», стилизация, работа по модели

Keywords: A. Schnittke, B. Napreev, “Suite in the old style”, stylization, work on a model

Возвращение к прошлому – его жанрам, стилю, формам, инструментам – тенденция, формировавшаяся в недрах европейской музыки с середины XIX века. В искусстве XX столетия она получила своё рельефное выражение в целой сумме течений, «договаривающих традицию» (А. С. Соколов): в неоклассицизме, необарокко, неоромантизме и т. д. Из всего многообразия

произведений, возникших в этой связи, наше внимание привлекла «Сюита в старинном стиле» (1984) для камерного оркестра и клавесина Бориса Дмитриевича Напреева. Первый исследовательский импульс возник из-за буквального совпадения названий этого опуса и более известного сочинения – «Сюиты в старинном стиле» для скрипки и фортепиано Альфреда Гарриевича Шнитке¹. Сюита Шнитке была завершена в 1972 году, на 12 лет раньше, чем подобный опус возник у Напреева. Есть ли точки соприкосновения у двух сюит? Сходен ли диалог с прошлым, выстроенный в каждой из них, в чём его причины? Обсуждению этих вопросов и посвящена настоящая статья.

Сюита Шнитке включает пять частей – «Пастораль», «Балет», «Менуэт», «Фугу» и «Пантомиму». Как известно, сочинение обрело самостоятельность не сразу. Первоначально пьесы сюиты были частью музыкального сопровождения к двум кинофильмам – «Похождениям зубного врача» («Пастораль», «Балет» и «Пантомима»; 1965) и «Спорт, спорт, спорт» («Менуэт» и «Фуга»; 1970). На рубеже 1960–1970-х годов Шнитке много сочинял для кино, это был необычайно важный опыт: именно в киномузыке шестидесятых наметилось многое из того, что впоследствии станет свойством его мышления и стиля – полистилистика, поэтика иносказаний, полифония временных пластов [см.: 3]. Из круга картин, выполненных с участием Шнитке, В. Холопова и Е. Чигарёва особо выделяют «Стеклянную гармонику», мультфильм А. Хржановского (1966), и «И всё-таки я верю», документальный фильм М. Ромма, завершённый его учеником Элемом Климовым (1972–1974) [7, с. 39]. Как показывает А. Мирошкина, кинопартитуры Шнитке, созданные в сотрудничестве с Э. Климовым, имели особый, экспериментальный характер: смело соединяли музыку в разных стилях и жанрах, искали варианты её соотнесения с

¹ Хотя существуют другие опусы с подобным названием – Сюита в старинном стиле «Из времён Хольберга» ор. 40 Э. Грига, «Сюита в старинном стиле» для фортепиано ор. 64 И. Альбениса, «Сюита в старинном стиле» для скрипки и фортепиано, ор. 10 К. Синдинга – мы остановились на сравнении двух сочинений, близких по времени создания. Сюита Шнитке частично освещена в исследовательской литературе [см.: 3], произведение Напреева становится объектом изучения впервые.

визуальным рядом. Они отразили суть самих картин, относящихся к «авторским проектам, которые намечали или открывали новые пути в искусстве» [3, с. 76]. Всего этих работ шесть², в их числе и интересующие нас «Похождения зубного врача» – современная притча, и «Спорт, спорт, спорт» – документально-игровая киносюита³ (жанровые определения фильмов даны по: [3]).

В «Похождениях...», пишет Шнитке, «была идея “поселить” современных героев в старинную стилизованную музыку» [9, с. 60]. Сценарий фильма повествовал о молодом враче, который терпит испытания из-за своего таланта безболезненно удалять зубы. По мнению авторов, музыка в духе мастеров барокко смогла бы достичь верной интонации в преподнесении такого сюжета, перенеся его из бытовой плоскости на уровень философского осмысления. Но, вместе с тем, аудиоряд придал происходящему на экране пародийный эффект. Например, атмосфера радостного оживления, возникшего после всеобщего признания таланта героя, передана музыкой в стиле быстрых частей *конcerto grosso* (будущий «Балет»). Суэта «картинки» здесь явно противоречит торжественной приподнятости аудиоряда. Этот эпизод демонстрирует характерное свойство пародий – рассогласование музыкального и немзыкального планов⁴. Подобная ситуация возникает и в большинстве других сцен, озвученных «под барокко»⁵. В итоге, как заключает А. Мирошкина, в фильме «благодаря барочным эпизодам активнее проявляется подтекст, визуальный ряд начинает напоминать гротескный шарж, а собственно

² Другие совместные фильмы композитора и режиссёра – «Агония» (1974), «Лариса» (1980), «Прощание» (1981).

³ Фильм создаёт панорамное видение темы спорта в жизни человека. Лента имеет динамичный, экспериментальный для того времени видеоряд, соединяющий постановочные кадры, кинохронику, снятую на стадионах разных стран, и интервью.

⁴ А. В. Денисов называет это свойство как характерное для пародии [2].

⁵ Практически вся линия главного героя – доктора Чеснокова – оформлена музыкой, стилизованной в барочном духе, всего в партитуре «Похождений...» около 10 таких номеров [3, с. 80].

музыка открывает бесконечные дали прекрасного, столь далёкого от реальности» [3, с. 82].

В картине «Спорт, спорт, спорт» стилевое пространство музыки, сочинённой Шнитке, гораздо шире [там же, с. 81]. Соотнесение барочных фрагментов с видеорядом частично решается как в «Похождениях...». Так, музыка «Фуги» иронично комментирует реакцию болельщиков на неудачи спортсменов (часть «Болельщики»). Однако наряду с этим в фильме есть эпизоды, в которых барочное звучание согласовано с изображением. Например, «Менуэт» сопровождает выступления гимнастки и фантазии о гармоничном будущем спорта, становясь олицетворением красоты и гармонии. Таким образом, можно считать, что «тема барокко», зародившись в одной кинопартитуре, перейдя в другую, «углубила» свою интонацию, что окажется важным для дальнейшего развития принципов полистилистики у композитора.

В 1971 году Марк Лубоцкий⁶ обратился к Шнитке с просьбой «сделать что-нибудь педагогического характера для скрипки и фортепиано», композитор отобрал отдельные номера из всей стилизованной под барокко музыки двух кинопартитур. Так возникла «Сюита в старинном стиле». При «обретении самостоятельности» три номера из пяти – «Менуэт», «Фуга» и «Пантомима» – сохранили свои названия, два – «Пастораль» и «Балет» – получили заголовки, конкретизирующие их жанровую принадлежность. В кинопартитуре они обозначались согласно тем сценам, в которых звучали, соответственно – «Весна» и «Слава». При этом, пишет А. Мирошкина, если не считать иного инструментального исполнения, все номера переходят в сюиту «фактически без изменений (в том числе и ладотональных). Исключение составляет “Пантомима”..., в которой более чётко выявлена трёхчастная репризная форма» [там же, с. 80]. Следовательно, сюита получила музыкальный материал таким, как в фильме, а там он, согласно режиссёрской задаче, целиком

⁶ Марк Лубоцкий – скрипач, первый исполнитель не только «Сюиты...», но и двух скрипичных концертов и скрипичных сонат Шнитке.

основывался на барочных принципах. Поэтому темы сюиты сложены из характерных интонаций, они имеют типично барочные структуры (практически везде – ядро и развёртывание). Во всех пьесах сильны принципы концертирования (диалог исполнителей, ансамблевого и сольного звучаний) и общая текучесть изложения. В формах всех частей (кроме фуги) узнаются закономерности куплетного рондо, поскольку в них чередуются тонально устойчивые, основанные на проведениях темы, и модуляционные разделы. В сравнении с барочными прообразами свободней трактована только фуга. Её экспозиционный раздел имеет ряд отклонений: она начинается вступлением на материале развёртывания, её тема уже в первом проведении звучит с сопровождением, фуга имеет ответ в увеличении, который звучит в тонике, без смены высоты. Хотя дальнейшие этапы формы вполне привычны: её продвижение связано с тональными преобразованиями, они охватывают типичный для барочных форм круг: $t - d - s - t$.

Собирая сюиту, Шнитке поменял порядок фрагментов, взятых из кинопартитуры «Похождений...» («Пастораль»/«Весна» имела № 10, «Балет»/«Слава» – № 6, «Пантомима» – № 9), и вставил между «Балетом» и «Пантомимой» «Менуэт» и «Фугу», взятые из фильма «Спорт, спорт, спорт». Можно обнаружить несколько моментов, которыми он мог руководствоваться при компоновке частей в целое. Во-первых, очевидно, что последовательность, выстроенная в сюите, опирается на контраст темповых характеристик и симметричность в их расположении (в роли центра выступает «Менуэт»), а также чередование трёхдольных и двудольных размеров:

Таблица № 1

Темповые характеристики частей в сюите А. Шнитке

часть	Пастораль	Балет	Менуэт	Фуга	Пантомима
темп	Moderato	Allegro	Tempo di Menuetto	Allegro	Andantino
размер	6/8	2/4	3/4	4/4	3/4

Во-вторых, автор указывал, что «Менуэт» и «Фуга» написаны «почти на одну и ту же тему» [9, с. 63], что делало естественным их следование друг за другом. Наконец, в кинопартитуре «Похождений...» №№ 6 и 9–10 («Слава» и «Пантомима»/«Весна») сопоставлены как основной и побочный образы [3, с. 81]. Поэтому Шнитке поместил сходные в образном отношении части – «Весну»/«Пастораль» и «Пантомиму» по краям цикла. Вместе с «Балетом» они составили основу композиции, в которую «Менуэт» и «Фуга» вошли как интермедийные части.

Сюита Б. Напреева имеет свою предысторию. Первоначально её пьесы завершали «Северный альбом» op. 49 (1983–1984) для виолончели и фортепиано, а затем отделились и были оркестрованы (в этой версии – op. 49 a). Премьера оркестрового варианта сочинения состоялась 22 марта 1986 года в концерте, посвящённом десятилетию Камерного оркестра студентов Петрозаводской консерватории. Впоследствии произведение несколько раз звучало в Петрозаводске⁷.

Многие особенности сюиты становятся понятны после обсуждения «породившего» её «Северного альбома»⁸. Он адресован начинающему виолончелисту и включает в себя 25 пьес, запечатлевших яркие, но в то же

⁷ К настоящему моменту Б. Напрееву принадлежит восемь сюит, обсуждаемая нами – третья среди них.

⁸ Рукопись произведения доступна для ознакомления [4].

время понятные для ребёнка образы. Здесь преобладают жанровые зарисовки: «Скерцо», «Этюд», «Прелюдия», «Колыбельная», «Считалка», «Деревенский танец», «Вальс». Несколько номеров по тематике связаны с карельским краем, оправдывая название цикла – «Пирилейкки», «Вяйнемёйнен строит лодку», «Вяйнемёйнен руну сказывает», «Суровый напев».

Номера в целом расположены по принципу «от простого к сложному». Композитор стремился, чтобы пьесы «Альбома» способствовали освоению начинающим музыкантом определённой суммы приёмов игры⁹, а вместе с тем – знакомили его с элементами композиторской техники и основными музыкальными формами [4].

Благодаря выбору жанров и порядку их следования пьесы «Сюиты в старинном стиле» уже в рамках «Северного альбома» воспринимаются вполне автономно. Появление цикла в цикле в данном случае определено задачей познакомить ученика с разными музыкальными формами. «Альбом» начинается с элементарных структур – предложения, периода – и постепенно пополняется всё более развернутыми композициями: простыми и сложными формами, вариациями разного вида. Завершают «Альбом» сонатная форма и сюитный цикл. Следовательно, сочинение спланировано композитором так, что может в какой-то мере заменить начинающему музыканту учебник музыкальной формы, показывая её разные типы на конкретных примерах.

«Северный альбом» маркирует одну из важных линий в творчестве Б. Напреева, весьма внушительную по своему объёму, – линию дидактических сочинений¹⁰. Большинству из них характерно тоже свойство, что и «Альбому» – они дают возможность постигать музыкальную традицию, как выражается сам

⁹ Их перечисление находим в предисловии к циклу – на открытых струнах (*detashe, legato* на одном звуке, двузвучия, *pizzicato* и др.), разные виды движений (гаммообразные, арпеджированные), различная ритмика [4].

¹⁰ Её представляют четыре сонатины для фортепиано, шесть сонат для скрипки, «Юношеские» концерты для фортепиано с оркестром (1982) и для скрипки с оркестром (1985), «Полифонический альбом для юношества» (1987), «Приношение Палестрине»: мотет для смешанного хора *a capella* (2011).

автор, «без излишнего теоретизирования», через общение с сочинением, его анализ [5, с. 2]¹¹. Думается, склонность систематически создавать дидактические опусы особого рода тесно связана с композиторским опытом «вхождения в музыку».

Детские и юношеские годы Бориса Дмитриевича прошли в отдалении от центров музыкального образования – в глухих сибирских деревнях, где учительствовали его родители. В семье не было музыкантов, потому на начальном этапе будущему композитору приходилось опираться в получении знаний только на собственные силы, да и позже – на училищной и даже консерваторской скамье – многое постигать самому, навёрстывая упущенное на раннем этапе. В дальнейшем эта тяга к самосовершенствованию, постоянному изучению, исследованию музыки только укреплялась. Окончив в 1967 году Новосибирскую консерваторию по классу композиции, в 1970 году Б. Напреев поступил в аспирантуру при Ленинградской консерватории уже как музыковед. Впоследствии композиторская и музыковедческая стезя в его творческой биографии будут идти бок о бок, питая и поддерживая друг друга¹². Вот и начинающего музыканта Борис Дмитриевич искренне желает подвигнуть к активному общению с музыкой.

Возвращаясь к «Северному альбому», обозначим его место в ряду сборников пьес для детей. Озвученный комплекс методических задач со всей определённой указывает – цикл продолжает традиции не столько

¹¹ Эти же корни имеет и педагогическая манера Б. Напреева. Суть её отлично схватывает высказывание Вс. Мейерхольда – «научить нельзя, можно научиться». Напреев-педагог убедительно предстаёт в своих методических работах. В целом, преподавательская деятельность Бориса Дмитриевича началась в 1967 году и успешно продолжается до сегодняшнего дня: с 1967 по 1970 год он преподавал в Хабаровском училище искусств, с 1970 по 1977 год – в Хабаровском институте культуры; с 1977 – на кафедре теории музыки и композиции Петрозаводской консерватории, ведёт дисциплины «Полифония», «Гармония», «Инструментовка» и «Сочинение».

¹² В 1976 году Борис Дмитриевич защитил кандидатскую диссертацию на тему «К изучению процессов интонационного обновления советской музыки (на материале симфоний Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича)», в 2005 году – докторскую «Оркестр и fuga: проблемы взаимодействия». Он – автор целого ряда статей и нескольких монографий.

сочинений, рисующих мир глазами ребёнка – «Детского альбома» П. И. Чайковского или «Альбома для юношества» Р. Шумана. Нам представляется, он устанавливает связь с «Инвенциями и симфониями» И. С. Баха. Напомним, Бах видел своё произведение предназначенным как для получения навыков игры на клавире, так и для развития наклонностей к анализу музыкального текста, а через это – к композиции. Связи с барокко в «Альбоме» также выражены в неоднократном обращении к форме вариаций на неизменный бас, ну а рельефней всего – в воссоздании в нём барочной танцевальной сюиты.

Сюиту составил следующий ряд: «Гавот», «Менуэт», «Куранта», «Галантный танец», «Сарабанда» и «Жига»¹³. По метрическому и темповому признаку танцы объединяются в два субцикла: №№ 1–3 и №№ 4–6. В каждом – пара медленных и быстрый танец, причём первый танец «в тройках» двудольный, последующие – трёхдольные (см. таблицу № 2). Набор танцев говорит о том, что в качестве модели Б. Напреев ориентировался на баховские циклы. Мы помним, что наполнение барочной сюиты (как и наименование циклов подобного рода) в музыке XVII – первой половины XVIII века было весьма вариативным [1]. Именно И. С. Бах во «Французских» и «Английских сюитах» закрепил начатую в циклах И. Я. Фробергера традицию сохранять неизменной последовательность *аллеманда – куранта – сарабанда – жига* в меняющемся от сочинения к сочинению ряде танцев¹⁴. Такая последовательность практически во всей полноте возникает и у Б. Напреева. Им также выдержано правило «разбавлять» этот ряд вставными, необязательными номерами. Правда, композитор изменил место появления интермедийных частей: у Баха они возникают внутри второй пары, здесь – в самом начале и между «Курантой» и «Сарабандой».

¹³ Все танцы принадлежат барочному времени. Исключение составляет «Галантный танец», имеющий указание только на саму эпоху, но не на конкретный жанр.

Таблица № 2

Б. Напреев. «Северный альбом», сюита танцев

часть	Гавот	Менуэт	Куранта	Галантный танец	Сарабанда	Жига (фуга)
темп	Andante grazioso	Moderato risoluto	Allegro marcato	Moderato	Largo	Allegro vivo. Risoluto
размер	4/4	3/4	3/4	2/4	3/4	3/4
тональность	C- dur	a-moll	D-dur	G-dur	In E	In D

Воспроизведена Б. Напреевым и свойственная баховским сюитам полифонизация танцев. Полифонические приёмы – имитации, обращение материала – появляются в «Куранте» и закрепляются в «Жиге», написанной в виде полноценной фуги. Фуга демонстрирует основные ресурсы этой формы и успешно справляется с задачей составить у ученика ясное представление об этой полифонической композиции. Мы находим в этой фуге разные способы работы с темой – ладотональные преобразования, обращение и варианты проведения, проведения с удержанным противосложением, стретты. Представлены здесь и принципы построения формы в целом: компоновка проведений в группы, чередование проведений и интермедий, подобие разделов и т. д.¹⁵

В большинстве танцев обобщён тематизм и фактурные особенности, характерные для барочного этапа их бытования:

¹⁴ Эта последовательность сохранена в тридцати пяти циклах композитора.

¹⁵ Фуга нередко встречается в сочинениях Б. Напреева. Двойная хоровая фуга есть в опере «Песнь о пламенном цветке» (1982), фуга на хорал – в опере «Тростниковая свирель» (1988), балете «Мат Даларам» (2000). Также композитору принадлежит «Полифонический альбом» для фортепиано, включивший 12 фуг, вернее, малых полифонических циклов (1987).

Пример №1

Б. Напреев. «Гавот» из «Северного альбома»¹⁶

Гавот
Andante. Grazioso
mf p
mf non legato

Пример № 2

Б. Напреев. «Куранта» из «Северного альбома»

Куранта
Allegro. Marcato
f

Одновременно с этим изложение музыки не оставляет сомнений, что она написана не в XVII–XVIII веках, а позже. В этом отношении особенно показательны звучание «Менуэта» и «Сарабанды». Уже темповое обозначение «Менуэта» – *Allegro moderato. Risoluto* – свидетельствует, что перед нами не тот танец, который владел умами галантного XVIII века. Убеждает в этом и

¹⁶ Здесь и далее приводятся фрагменты авторской рукописи.

размашистость интонаций, подкреплённая терпкими оборотами натурального минора.

Пример № 3

Б. Напреев. «Менуэт» из «Северного альбома»

Handwritten musical score for "Менуэт" (Minuet) by B. Napreev. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system includes a bass line with a '+' sign and a piano line with a '+' sign. The second system includes a bass line with a 'p' dynamic marking and a piano line with a '+' sign. The tempo is marked "Moderato. Risoluto" and the title "МЕНУЭТ" is written above the first system.

Облик «Сарабанды» отчётливо свидетельствует о связи с XX веком.

Пример № 4

Б. Напреев. «Сарабанда» из «Северного альбома»

Handwritten musical score for "Сарабанда" (Sarabanda) by B. Napreev. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system includes a bass line with a '+' sign and a piano line with a '+' sign. The tempo is marked "Largo" and the title "Сарабанда" is written above the first system.

Пример № 5

Б. Напреев. «Сарабанда» из «Северного альбома» (тема solo)



Диссонантная поступь её первой темы (пример № 4), бесконечное дление темы *solo*, свойственное ей понижение ступеней, опора на остигатное сопровождение (пример № 5) заставляют не только вспомнить стиль Д. Шостаковича, но и провести аналогию между этой сарабандой и шостаковическими пассакалиями. Связь двух жанров не является прямой, но вполне закономерна. В один из моментов своей истории сарабанда трактовалась как траурный танец. Именно такое содержание закрепилось и за пассакалией в сочинениях эпохи барокко, а затем было утверждено в XX веке многими композиторами и прежде всего – Д. Шостаковичем. Оркестровая версия сюиты обрела некоторые нюансы в своём звучании. В ней корректировке подверглись темпы, и поменялись местами две первые части: сюита стала открываться «Менуэтом». Благодаря этому на большем протяжении цикла установилось чередование двух- и трёхдольных танцев, и выступило характерное для барочной сюиты

объединение танцев в пары по принципу чередования быстрого и медленного темпов, также появились темпо-метрические связи между краями цикла (таблица № 3).

В процессе инструментовки композитор усилил свойства, связанные с барочным концертничеством. Изложение всех номеров опирается на различные ансамблевые сочетания, чередует звучание *tutti* и *solo* (закономерно, что чаще других солирует виолончель).

Таблица № 3

Б. Напреев. «Сюита в старинном стиле», состав цикла

часть	Менуэт	Гавот	Куранта	Галантный танец	Сарабанда	Жига (фуга)
темп	Allegro moderato. Risoluto	Moderato	Allegro moderato	Moderato	Largo	Allegro. Risoluto
размер	3/4	4/4	3/4	2/4	3/4	3/4

Две «Сюиты в старинном стиле», проанализированные в настоящей статье, при сравнении их друг с другом обнаруживают, пожалуй, больше отличий, чем сходства. Хотя материал в них обеих ориентирован на музыку эпохи барокко, сам жанр сюиты в каждом случае предстаёт как бы в разных временных проекциях. Сюита Шнитке – собранная из готового материала – по своей сути близка циклам, распространённым в музыке XIX века – сюитам, составленным из балетных номеров или из музыки к драматическим спектаклям. Цикл же Напреева, изначально задуманный как целое, продолжает и вместе с тем развивает традиции барочной танцевальной сюиты. Дополним уже сказанное по этому поводу. В окончательной версии композитор решил открыть свою сюиту менуэтом. В таком шаге можно видеть выражение

художественной рефлексии. Мы прекрасно помним, что именно менуэт стал своего рода символом галантной эпохи, породившей сюиту. В то же время именно менуэт оказался тем единственным танцем, который был унаследован классической симфонией из барочного сюитного цикла. Гораздо позже Напреев-музыковед обобщит свои размышления по этому поводу в одной из статей [6]. А пока он как композитор показывает, что заинтересован вопросом о значении менуэта для жанров инструментальной музыки Нового времени.

Отличен в каждом случае и сам взгляд на музыку прошлого. Чтобы ясней понять его детали, рассмотрим такой факт. Как известно, «Сюита в старинном стиле» относится к числу самых востребованных сочинений Шнитке. При этом композитор признавался: «Во время исполнения этого произведения, когда меня вызывали, я даже не выходил. <...> оно “не мной”, что ли, написано» [9, с. 61]. В одной из статей находим косвенное объяснение подобной реакции. «Невозможно написать сейчас что-то живое музыкальным языком XVIII века (если не ставить перед собой какой-то специальной задачи), – пишет Шнитке, – это неизбежно будет мёртвой стилизацией, гальванизацией трупа» [8, с. 385–386]. Таким образом, возникшая ещё «на пороге» полистилистического периода, «Сюита в старинном стиле» зафиксировала такой вариант взаимодействия с традицией, который позднее стал для композитора эстетически неприемлем. По мнению Шнитке, стилизации противоположны «работа по модели» и полистилистика [там же]. В сюите Напреева мы не раз обнаружили сочетание барочных и не барочных качеств, черту, характерную именно «работе по модели».

Таким образом, «Сюиты в старинном стиле» Альфреда Шнитке и Бориса Напреева возникли в силу разных причин и демонстрируют несхожий взгляд на традицию. В целом, несмотря на скромность масштабов и некоторую незатейливость своего облика (сюиты, безусловно, не выдерживают сопоставления с крупными опусами каждого из авторов: симфониями, операми

и т. д.), эти сочинения отразили круг идей и направления творческого поиска своих создателей.

Литература

1. Бочаров Ю. С. Барочная сюита: знакомая и незнакомая // Старинная музыка. 2013. № 4. С. 11–18.
2. Денисов А. В. О феномене пародии в музыкальном искусстве. URL: http://e-notabene.ru/ca/article_50.html. (01.02.2018).
3. Мирошкина А. Ф. Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Магнитогорск, 2017. 256 с.
4. Напреев Б. Северный альбом. URL: <http://noty-rukopis.karelia.ru/elbibl/free/napreyev-severnuy-albom/flash/flippingbook.html>. (01.02.2018).
5. Напреев Б. От автора // Приношение Палестрине: мотет для смешанного хора а capella. Петрозаводск, 2011. 11 с.
6. Напреев Б. Музыкальные тайны менуэта. National Academy of Music «Professor Pancho Vladigerov». Sofia, Bulgaria, 2016. Year 7 (2015). S. 128–141.
7. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1990. 350 с.
8. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. М.: Сов. композитор, 1973. С. 383–434.
9. Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. М.: Деловая лига, 1993. 109 с.

References

1. Bocharov Yu. S. Barochnaya syuita: znakomaya i neznakomaya [Baroque Suite: familiar and unfamiliar]. *Starinnaya muzyka* [Ancient music]. 2013. No. 4, pp. 11–18.
2. Denisov A. V. *O fenomene parodii v muzykal'nom iskusstve* [About the phenomenon of travesty in musical art]. URL: http://e-notabene.ru/ca/article_50.html. (01.02.2018).
3. Miroshkina A. F. *Kinomuzyka Al'freda Shnitke: opyt issledovaniya: dis. ... kand. Iskusstvovedeniya* [Film music by Alfred Schnittke: a study: Author's abstract of the Ph.D. in Art history: 17.00.02]. Magnitogorsk, 2017. 256 p.
4. Napreev B. *Severnuy al'bom* [Northern Album]. URL: <http://noty-rukopis.karelia.ru/elbibl/free/napreyev-severnuy-albom/flash/flippingbook.html>. (01.02.2018).
5. Napreev B. *Ot avtora* [From the author]. *Prinoshenie Palestrine: motet dlya smeshannogo khora a capella* [The offering to Palestrina: motet for the mixed choir a capella]. Petrozavodsk, 2011. 11 p.
6. Napreev B. *Muzykal'nye tayny menueta* [Musical secrets of minuet]. National Academy of Music «Professor Pancho Vladigerov». Sofia, Bulgaria, 2016. Year 7 (2015). S. 128–141.
7. Kholopova V., Chigareva E. *Al'fred Shnitke: Oчерk zhizni i tvorchestva* [Alfred Schnittke: a Sketch of life and creative work]. Moscow: Sov. kompozitor, 1990. 350 p.

8. Shnitke A. Paradoxal'nost' kak cherta muzykal'noy logiki Stravinskogo [Paradoxicality as a feature of Stravinsky's musical logic]. *Stravinskiy I. F. Stat'i i materialy* [Stravinsky I. F. Articles and materials]. Moscow: Sov. kompozitor, 1973, pp. 383–434.
9. Shul'gin D. I. *Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke. Besedy s kompozitorom* [Years of uncertainty of Alfred Schnittke. Conversations with the composer]. Moscow: Delovaya liga, 1993. 109 p.